

Perspectivas jóvenes del mundo antiguo grecolatino 1

**PERSPECTIVAS SOBRE CORRELACIONES
ESTRUCTURALES EN LA POESÍA GRIEGA**

Editado por
Luisina Abrach
Alejandro Abritta



Perspectivas jóvenes del mundo antiguo grecolatino 1

**PERSPECTIVAS SOBRE CORRELACIONES
ESTRUCTURALES EN LA POESÍA GRIEGA**

Editado por
Luisina Abrach
Alejandro Abritta

Editorial EDUCO
Universidad Nacional del Comahue
Neuquén – 2019

Perspectivas sobre correlaciones estructurales en la poesía griega /
Luisina Abrach; Alejandro Abritta; compilado por Luisina Abrach;
Alejandro Abritta - 1a ed. - Neuquén: EDUCO - Universidad Nacional
del Comahue, 2019.
188 p.; 23 x 16 cm.

ISBN 978-987-604-537-7

1. Poesía Griega. 2. Estudios Literarios. I. Abritta, Alejandro II. Abrach,
Luisina, comp. III. Abritta, Alejandro, comp. IV. Título.
CDD 881

Foto: Museo del Louvre

Universidad Nacional del Comahue
Secretario de Extensión: Gustavo Ferreyra

Editorial EDUCO
Director: Enzo Dante Canale
Edición: Damián C. Razzari

Impreso en Argentina.

© 2019 – **EDUCO** – Editorial de la Universidad Nacional del Comahue,
Buenos Aires 1400 – (8300) Neuquén - Argentina Prohibida la
reproducción total o parcial por cualquier medio, sin el permiso de
EDUCO.

Contenido

Introducción	7
Alejandro Abritta – Estructuras retrogresivas en Odisea	13
Gastón A. Prada - El arte político del tejer en los poemas homéricos	49
Guillermo D. Vissani - Cómo nace un héroe cosmológico: la estructura del Escudo de Heracles	71
Caterina A. Stripeikis - Un poeta en búsqueda de unidad: la Pítica 11 de Píndaro	105
Pablo M. Llanos - El marco himnico de Argonáuticas de Apolonio de Rodas: una nueva propuesta de lectura	141
Luisina Abrach - Sobre la celebración de los Himnos órficos y su correspondencia estructural	169

Introducción

Durante el *XXIV Simposio Nacional de Estudios Clásicos*, realizado en Mendoza, tuvimos la posibilidad de escuchar un trabajo de Guillermo Vissani sobre el *Catálogo de mujeres* hesiódico que hacía referencia a la forma en que su cierre reproduce en tamaño reducido la estructura del poema conservado como un todo. Habiendo Alejandro Abritta trabajado sobre un fenómeno similar en la poesía de Homero y habiendo buscado una razón para continuar con esta línea de investigación, surgió la idea de compilar un conjunto de trabajos sobre la forma en que los poetas griegos reproducen en el nivel macro de sus textos estructuras del nivel micro y viceversa. Así, junto a Luisina Abrach se acordó que debíamos aprovechar la oportunidad para convocar un grupo de jóvenes investigadores de la Argentina y generar un espacio de encuentro y difusión de su trabajo.

El proyecto era original por partida doble: primero, porque nadie había hecho nunca una compilación de estudios sobre poesía griega clásica enfocada en el problema estructural que nosotros propusimos; segundo, porque nunca en nuestro país un grupo de doctorandos y nuevos doctores de diferentes centros universitarios y trayectorias, habían colaborado en un mismo volumen. En un principio, esta novedad por partida doble del emprendimiento nos generó ciertas dudas que muy pronto fueron disipadas por la recepción que tuvo por parte de los investigadores invitados y que hoy han sido reemplazadas por una gran satisfacción.

Los investigadores respondieron al desafío que les planteamos apelando a diferentes estrategias, pero siempre con

compromiso, imaginación y profesionalismo. El problema era difícil: la casi absoluta ausencia de bibliografía sobre una parte significativa de la tradición respecto a cuestiones estructurales y, en particular, a cuestiones de relación entre distintos niveles estructurales, obligaba a generar una nueva perspectiva. Entendemos que este desafío generó un espacio de creatividad para cada autor que ha posibilitado avances notables en todos los trabajos de este libro.

Considerando que el caso de Homero es – por lo menos desde el trabajo de Whitman (1958) – el que más profusamente ha permitido enfoques del tipo que esperábamos, en el trabajo de Alejandro Abritta se demuestra que existe un nuevo concepto estructural para analizar la poesía homérica que hasta ahora no había sido desarrollado. La noción de ‘estructura retrogresiva’ no sólo resulta productiva en sí misma, sino que además permite subsumir modelos anteriores y reorganizar casi por completo la forma en que concebimos el proceso a través del cual el poeta organizaba su canto.

Utilizando como eje conductor las nociones de hilar y tejer, Gastón Prada ha explorado los poemas homéricos para destacar la forma en que el narrador hace referencia a la manipulación de la historia por parte de sus personajes y, en forma meta-literaria, a la propia elaboración de su poesía. Pero el autor no se queda en esa observación ya realizada con anterioridad, sino que muestra cómo estas nociones permiten reconstruir un pensamiento político, donde la elaboración del tejido se vuelve análoga a la maquinación que permite restituir el orden en la ciudad, señalado a su vez por las actividades específicas que se realizan en ella.

Guillermo Vissani desarrolla un análisis profundo del poema pseudohesiódico *Escudo de Heracles* con la intención de otorgar las herramientas suficientes que posibiliten una toma de postura respecto al abundante despliegue de la crítica filológica en cuanto a su composición, autoría y datación. De este modo, demuestra de qué manera el texto se va configurando como una pieza literaria cuyo valor está dado por el proceso compositivo que le dio origen y que aparece en la textualidad misma del poema. El análisis formal que desarrolla en su trabajo demuestra la coherencia estructural del *Escudo de Heracles*, regido por la técnica compositiva de la *ring-composition*.

La concepción de Píndaro como un autor un tanto ecléctico pero con gran maestría literaria queda en jaque con el descubrimiento de un fragmento papiráceo que contiene epinicios de Baquilides, poniendo de manifiesto que elementos tan disímiles a primera vista como el elogio del vencedor, la narración mítica y las *gnómai* resultaron ser elementos que vertebran todo epinicio y no una particularidad pindárica. No obstante, ciertas odas de Píndaro todavía están bajo la sospecha de cierta falta de unidad, tal es el caso de la *Pítica* 11. Caterina Stripeikis analiza esta oda en particular demostrando su unidad compositiva a partir de la estructura en anillo que subyace a este epinicio y señala cómo los elementos que parecen más inconexos, como las *gnómai* y las preguntas retóricas, en realidad contribuyen al balance estructural de la oda.

A través del estudio de lo que él denomina poética de la recepción, Pablo Llanos ha estudiado en su trabajo cómo el narrador apoloniano utiliza una puesta en abismo que permite destacar las lecturas metaliterarias de las *Argonáuticas*, un recurso que se observa en el movimiento himnico del poema

como un todo y también en pasajes puntuales como la écfrasis de la capa de Jasón. Al demostrar que esta técnica es fundamental en el proceso de dar forma al texto en su conjunto y de elaborar algunos de sus momentos clave, el autor va un paso más allá de las interpretaciones habituales de esta épica helenística, saliendo de la lectura tradicional con su énfasis en el 'juego' literario y desarrollando un enfoque que le da mucho más espacio al receptor pretendido.

El carácter marginal que presentan los *Himnos órficos* tanto en el desarrollo de la tradición literaria como entre los estudios clásicos, es reconsiderado por Luisina Abrach a partir del entendimiento de que se trata de un corpus que sería un elemento más de un evento ritual. En su artículo, la autora analiza la colección de 87 himnos, que funciona como un todo organizado en función de un entramado mitológico particular y las circunstancias reales de ejecución correspondientes a una celebración misteriosa. De esta manera, el Himno a Hécate (HO.1) abre los caminos para la llegada de los dioses que serán invocados, el culto comienza al anochecer con una celebración a la Noche (HO.3) y va terminando con la salida del sol cuando se celebra a la Aurora (HO.78). Asimismo, señala las microsecuencias estructurales sustentadas en las diferentes interrelaciones de los himnos contribuyendo a la cohesión de la colección.

Estos avances constituyen el aporte fundamental que nos proponíamos hacer a los estudios clásicos. Sin embargo, lo más importante de esta experiencia para nosotros fue generar y reforzar los lazos entre la nueva generación de investigadores del país. Como dijimos, la idea de convocar un grupo de científicos de diferentes orígenes (geográficos y académicos) fue el propósito fundamental desde el comienzo de este proyecto y ha

sido para nosotros una gran satisfacción que cada uno de los invitados (incluso los que, por cuestiones de agenda, finalmente no pudieron colaborar con un artículo) se entusiasmaran con la propuesta. Esperamos demostrar con el presente volumen y con sus sucesores que es posible avanzar en el ambiente científico sin permitir que la competencia inevitable lleve a un aislamiento improductivo. Así, este libro apuesta por una generación de investigadores que no sólo se preocupa por el desarrollo de la maestría académica, sino que busca desarrollar la colaboración entre colegas para generar un ámbito de intercambio enriquecedor.

Estructuras retrogresivas en *Odisea*

Alejandro Abritta
IFC-UBA – Conicet

1. Introducción

Es frecuente pensar los procesos de estructuración narrativa en un poema sobre la base de una serie de categorías o tipos de estructura a partir de los cuales un autor organiza la presentación de su obra. Así, por ejemplo, Gaisser (1969) divide las digresiones en *Iliada* en diversas categorías: composición anular simple, composición anular compleja, *Ritournelcomposition* y composición de tema repetido; es importante observar que estas categorías no agotan las posibilidades. Tracy (1997) identifica al menos tres tipos de estructura en *Odisea*: la composición anular [ring composition], la estructura tripartita y las estructuras paralelas. En el “glosario” de términos narratológicos y literarios de De Jong (2004) pueden encontrarse, junto a esos tres, conceptos como “forma ‘dominó’” [‘domino’ form], “regresión épica” [epic regression] y “forma de sucesión libre” [free string form]. Pocas veces, sin embargo, se explora la interrelación entre estos diferentes modos de organización y su posible subsunción en estructuras más amplias. Aunque el uso de ‘constantes’ es común (e.g. ABCB’A’ para describir el quiasmo), nunca se observa en la bibliografía especializada el de ‘variables’ que permitirían que una estructura abstracta sea satisfecha por diferentes tipos de estructuras concretas.¹

¹ Para facilitar la exposición, considero más abstracta a la estructura de orden superior, con variables capaces de adoptar múltiples valores, y más concreta a la estructura de orden inferior, donde los valores están definidos. Más sencillamente, el orden inferior en la escala es el orden literal de los eventos del poema. Este mecanismo descriptivo no debe pensarse, en principio, como un compro-

Esto no significa que nadie haya notado nunca este tipo de relación entre realizaciones efectivas y estructuras de nivel superior: la detalladísima descripción de los diálogos tripartitos de Myres (1952), por ejemplo, utiliza un esquema abstracto para realizar deducciones sobre pasajes concretos. David (2006:201-203) ha notado que los conceptos de ‘regresión épica’ (estructura C-B-A-B’-C’), ‘composición anular’ (estructura simple A-B-A’ o múltiple A-B-C-B’-A’) y ‘orden inverso’ (estructura A-B-B’-A’) pueden subsumirse bajo el concepto de quiasmo. Pero estas observaciones no han sido acompañadas de formalizaciones de la relación entre los esquemas efectivos y los más abstractos, que permitirían identificar claramente cuál es la relación entre los distintos tipos de estructura y, lo que es más importante, detectar en los propios poemas casos de organizaciones comparables en el nivel superior con diferencias de orden inferior.

En el presente artículo, me propongo mostrar que el concepto de estructura ‘retrogresiva’ subsume una parte considerable de las estructuras concretas que es posible observar en los poemas homéricos, en particular en *Odisea*. De esta manera, el objetivo es definir y formalizar la intuición presentada en David (2006:183-207), que, sin fundamentación suficiente,²

miso con una cierta concepción narratológica, sino como un mero recurso expositivo.

Aprovecho para señalar también que la selección de símbolos para el análisis puede a veces llevar a confusión: Reece (1995) describe la composición anular con “ABCXCBA”, pero esto sugiere equívocamente que el elemento central es de orden diferente a los otros, puesto que “X” es un signo utilizado en general para variables, no para constantes. Una descripción más adecuada habría sido “ABDCBA”.

² El libro de David ha sido con razón criticado por sus notables falencias metodológicas (cf. e.g. Naerebout 2008). Como he observado en otro lado (Abritta 2016:15 n. 24), sin embargo, la presentación de una idea no es automáticamente identificable con la idea misma: que para David debamos “sentir” las retrogresiones narrativas no implica que sea falso que haya retrogresiones narrativas, simplemente implica que no se ha demostrado que las hay.

propone que una parte considerable de los poemas homéricos muestran un esquema que puede atribuirse a esa estructura. En el transcurso del trabajo intentaré probar que éste es el caso, pero también que no a todo puede aplicársele el mote de ‘retrogresivo’ (y, en particular, no a todo lo que David pensó). La delimitación del concepto es tan importante como su aplicación, puesto que, como es bien sabido, lo que vale para todo no vale para nada.

Por ello, después de definir formalmente el concepto de ‘estructura retrogresiva’ y explorar qué manifestaciones concretas pueden subsumirse en él, la tercera sección de este trabajo presenta algunas estructuras no-retrogresivas dentro y fuera de la poesía homérica. Las siguientes dos partes se ocupan, respectivamente, de estructuras retrogresivas en pasajes concretos y del concepto de retrogresión como criterio organizativo del poema como un todo.

2. El concepto de ‘estructura retrogresiva’

El concepto de ‘retrogresión’ se deriva del de ‘movimiento retrógrado’, que se utiliza para describir el movimiento de los planetas en el cielo nocturno visto desde la Tierra. Dada la posición relativa entre éstos y nosotros, y el hecho de que todos nos movemos alrededor del sol, al observar su movimiento lo que se observa es un avance interrumpido por un retroceso que a veces forma un bucle.³ Se ha especulado que este tipo de desplazamiento está en el origen de danzas tradicionales griegas como el *συρτός* y el *καλαματιανός*, en los que los bailarines, en

³ En internet abundan imágenes para ilustrar esto. Una explicación del fenómeno en https://en.wikipedia.org/wiki/Apparent_retrograde_motion.

ronda, avanzan hacia la derecha en secuencias de pasos que incluyen regularmente una detención y un retroceso. A su vez, en otros lugares he argumentado a favor del origen del hexámetro dactílico en este tipo de danzas.⁴

Independientemente de la realidad de esta derivación, el movimiento retrógrado puede observarse en forma clara en los primeros dos ejemplos. A partir de ellos, es posible formalizarlo a través de los símbolos xyx' , donde x y x' son parte de una misma secuencia e y es una secuencia que se inserta en el medio de ella, con la peculiaridad de que y constituye una detención, desvío o retroceso del movimiento representado por $x+x'$. En el caso de los planetas, el movimiento de este a oeste antes de la retrogresión es x , el movimiento retrogresivo de oeste a este es y y el movimiento de este a oeste después de la retrogresión x' . En el ejemplo de las danzas, la primera parte del movimiento de izquierda a derecha es x , la detención y retroceso de derecha a izquierda es y y la segunda parte del movimiento de izquierda a derecha es x' . Nótese que en los dos casos hay una secuencia $a \rightarrow b$ representada por $x+x'$: todo movimiento retrógrado es, por así decirlo, una línea interrumpida. Asimismo, obsérvese que en los dos casos $a=b$: tanto en los planetas como en el baile el punto de inicio es el mismo que el punto de llegada, porque se trata de movimientos circulares.

⁴ Cf. Georgiades (1949), David (2006), Abritta (2016 y 2017a: 312-331). He optado por ilustrar el concepto a partir de la astronomía porque (aunque es fácil imaginarlos) no he hallado ejemplos de análisis de estructuras retrogresivas en la conversación cotidiana; sin embargo, me parece muy probable que para este tipo de estructuración también valga lo que Minchin (2001) y Person (2016) han sugerido para el ὕστερον-πρότερον y la composición anular, esto es, que lo que hallamos extremadamente formalizado en la poesía es algo que es posible encontrar en formas más simples y menos desarrolladas en la conversación. Nótese que una cosa no excluye la otra: estructuras simples del discurso pueden haberse desarrollado para imitar movimientos que se observan en los planetas y en la danza.

Esta circularidad se manifiesta ocasionalmente en los poemas homéricos, pero más generalmente la secuencia que se interrumpe es un movimiento-hacia. Janko (1998:10) describe un buen ejemplo iliádico de esto:

(...) consider the journey of Poseidon to intervene in the battle, at the opening of *Iliad* 13. Zeus has momentarily looked away; Poseidon, seizing his chance to save the panic-stricken Greeks from losing their ships to Hector's onslaught, decides to intervene. He descends from the mountain-peak of Samothrace, whence he has been watching for his opportunity; the island quakes under his steps [vv. 13.17-19]. But instead of going straight to Troy (as we might have expected), he proceeds to his house at Aigai [vv. 13.20-22]. Wherever Aigai is, it is certainly out of his way.⁵ From Aigai he rides out in his chariot across the sea, which makes way for him, and all his sea-creatures gambol about as he crosses the Aegean [vv. 13.27-31]. His progress is stately rather than swift; his chariot does not speed his arrival. When he is well off the Trojan coast, he goes to a submarine cave between Imbros and Tenedos, and parks his vehicle there [vv. 13.32-38]. This cave is close to Samothrace, where he was to begin with. From there, by undisclosed means, he proceeds to the battlefield and appears to the Greeks, disguised as Calchas.

El movimiento de Poseidón puede denominarse retrógrado en el sentido definido arriba: $x+x'$ es el viaje desde el pico en Samotracia hasta el campamento Aqueo: el viaje de ida y vuelta a Egas es y . El ejemplo cumple otra función, porque muestra que

⁵ Sobre la identificación precisa de la ubicación de Egas, cf. Janko (1994: *ad* 13.21-2). Como señala el autor (tanto en la cita como en la referencia), no es necesaria para comprender el pasaje.

el elemento *y* no tiene por qué ser simple: en este caso, en efecto, está compuesto por un movimiento hacia y un movimiento desde. Uno podría preguntarse legítimamente dónde comienza aquí la retrogresión: Poseidón se aleja de Troya para ir a buscar su carro y, dado que entonces deja de ‘retroceder’, se podría pensar que *x'* comienza en el v. 27, cuando el dios de hecho empieza a ir hacia el campamento; sin embargo, un principio clave para identificar retrogresiones es que el elemento *y* es prescindible, en el sentido de que puede removerse sin perjuicio para la comprensión de los eventos.⁶ Si se removieran los vv. 20-26, el receptor sería por completo incapaz de comprender qué hace Poseidón con un carro en Egeas si estaba antes en Samotracia viajando a pie; sin embargo, si se removiera la secuencia 20-38 (entiéndase: su contenido, no literalmente los versos), el movimiento del dios desde el monte al campamento sería perfectamente verosímil. En este caso, el movimiento retrógrado no es un bucle en el que *y* comienza y termina en el mismo punto (una situación frecuente en el desplazamiento de los planetas, que muchas veces no hacen un bucle sino un movimiento en forma de Z): la secuencia *x* no ha avanzado en absoluto, pero *x'* no empieza en el punto en donde se interrumpió *x*.

Si el salto desde la cima de Samotracia se interpreta como A, el viaje a Egeas como B, el viaje desde Egeas como B' y el viaje desde la cueva al campamento como A', el movimiento de

⁶ Esto no quiere decir bajo ningún concepto que el elemento *y* no sea importante. La prescindibilidad de *y* es una prueba analítica: si *x* y *x'* se yuxtaponen se genera una secuencia comprensible. Es fundamental notar que la prueba debe realizarse dentro de los límites del movimiento que se analiza, porque hacia fuera de ese movimiento *y* puede ser significativo. El ejemplo que sigue en esta misma sección muestra eso. Hago notar también que la prescindibilidad propuesta es una hipótesis para el análisis que permite distinguir estructuras retrogresivas de simples sucesiones interrumpidas: el hecho de que se encuentre con la frecuencia con la que se encuentra es lo que permite afirmar su ubicuidad en la composición homérica.

Poseidón puede interpretarse como una estructura quiástica $ABB'A'$, donde $A=x$, $BB'=y$ y $A'=x'$. En general las formas quiásticas pueden subsumirse como tipos de retrogresión en los que el elemento y es una secuencia compleja que muestra un avance y un retroceso (narrativo o argumental)⁷.

Un ejemplo similar al recién presentado pero menos complejo es el de la persecución a Apolo en *Ilíada* 21.599-22.21. Aquiles ha matado a muchos troyanos y los que quedan huyen hacia la ciudad, en el medio de esta persecución, el dios, tomando la figura de Agenor, engaña al héroe y lo lleva lejos de la muralla. El episodio termina con un diálogo entre ellos, después del cual Aquiles vuelve a correr hacia Troya. Si bien uno podría interpretar esto como una secuencia $ABB'A'$ para preservar la idea del quiasmo, dado que hay un espacio de terreno que Aquiles debe desandar después del engaño, narrativamente el elemento y es más simple, porque la persecución a Apolo se presenta como un único movimiento (nótese que Poseidón camina hacia Egas y después va en carro hasta la cueva entre Tenedos e Imbros, es decir, se hacen explícitas dos partes separadas de su desvío). El concepto de retrogresión es más amplio que el de quiasmo y abarca, por ello, esquemas que sería difícil incorporar en éste.

Obsérvese, además, que ninguno de los dos ejemplos presentados puede ser considerado 'composición anular'.⁸ Ni Poseidón ni Aquiles hacen lo mismo antes que después de su desvío, sino que éste se inserta en una sucesión que de otra manera habría sido una línea recta. x y x' componen una secuencia

⁷ Sobre estas dos categorías, cf. abajo, al final de esta sección.

⁸ La descripción del movimiento de Poseidón como "ABBA" puede sugerir lo contrario, pero no veo cómo hablar allí de 'composición anular' sin quitarle mérito al esquema de análisis.

que no tiene por qué volver al punto de partida ni desandar lo avanzado. Por ello es importante distinguir la formalización xyx' de la formalización ABA': mientras que en el segundo caso se está tratando con elementos concretos, en el primero se está tratando con variables que pueden manifestarse a través de distintos conjuntos de elementos, incluyendo retrogresiones de orden inferior. En un caso como el de la discusión en el ágora en *Il.* 1.53-305,⁹ donde se observan varias detenciones que pueden considerarse retrogresiones en la discusión que concluye con el juramento de Aquiles y su alejamiento del campo de batalla, $x+x'$ es la disputa con Agamenón cada vez más caldeada e y es el descenso de Atenea del Olimpo entre los vv. 188-222; dentro de y hay un sistema retrogresivo en donde $x+x'$ es la 'tranquilización' de Aquiles e y es el discurso de Atenea (que también tiene una estructura retrogresiva); a su vez, dentro de x' se observa otra estructura retrogresiva, donde $x+x'$ es el juramento de Aquiles, la respuesta de Agamenón y la confirmación del juramento (esto es, el final de la disputa verbal) e y es la introducción e intervención de Néstor. Nótese que es difícil formalizar esta estructura utilizando constantes, porque los elementos que la componen no son eventos independientes sino secuencias interrumpidas. Si se identificara con A la pelea entre los dos principales héroes, con B la intervención de Atenea y con C la de Néstor, se pensaría en una estructura ABACA, pero, aunque esta formalización no es del todo imprecisa, no termina de captar la sutileza de la organización del pasaje.

⁹ He analizado este pasaje en Abritta (2010:24-32). Dado el carácter introductorio de este artículo, no hay en él una consideración detallada de la metodología de análisis. Aquí analizo la estructura mayor del episodio de manera diferente.

Un último punto debe destacarse. Como se ha observado, las retrogresiones que componen el elemento y pueden ser de dos tipos: argumentales o narrativas. En el primer caso, los personajes del poema de hecho se mueven en una dirección distinta o realizan un desvío en su camino; en el segundo, es el relato el que se desvía o se interrumpe. No es conveniente llevar demasiado lejos esta oposición, puesto que un ejemplo como el de la intervención de Atenea en *Il.* 1, que no es un caso raro de retrogresión, en la práctica no puede considerarse ni exclusivamente argumental ni exclusivamente narrativo: aunque hay un desvío efectivo en el desarrollo de la discusión entre Aquiles y Agamenón en el que el primero se detiene a hablar con Atenea y modifica su conducta, este desvío es al mismo tiempo un recurso narrativo que utiliza el poeta para explicitar el proceso mental de Aquiles.¹⁰ Además, por supuesto, no es posible narrar una retrogresión argumental sin realizar algún tipo de retrogresión narrativa. En lo que sigue, por ello, evito detenerme en esta categorización. Como se verá más adelante, sin embargo, en algunos casos puede resultar útil tomarla en cuenta.

3. Delimitación del concepto de retrogresión y estructuras no-retrogresivas

Con un tipo de estructura de orden abstracto y concretizable de tantas maneras diferentes, se corre el riesgo de que todo lo que sucede en un poema se piense como ‘retrogresivo’. Esto, que podría ser visto como una ventaja, es en realidad una gran desventaja, porque el concepto no puede aplicarse con precisión si se aplica para todo. Aunque en los poemas homéri-

¹⁰ Una hipótesis estudiada por Schmitt (1990). Véase también Pellicia (2011).

cos las estructuras retrogresivas son ciertamente ubicuas, no son el único tipo que conoce el poeta.

El caso más evidente de estructura no-retrogresiva es el de los movimientos paralelos. Algunos diálogos se organizan superficialmente a partir de este tipo de estructura: la conversación entre Penélope y Medón en *Od.* 4.681-714, por ejemplo, se divide en dos grupos de pregunta+respuesta sucesivos. El principio organizativo funciona también en el nivel macro. La secuencia de eventos de los primeros ocho libros de *Odisea*, por ejemplo, puede verse como una sucesión de dos secuencias paralelas: cuatro libros narrando el viaje de Telémaco a Esparta y cuatro libros narrando el viaje de Odiseo a la isla de los Feacios. Tracy (1997:374-5), que realiza esta observación, señala que, aunque el viaje de los héroes tiene muchos puntos de contacto (en particular en su comienzo), la similitud no puede llevarse demasiado lejos. En cierta medida esto es cierto, pero el autor ha ignorado el aspecto más fundamental en el que estos dos viajes se parecen: en ambos casos estamos ante el elemento y de una estructura retrogresiva. Volveré sobre esto más adelante, pero por ahora basta decir que tanto el viaje de Odiseo a Esqueria como el de Telémaco a Esparta constituyen desvíos (esenciales) en el viaje que los dos realizan a lo largo del poema (hacia Ítaca en un caso y hacia la adultez en el otro).

Dentro del grupo de las estructuras paralelas creo que corresponde incorporar el sistema de pregunta+respuesta presentado en Bassett (1920) y analizado más recientemente por Minchin (2007:102-116), junto con numerosos casos de ὕστερον-πρότερον en Homero. Si bien muchos de éstos pueden considerarse estructuras retrogresivas similares a la observada arriba en el movimiento de Poseidón, el modelo de las pregun-

tas y respuestas estructuradas en forma ABCD D'C'B'A', donde los elementos prima son las respuestas, se acerca más a una estructura paralela invertida que a una estructura retrogresiva. Así, el concepto de estructura paralela podría también formalizarse en un nivel superior como xy , donde los elementos de x y los de y son idénticos. La estructura paralela estricta es sólo una forma concreta posible y la invertida es otro. *A priori* son concebibles también estructuras del tipo ABCD ACBD, ABCD CDAB, etc., aunque su mayor complejidad posiblemente las ha excluido de los cantos homéricos.¹¹

Otra estructura no-retrogresiva que resulta de particular interés es el catálogo. Evidentemente, la sucesión de elementos ABCD... es incompatible con una formalización xyx' ; sin embargo, como observa David (2006:186-188), el segundo tipo de estructura está en una relación genética fuerte con la primera. El ejemplo más claro conservado es el de la *Teogonía* de Hesíodo:¹² allí, una estructura catalogar de nivel macro es interrumpida regularmente por el desarrollo de alguno de los elementos.¹³ Que esto no tiene por qué ser así es evidente cuando leemos el Catálogo de las Naves en *Iliada*; también una larga lista de nombres puede constituir un texto poético.¹⁴

¹¹ Si el origen de este tipo de estructuras debe buscarse en la conversación cotidiana (cf. Person, 2016, con sus referencias), es lógico que estos esquemas más complejos, que no se encuentran en ella regularmente, tampoco se hallen en la poesía. Nótese, por lo demás, que, lejos de facilitar la comprensión de los oyentes, la dificultarían bastante.

¹² He tratado el tema en Abritta (2017b).

¹³ Siguiendo a Graziosi y Haubold (2005:35-62), todos los poemas hexamétricos conservados en cierta medida podrían considerarse 'expansiones' de un catálogo de eventos y personajes que cuentan la historia del universo.

¹⁴ El catálogo de las naves, sin embargo, exhibe algunas expansiones que se podrían denominar 'vestigiales': 2.513-515, 547b-551, 594b-600, 659-670, 700-703, 721-725 (un caso interesante, compuesto de una analepsis seguida de una prolepsis), 742-744.

La idea de un catálogo interrumpido por retrogresiones ha sido asociada por David (2006:190-195) con la frecuencia de símiles y las digresiones descriptivas homéricas. Y es cierto que, en algún sentido, cuando el poeta introduce un extenso desvío en la secuencia que se está narrando se puede pensar en una estructura retrogresiva. Sin embargo, entiendo que hacer eso es un error: si bien genéticamente podría haber una asociación entre la intervención de Atenea en el ágora aquea en *Il.* 1, la justificación del castigo de Prometeo en *Teogonía* que comienza en 535, los símiles homéricos y la descripción de Esqueria en *Od.* 7.84-133, ontológicamente en los poemas estos elementos cumplen funciones diferentes y se relacionan con su contexto de maneras distintas.¹⁵ La sucesión de eventos se detiene mientras los símiles y las descripciones se desarrollan, pero no hay ningún desvío en la narración ni en el argumento: la pausa no interrumpe el desarrollo de los eventos, sino que dilata el tiempo que ocupan.¹⁶ La relación fundamental entre esta ralentización y las retrogresiones es evidente, pero, como se verá en detalle en las próximas secciones, estos dos tipos de elementos cumplen funciones diferentes en los poemas: mientras que los símiles y las descripciones agregan información que densifica el relato sin salir del presente narrativo, las retrogresiones recuperan información del pasado o adelantan información sobre eventos que sucederán más adelante.¹⁷

¹⁵ Nótese que no estoy afirmando que un símil o una descripción no pueden tener una estructura retrogresiva, sino que no son retrogresiones dentro de la secuencia en la que se insertan.

¹⁶ Esta dilación puede asociarse con los modos de captar la atención de la audiencia que estudia Hutchinson (2017, esp. 159-163, donde se señala que el poeta utiliza diversos recursos para sumergir a los oyentes en el mundo de la épica).

¹⁷ El tiempo es un problema en sí mismo en Homero (cf. Bakker, 2011), pero, dado el alcance de la discusión en este artículo, no uno que deba considerarse

4. Algunos ejemplos de estructuras retrogresivas en *Odisea*

4.1. Estructuras retrogresivas pequeñas

Si bien no se puede hacer un corte estricto entre el nivel micro y el nivel macro en la organización de los eventos del poema, porque pueden detectarse estructuras de extensiones muy variadas, conviene, a los fines de la exposición, detenerse, por un lado, en la organización de pasajes pequeños, de no más de cien versos y, por el otro, en la organización de los sucesos del poema a nivel general.

Un tipo común de esquema retrogresivo es el de los diálogos en tres intervenciones que para Myers (1952) constituyen la clave de organización del poema.¹⁸ Muchos de ellos muestran el mismo esquema: comienzo de un discurso, interrupción, cierre del discurso. Un ejemplo claro se observa en *Od.* 2.349-376, cuando Telémaco informa a Euriclea que partirá hacia Pilos y Esparta. La intervención de Euriclea no sólo es prescindible (el v. 373, el segundo de la segunda intervención de Telémaco, podría seguir inmediatamente al v. 360, el último de la primera) sino que es retrogresiva en un aspecto clave: retoma el tema de la amenaza de los pretendientes a la vida de Telémaco, que acaba de narrarse en el episodio anterior. De esta manera, el discurso reaviva, por así decirlo, el suspenso producto del peligro al que Telémaco se expone.¹⁹

especialmente aquí. Nótese que las relaciones temporales que se analizan se restringen a las que hay entre el elemento $x+x'$ e y de las estructuras retrogresivas.

¹⁸ La metodología del autor de extrapolar este sistema tripartito a una serie de casos que es claro que no lo utilizan difícilmente sea admisible. Esto no va en detrimento de que la técnica sea muy común.

¹⁹ Un efecto similar al de los 'contrafácticos pivotaes' de Louden (1993 y 1996), que podrían estar emparentados con los esquemas retrogresivos.

Este tipo de reminiscencias es frecuente. En *Od.* 17.508-540, Penélope pide dos veces a Eumeo que llame al mendigo Odiseo; la intervención del porquerizo recupera los falsos relatos que el héroe disfrazado ha hecho en los cantos anteriores. Sus palabras no son un ‘resumen’ de esos relatos, sino que destacan tres aspectos esenciales que son claves para lo que sigue: la vastedad de la experiencia del mendigo, su capacidad de narrarla²⁰ y su conocimiento de Odiseo. Resulta interesante que esta secuencia muestra una segunda interrupción con un estornudo de Telémaco en los v. 541-542, a la que sigue una tercera instancia de la orden de traer al mendigo. De Jong (2004: *ad loc*) habla aquí de una secuencia triádica, ordenada a partir de las intervenciones de Penélope, y es claro que esta lectura no es incorrecta. Sin embargo, la autora no observa que las tres intervenciones son parte de un mismo discurso: la expresión de la voluntad de preguntar por Odiseo, la situación del palacio (junto al deseo de que los pretendientes sean castigados) y, finalmente, la promesa de una recompensa al mendigo. La doble interrupción podría sugerir también en este caso un esquema como el observado más arriba para la discusión en el ágora de *Il.* 1, con la intervención de Eumeo y el estornudo de Telémaco (junto con las intervenciones de Penélope que acompañan estos elementos, incluyendo su interpretación del presagio) como elemento *y*, y los versos 508-511, 548-550 como los elementos *x*

²⁰ Sobre la importancia de la relación entre forma y contenido, cf. Graziosi y Haubold (2005:43-48). Que Eumeo se preocupe de especificar que el mendigo habla como un aedo (más específicamente, que los que lo oían lo escuchaban como si fuera un aedo) probablemente se explique por la asociación entre la verdad de lo contado y la forma rapsódica. Es interesante notar que Russo (en Russo, Fernández-Galiano y Heubeck 1992: *ad* 518) parece proponer la interpretación contraria: que Odiseo hable como un aedo supone que está contando una ficción. Entiendo que esta lectura no es coherente con la evidencia interna del poema ni con la que puede extraerse de otros lugares de la tradición.

y x' . Nótese, en este sentido, que se cumple así lo señalado al final de la sección anterior: el elemento y complejo, por un lado, recupera lo relatado antes y , por el otro, anuncia lo que vendrá.

La noción de estructura retrogresiva no debe llevar a pensar que el elemento y debe ser secundario o insignificante. En *Od.* 23.165-230, esto es, la prueba de Penélope a Odiseo, ese elemento es quizás el más importante. $x+x'$ es aquí el reconocimiento efectivo, que la prueba, el elemento y , retrasa cerca de treinta versos. Una vez más, este elemento es complejo, dado que incluye una segunda retrogresión que se subsume en la primera: como ha mostrado De Jong (2004: *ad* 183-204), el discurso de Odiseo muestra una estructura ABCB'A':²¹ el núcleo de este giro, la descripción de la cama, es a la vez el núcleo del giro mayor que la prueba constituye. Es también el vínculo con el pasado que permite el reconocimiento: el héroe demuestra su identidad probando que maneja información que nadie más conoce, pero no del ámbito social o cultural, sino del estrictamente personal.²²

²¹ “sobre la posibilidad de mover la cama” (A: 184-188a), “característica especial de la cama” (B: 188b-189), “descripción de la cama” (C: 190-201), “característica especial de la cama” (B': 202a), “sobre la posibilidad de mover la cama” (A': 202b-204); los títulos son míos, no de la autora. Como en otros casos, se observa aquí un cierto forzamiento del discurso para hacerlo encajar en un esquema anular; B' no hace más que retomar el hilo que la descripción ha interrumpido (difícilmente podría considerarse un elemento en sí mismo) y A' no se corresponde con A en sentido estricto: en A, Odiseo observa que es una tarea imposible para un mortal mover la cama, mientras que en A' se pregunta si alguien lo ha hecho cortando la base del olivo. Una esquematización más precisa sería $x+x'$ = pregunta por si alguien movió la cama (señalando antes la dificultad de que esto haya sucedido), y = descripción de la cama. Casos como estos sirven para ver la relación genética entre las estructuras retrogresivas y en anillo.

²² Sobre el papel de la memoria compartida (pero no idéntica) en este pasaje, cf. Scodel (2002:112-113). Es útil también pensarlo en el contexto de los modos de recuerdo que describe Minchin (2012), en la medida en que la descripción de la cama forma parte, frente a, por ejemplo, la cicatriz de Odiseo, de un ámbito íntimo lejano al de la memoria cultural. En este sentido, estas observaciones se ajustan a lo señalado hace mucho por Whitman (1958:304): para completar el reconocimiento, Odiseo y Penélope deben recrear sus roles de esposo y esposa.

No son pocos los ejemplos como el mencionado en el que un único discurso está organizado retrogresivamente. *Od.* 2.270-295 ofrece otro interesante. El pasaje presenta un momento fundamental, en el que Atenea promete a Telémaco la protección que le ha dado a su padre.²³ La estructura de esta promesa es compleja:²⁴ el elemento *x* es en cierto modo su prótasis y se ocupa de establecer la condición bajo la cual la diosa la lleva a cabo, esto es, que Telémaco es (debería ser, más bien) un digno hijo de sus padres (vv. 270-280). En *x'* (vv. 285-295) está la promesa propiamente dicha, en la que Atenea asegura el éxito del viaje y describe lo que hará para contribuir con el héroe. La continuidad entre las dos partes está dada por los vv. 277-279 y 285-286, que constituyen una secuencia prótasis-apódosis-explicación (nótese la conexión *τοι-σοι* en 279 y 285 y el uso de futuros en 277 y 285):

ἀλλ' ἐπεὶ οὐδ' ὄπιθεν κακὸς ἔσσει οὐδ' ἀνοήμων,
οὐδέ σε πάγχυ γε μήτις Ὀδυσσεύς προλέλοιπεν,
ἐλπώρῃ τοι ἔπειτα τελευτῆσαι τάδε ἔργα...
σοὶ δ' ὁδὸς οὐκέτι δηρὸν ἀπέσσειται ἦν 285
σὺ μενοιᾶς·
τοῖος γάρ τοι ἑταῖρος ἐγὼ πατρῴϊός εἰμι

Pero ya que no serás en el futuro ni malo ni
insensato
Y no te falta en absoluto la inteligencia de Odiseo,
confía en que completarás pronto estos trabajos...
y ya no estará lejos por mucho tiempo el 285

²³ Curiosamente, no he hallado referencias a este discurso clave en el trabajo de Murrin (2007).

²⁴ La analiza De Jong (2004: *ad* 270-80), que también observa (*ad* 270-95) la tripartición del discurso. West (en Heubeck, West y Hainsworth 1988: *ad* 270-80) ha propuesto que el complejo comienzo ("rambling") debe explicarse porque Atenea está imitando el modo de hablar de un anciano. La explicación no me parece convincente en absoluto, pero no puede descartarse.

camino que anhelas;
 pues tal compañero soy yo para ti, heredado de tu
 padre

Entre las dos partes se inserta un elemento y clave (vv. 281-284):

τῶ νῦν μνηστήρων μὲν ἕα βουλήν τε νόον τε
 ἀφραδέων, ἐπεὶ οὐ τι νοήμονες οὐδὲ δίκαιοι·
 οὐδέ τι ἴσασιν θάνατον καὶ κῆρα μέλαιναν,
 ὡς δὴ σφιν σχεδόν ἐστιν ἐπ' ἡματι πάντας ὀλέσθαι.

Ignora ahora los planes y el pensamiento de los
 pretendientes,
 insensatos, porque no son ni inteligentes ni justos en
 nada;
 y no reconocen a la muerte y a la negra ker,
 porque está cerca para ellos el morir todos en
 un mismo día.

Aunque el pasaje se integra relativamente bien con lo que lo rodea, interfiere en cierta medida en su desarrollo. Hasta este punto de la historia no ha habido referencias explícitas al plan de los pretendientes de atentar contra Telémaco y el del héroe no se vincula con ellos. De manera indirecta, por supuesto, es posible interpretar en el viaje a Pilos y a Esparta un proyecto mayor de acabar con la situación del palacio en Ítaca, pero las palabras de Atenea constituyen una clara prolepsis que difícilmente se integre en ese proyecto. Se observa en estos versos un caso de retrogresión prospectiva:²⁵ la diosa interrumpe su

²⁵ Podría pensarse que 'retrogresión prospectiva' es un oxímoron, y en cierta forma lo es, pero recuerdese que en este trabajo 'retrogresión' se refiere al elemento y de una secuencia *xyx'*, es decir, a una secuencia inserta que interrumpe

promesa para anunciar a Telémaco (y a la audiencia) que todos los planes de los pretendientes serán vanos. Nótese que esta prolepsis es compleja, porque, aunque en el segundo par de versos anticipa lo que sucederá en los últimos cantos del poema, en el primero anticipa lo que sucederá en la escena que sigue inmediatamente a esta, es decir, el plan de los pretendientes de emboscar y matar a Telémaco.

Aunque la inmensa mayoría de las retrogresiones están compuestas esencialmente por discursos,²⁶ no todas deben estarlo. En ocasiones es el propio narrador el que recupera información del pasado, siguiendo en este caso el método de composición (probablemente más tradicional) que se encuentra en Hesíodo. El ejemplo más famoso sin duda es *Od.* 19.390-475: el relato sobre la cicatriz ha atraído la atención de los críticos durante mucho tiempo, en particular porque es uno de los pocos en toda la épica homérica en el que es el propio narrador el que se detiene extensamente sobre un punto.²⁷ La técnica que utiliza también es tradicional: después de la segunda mención del signo (οὐλήν) en el v. 393, un relativo da comienzo al relato. La estrategia de expansión es esencial en la composición de los *Himnos Homéricos*.²⁸ Nótese, además, que el pasaje no es una digresión en el mismo sentido que lo son las descripciones de

el desarrollo de otra. No se menciona en esta definición la relación temporal entre y y $x+x'$.

²⁶ Esto no es particularmente sorprendente en un autor como Homero que se destaca por el porcentaje de discursos frente a todo el resto de la tradición. Cf. sobre esto Finkelberg (2011), con sus referencias.

²⁷ En de Jong (2004: *ad* 388-91 n. 17) pueden encontrarse los principales tratamientos del tema. Cf. también los análisis de Scodel (2002:108-111) y Minchin (2012:87-88). Otro caso de este tipo, esencial en *Odisea*, está en 17.291-327, cuando se narra la historia del perro Argos. Hay otras interrupciones estructuralmente similares en *Od.* 2.17-20, 4.408-412, 4.125-134, 6.3-13, 21.11-41; como puede verse, sin embargo, excepto el pasaje del canto 21 sobre la historia del arco, ninguna supera los diez versos.

²⁸ Cf. Janko (1981) y Abritta (2017b).

objetos o lugares: la historia de la cicatriz, de hecho, no describe nada. Pero la retrogresión es fundamental: mientras que el elemento $x+x'$ (en los versos 390-393a, 467-475, donde se describe el momento efectivo del descubrimiento de la cicatriz y la reacción de Euriclea) simplemente muestra el reconocimiento de un marcador que podría haber sido otro (una marca de nacimiento, por ejemplo), el elemento y recupera para los receptores el significado profundo de la οὐλήν, que no sólo es una marca externa en el cuerpo del héroe sino también un signo que lo vincula con su pasado personal y familiar.

No puede dejar de observarse, por ello, que la retrogresión es aquí compleja en más de un sentido. En efecto, por un lado, la visita de Odiseo al palacio de su abuelo puede verse como una estructura retrogresiva dentro del relato: el elemento y es la caza propiamente (vv. 430-460b), pero el viaje había sido motivado, empieza y termina por la promesa que el anciano había hecho de dar regalos al héroe cuando lo fuera a visitar, ya adulto.²⁹ Esta promesa no está implícita: antes de comenzar efectivamente a relatar lo sucedido, el narrador inserta otra retrogresión (vv. 399-412) al momento en que Autólico nombra a Odiseo, cuando éste era recién nacido. La estructura del reconocimiento atraviesa, así, gracias a una serie de bucles concéntricos, los momentos fundamentales de la vida del héroe: nacimiento, visita a su ancestro y reconocimiento familiar, rito de pasaje (la cacería). Formalmente, el elemento y superior (la explicación de la cicatriz) se expresa en una estructura retrogre-

²⁹ Nótese que el carácter retrogresivo de la caza está señalado por el hecho de que, al final del relato, los vv. 465-466 reiteran que la cicatriz es producto de la cacería. Esta explicación es la que se retoma al volver al presente narrativo en el v. 467 y hace formalmente innecesario el relato de los vv. 430-460b.

siva, donde el elemento $x+x'$ es la visita a Autólico y el elemento y y la caza del jabalí. x (la primera parte del viaje hasta el v. 429) es de nuevo una estructura retrogresiva, donde se inserta la explicación de la visita relatando el momento en que Autólico promete dar regalos a Odiseo:

19.390-393a: introducción de la cicatriz	19.393b-466: relato				19.467-475: reacción de Euriclea
	393b-429: primera parte del viaje		430-460a:	460b-466:	
	393b-398: presentación de Autólico	399-412: promesa de Autólico en el nacimiento de Odiseo	413-429: viaje y banquete en el palacio de Autólico	460a: cacería del jabalí	

Tabla 1. Estructura de la digresión de sobre la cicatriz de Odiseo. Las filas representan diferentes niveles estructurales; en cada una, la primera columna es el elemento x , la segunda el elemento y y la tercera el elemento x' . Nótese que diferentes estilos de línea separan elementos de diferente nivel.³⁰

Este complejo sistema de bucles comienza a develar una parte fundamental de la lógica compositiva del relato homérico: frente a la linealidad del esquema paralelo y la relativa rigidez del quiástico o en anillo, la estructura retrogresiva muestra una enorme flexibilidad para manipular los eventos narrativos y su

³⁰ Para una interpretación diferente de la estructura de esta escena, cf. Gaisser (1969:20-21), que la considera una composición anular compleja. La hipótesis no me parece defendible, a menos que uno esté dispuesto a estirar el concepto de 'composición anular' a cualquier estructura con elementos comparables al comienzo y al final. El relato está efectivamente encapsulado entre la mención de los regalos prometidos a Odiseo (la promesa de ellos y luego su entrega), pero esto no es una mera repetición: es una secuencia que la escena de la cacería interrumpe.

orden temporal.³¹ Como se ha mencionado más arriba y se ha observado en los ejemplos, las retrogresiones no sólo interrumpen la secuencia de los eventos narrados, sino que también introducen analepsis y prolepsis que rompen la secuencia cronológica. De esta manera el poeta puede recordar a su auditorio lo que ha sucedido en puntos anteriores de la narración, anticipar lo que vendrá o incorporar a su relato eventos que quedan por fuera de los límites temporales del poema.³²

4.2. Estructura retrogresivas de nivel macro

Que no hay en los poemas homéricos un orden cronológico lineal entre los eventos narrados se sabe desde hace mucho y en algunos casos es absolutamente obvio: los cantos 9-12 de *Odisea* no relatan lo que sucede después del canto 8 y antes del canto 13, sino lo que ha sucedido antes del canto 1.³³ Esto per-

³¹ Se puede objetar aquí que la sucesión 'llegada al palacio de Autólico – cacería – partida' es, temporalmente, una línea recta; sin embargo, la mención de la cacería en la última parte de la escena (vv. 465-466) sugiere que de hecho esta parte del relato es una prolepsis: el narrador anticipa lo que Odiseo contará a sus padres en Ítaca, que es el relato que Euriclea recuerda. Lo señalado en la n. 29, en este sentido, no debe menospreciarse: dado que el recuerdo de la nodriza no es el de la cacería efectiva sino el del relato de Odiseo, el punto focal de la digresión no es el relato efectivo de la cacería sino el que está implícito en los vv. 465-466. El relato efectivo de los vv. 393b-466 debe entenderse, así, como una prolepsis en el punto cronológico de la historia de lo que se introduce más adelante en la narración.

³² Sobre la importancia de estas técnicas de manipulación temporal para la narración oral, cf. el todavía imprescindible trabajo de Notopoulos (1951).

³³ Foley (1999:115-167) señala que este esquema de comienzo *in medias res* con rememoración posterior de los eventos previos es típico de las 'historias de regreso' en la épica oral. Aunque esto parece posible, el argumento del autor es claramente falaz: "el esquema de comienzo *in medias res* es típico de las historias de regreso en la épica sudeslava" → "el esquema de comienzo *in medias res* era típico en la épica griega antigua" → "la estructura de *Odisea* es tradicional, i.e. típica en su tradición". El salto del paso 1 al 2 no puede justificarse de ningún modo; una primera premisa que lo haría admisible sería "el esquema de comienzo *in medias res* es el más frecuente en las historias de regreso en las épicas orales tradicionales en todo el mundo", pero un único caso no puede de ningún modo habilitar un argumento comparativo. No pretendo afirmar que la conclusión no sea correcta (de hecho, mi opinión personal es que lo es), sim-

mite sugerir para el poema una estructura tripartita retrogresiva, donde $x+x'$ relata el último tramo del regreso de Odiseo a Ítaca y la restitución del poder real de los Laertiadas en la isla e y , el relato inserto, cuenta los eventos que preceden a esta aventura. El núcleo de esta retrogresión es la *Nekyia* que, como observa Tracy (1997:368), constituye el logro más grande del héroe en sus viajes, en la medida en que implica la conquista y la 'derrota' de la muerte misma.³⁴ Dado que este pasaje tiene en sí mismo una estructura de enorme complejidad, volveré sobre él más abajo.

La estructura retrogresiva del poema en su conjunto es fácil de reconocer, pero no es la única de orden superior que lo atraviesa. De hecho, los dos viajes que constituyen el núcleo de la trama (al menos en los primeros cantos), el de Odiseo y el de Telémaco, muestran un esquema similar. Como es bien sabido, a lo largo del poema Telémaco atraviesa un proceso de maduración marcado por momentos como *Od.* 1.346-359, en el que ordena a su madre dejar los asuntos de los hombres a los hombres, *Od.* 2.24-257, con sus diversas intervenciones en el ágora, *Od.* 20.257-267, en el que deja entrar y acomoda a Odiseo disfrazado de mendigo en el palacio y, por supuesto, *Od.* 22, con su participación en la matanza de los pretendientes.³⁵ El núcleo de este desarrollo, sin embargo, se da entre los cantos 2 y 4, con el viaje del héroe a Esparta y Pilos para buscar noticias de su pa-

plemente observo que no se deriva del razonamiento del autor. En todo caso, el carácter tradicional de la estructura no afecta en absoluto el análisis que sigue.

³⁴ Cf. también Heubeck en Heubeck y Hoekstra (1990:75-77), con sus referencias, para quien aparentemente Homero fue el primero en enviar a Odiseo al Hades.

³⁵ Austin (1969), Heath (2001 y 2005:79-118) y Beck (1998-1999). Es importante observar que este desarrollo va de la mano de una asociación cada vez mayor entre Telémaco y su padre (cf. Roisman, 1994). En lo que sigue me apoyo en las referencias dadas en esta nota.

dre. Este viaje puede considerarse el elemento y de una estructura retrogresiva.

Se podría objetar a esto que no hay una ‘interrupción’, que parte de la maduración de Telémaco es presentarse en la sociedad heroica. Pero el viaje a Pilos y Esparta tiene un motivo explícito y fundamental: conocer el destino de Odiseo. El resultado es un viaje al pasado heroico y a Troya, cuyo núcleo es probablemente el duelo dialógico entre Helena y Menelao. Las anécdotas que estos personajes recuerdan, si no dan la información que Telémaco estaba buscando, le proveen el modelo heroico que necesitaba para avanzar en su paso a la adultez.³⁶ Es precisamente este regreso al pasado lo que permite afirmar con confianza que el viaje a Esparta es retrogresivo, porque facilita concebirlo como una interrupción en el desarrollo lineal que comienza en el canto 1 y se completa a partir del canto 15.

Esto, por supuesto, no debe implicar que el viaje es ‘prescindible’, si bien pudiera ser admisible la afirmación de que la trama de *Odisea* no se vería grandemente afectada si la ‘telemaquia’ fuera eliminada, como proponían algunos analistas en el s. XIX, los eventos del resto del poema podrían desarrollarse de la misma manera.³⁷ El ejemplo es clave para entender la importancia del elemento y en las estructuras retrogresivas: la

³⁶ Sobre estos discursos, cf. Schmiel (1972) y Olson (1989). Ambos autores observan que sólo pueden entenderse en el contexto del poema, en contraste con Pilos y con Ítaca. Es importante también observar, sobre la base de lo señalado por Bakker (2008), que estos recuerdos de Helena y Menelao permiten a Telémaco ‘recordar’ a su padre, en la medida en que sirven de modelos para su propia acción heroica.

³⁷ La única diferencia sería que Telémaco iría a la choza de Eumeo no desde su barco sino desde el palacio. Nótese, además, que el propio poeta parece intentar garantizar la prescindibilidad de la telemaquia: Teoclímeno, el profeta que es introducido en *Od.* 15.223-256 y viaja a Ítaca con Telémaco, no participa en los eventos posteriores más que con dos profecías (17.151-161 y 20.350-357) que sólo sirven para recordar a la audiencia lo que ya se sabe (que Odiseo está en Ítaca y que los pretendientes morirán pronto).

progresión natural de $x+x'$, por definición, no depende de su presencia, pero su presencia la resignifica y, en cierto modo, la redirige en formas esenciales. El viaje de Telémaco a Esparta es fundamental en la maduración del héroe: lo pone en contacto con el pasado heroico, con su historia familiar y con los ejemplos de sus contemporáneos que debe seguir. El viaje permite a la audiencia captar la magnitud del deber del hijo de Odiseo a través de cada uno de estos aspectos y, así, dimensionar de manera adecuada el logro que es, con sus hazañas en los últimos cantos del poema, estar a la altura de los grandes modelos.

El otro gran viaje de *Odisea*, el de su protagonista, es tan evidentemente retrogresivo que no se requiere un argumento para demostrarlo. Odiseo no puede ir a Ítaca directamente, sino que debe dar un gran rodeo antes. Sin embargo, el poeta se cuida de superponer dos sistemas de retrogresiones que complejizan de manera notable la estructura: el de la narración y el de la trama del relato. El primero es quizás un invento de Homero, pero el segundo posiblemente sea herencia de la tradición. Dado que cada uno de estos sistemas muestra una estructura compleja en sí misma, conviene estudiarlos por separado antes de analizar la manera en la que interactúan. Para facilitar la exposición, he incluido en el apéndice una tabla que exhibe los esquemas del viaje y del relato.

Como puede observarse allí, el viaje de Odiseo consiste en una serie de retrogresiones que conforman una estructura retrogresiva mayor. Un punto fundamental en este recorrido es *Od.* 10.28-55: el barco de Odiseo está a punto de llegar a su patria cuando sus compañeros abren la bolsa de vientos dada por Eolo y las naves son arrastradas de vuelta a la isla del dios. El largo rodeo dado hasta este punto de la navegación puede pen-

sarse, por ello, como el elemento x de orden superior (donde $x+x'$ es la salida de Troya y la aproximación a Ítaca desde Eolia e y son las aventuras en tierras de los cicones, los lotófagos y los cíclopes). Desde ese punto hasta la llegada a la isla de Calipso se extiende el elemento y de orden superior (sobre cuyas retrogresiones me extenderé más abajo): no es hasta el comienzo del relato conservado que Odiseo de hecho vuelve a dirigirse (en el sentido estricto de estar efectivamente yendo) hacia Ítaca. Lo que viene después, por supuesto, también está organizado retrogresivamente, porque el naufragio en la isla de los feacios constituye la retrogresión del elemento x' del viaje. Odiseo es, así, mucho más *πολύτροπος* de lo que se pensaría: no sólo su viaje tiene una estructura retrogresiva, sino que cada parte de esa estructura tiene a su vez una estructura retrogresiva.³⁸

El sistema retrogresivo de la narración también está organizado en una serie de estructuras de diferente nivel. Pero tiene una diferencia notable con el argumento: los elementos x y x' de orden superior no tienen en sí mismos estructuras retrogresivas. Al incluir el grueso de las aventuras en el relato en Esqueria, el poeta logra que todos los giros de Odiseo queden subordinados al elemento y principal, que es el naufragio en Feacia. El esquema narrativo es además más simétrico que el argumental: no hay ninguna retrogresión 'suelta' y los elementos de orden inferior se organizan en torno a tres puntos clave: el primer fracaso en llegar a Ítaca, el intermedio en Esqueria

³⁸ Aunque especulativa, me parece plausible la afirmación de que este sistema de retrogresiones sería producto de una tradición de relatos sobre los viajes de Odiseo, desarrollada a lo largo del tiempo con giros más largos y más complejos. Podría especularse también que cada aedo no sólo podría elaborar cada elemento de manera diferente, sino modificar el orden en el que eran narrados (i.e. no en el que sucedían). Sobre el carácter tradicional de los viajes de Odiseo y, con razón, contra quienes afirman que son una invención homérica, cf. Burgess (2017).

que anticipa el regreso a casa y los eventos de la isla de Helios en donde se determina el destino de los compañeros.

Es útil contrastar el orden argumental con el narrativo. En ambos, la llegada a Ítaca es lo último. En ambos, un elemento de orden superior comienza en la isla de Calipso (el elemento *x'* del viaje y el *x* de la narración). En ambos el naufragio ante la isla de los feacios constituye una retrogresión. Sin embargo, mientras que en la cronología esta retrogresión es parte de la estructura de la segunda parte del regreso (esto es, del elemento *x'*), en la narración es el elemento *y* de orden superior, es decir, la retrogresión principal. De hecho, nótese que la reconversión de las aventuras en un relato que Odiseo hace en Esqueria permite que el viaje, en lugar de tres esquemas retrogresivos seguidos, pueda analizarse como una serie de estructuras retrogresivas dentro de otras, en una relación temporal de notable complejidad. En la tabla presentada en el apéndice esto se observa claramente: el elemento *y* de orden inferior, el interludio del relato en Esqueria, retoma el presente narrativo de la retrogresión de orden superior (esto es, “Feacia”): ahora, el intermedio, que usualmente se considera un simple corte en la narración,³⁹ se vuelve así un bucle temporal dentro del bucle del viaje al Hades dentro del bucle que es la estancia de Odiseo en Feacia. Odiseo en Esqueria queda subsumido en el relato que Odiseo en Esqueria hace de Odiseo en el Hades.⁴⁰

³⁹ No pretendo sugerir que esta lectura es equivocada. Después de un tiempo relativamente largo de relato inserto, es razonable pensar que el poeta quiera recordar a su auditorio cuál es la situación en el presente narrativo. Si se admite la distribución propuesta por Murray (2008:173-175) de aproximadamente 400 versos cantados por noche, la *Nekyía* sería la quinta noche en la que el rapsoda estaría narrando el relato de Odiseo. En cualquier caso, es evidente que desde su comienzo habría pasado bastante tiempo.

⁴⁰ Si se me permite la analogía, se podría hablar, en términos de ciencia ficción, de un Odiseo que viaja en el tiempo para verse a sí mismo viajando en el tiempo.

La temporalidad en la *Nekyía* es un problema en sí misma. Cada intervención del largo pasaje es un punto de fuga hacia el pasado o hacia el futuro. Un ejemplo basta para ilustrarlo: entre los vv. 11.90-151, Odiseo relata su encuentro con Tiresias. La estructura de este evento no es la que podría esperarse *a priori* (esto es, pregunta, respuesta, pregunta, etc.), sino una técnica que De Jong (2004) denomina “dos discursos sucesivos del mismo personaje”.⁴¹ La peculiaridad en este caso es que, de los tres discursos del adivino, el primero y el último se ocupan de problemas del presente y el central se ocupa exclusivamente de lo que sucederá en el futuro. Así, es adecuado pensar esta escena retrogresivamente: el encuentro con Tiresias ocupa el elemento $x+x'$ y su profecía el elemento y .

5. Conclusión

Como puede inferirse de lo dicho, el esquema retrogresivo atraviesa *Odisea* en todos sus niveles, desde breves discursos de tan sólo unos pocos versos hasta la estructura general del poema, pasando por cantos completos, pasajes de varios cientos de líneas y episodios individuales. La flexibilidad del esquema xyx' resulta mucho más adecuada para encarar el modo de organización de la narración homérica que las nociones de quias-

⁴¹ Los otros ejemplos están en 5.21-42, 6.186-210, 15.535-43, 17.392-404, 18.349-364, 19.89-99, 20.190-225, 21.167-80. También hay dos casos en *Iliada* (1.571-594 y 4.188-197). No obstante, en todos estos ejemplos (con la salvedad del de *Il.* 1.571-594, que amerita un análisis aparte) los ‘dos discursos’ son en realidad dos partes del mismo con una aclaración en el medio de que el destinatario del discurso cambia (esto es, nada que pueda asimilarse en ningún sentido a una retrogresión). El caso de Tiresias es el único en *Odisea* (y casi el único homérico) en el que dos discursos sucesivos se dirigen a la misma persona (*Od.* 4.492-537 y 543-547, el relato de Proteo sobre los regresos de los aqueos, no puede considerarse dividido en dos discursos; la interrupción de los vv. 538-542 sólo introduce los lamentos de Menelao ante la noticia de la muerte de su hermano).

mo o de estructura paralela que, si bien es evidente que el poema aplica, lo hace de manera muchos menos general que la estructura retrogresiva.

Esta flexibilidad también permite subsumir muchos esquemas utilizados hasta ahora en la formalización xyx' . Se han visto algunos ejemplos de estructuras en anillo y de quiasmos que pueden interpretarse como retrogresiones, y un estudio detallado podría aún, hallar más. Podría incluso ofrecerse como hipótesis que el sistema compositivo tradicional épico conocía dos esquemas de composición, el paralelo (xy) y el retrogresivo ($x(y)x'$), y que todo el resto se deriva de esos dos. Por supuesto, esa es una hipótesis que demanda una argumentación aparte.

Más allá del análisis de docenas de retrogresiones del poema, resta por considerar por qué esta estructura es utilizada tan ampliamente. David (2006: 173-177) propone que pensemos en un vínculo intrínseco entre la forma del baile tradicional, el movimiento de los planetas y el hexámetro como la motivación para la ubicuidad del esquema. Entiendo que esto no puede descartarse (ni, por lo demás, confirmarse), pero imagino una explicación más simple: la interrupción de las secuencias $x+x'$ con secuencias insertas que recuperan eventos del pasado o adelantan eventos del futuro permite al poeta manipular el orden de los acontecimientos para, por un lado, recordar al auditorio lo que ha sucedido o anticiparle lo que sucederá, en un ámbito donde la dependencia de la memoria es absoluta, y, por el otro, introducir en los límites temporales del texto eventos anteriores y posteriores.⁴² Si esto pudiera imaginarse como

⁴² Una vez más, siguiendo en esto las observaciones de Notopoulos (1951).

parte de la técnica tradicional de los rapsodas, dado que se observa algo similar en los catálogos hesiódicos, me permito proponer que en Homero se encuentra por primera vez⁴³ una función distinta del esquema retrogresivo: al manipular el orden de los acontecimientos, el poeta no sólo puede incorporar regularmente información que de otra manera no se puede recuperar, sino también, subsumiendo todos los eventos de la narración en una estructura narrativa unitaria, destacar aquello que resulta más importante. Así, esta breve historia hipotética de la estructura retrogresiva se coloca en línea con algunas observaciones de los últimos años sobre la relación entre la técnica tradicional y el rapsoda individual:⁴⁴ mientras que a la primera corresponde proveer las herramientas para la composición poética, al segundo corresponde utilizar esas herramientas para elaborar una verdadera obra de arte.

⁴³ Tomando en el sentido más fuerte posible las palabras de Aristóteles en *Poet.* 1451a22-29 y 1459a30-1459b7. Desde luego, esta hipótesis no parecería *a priori* susceptible de confirmación.

⁴⁴ E.g. Foley (1999), Finkelberg (1990, 2004 y 2012), Scodel (2017), por mencionar sólo algunos títulos.

Bibliografía

- Abritta, A. (2010) “Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Iliada* 53-305”, *Anales de Filología Clásica* 23, 1-62.
- Abritta, A. (2016) “Nuevas perspectivas sobre el origen del hexámetro dactílico”, *Tempus* 39, 7-28.
- Abritta, A. (2017a) *Hacia una historia coral de los metros griegos: Rasgos formales de los metros no-líricos desde la época arcaica hasta la antigüedad tardía*, tesis de doctorado, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/3335>.
- Abritta, A. (2017b) “Conjeturas sobre una historia coral de la himnodia hexamétrica griega”. En: Torres, D. A. (ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras – UBA, 81-108.
- Austin, N. (1969) “Telemachos Polymechanos”, *California Studies in Classical Antiquity* 2, 45-63.
- Bakker, E. J. (2008) “Epic Remembering”. En: Mackay, E. A. (ed.) *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman World*. Leiden: Brill, 65-78.
- Bakker, E. J. (2011) “Time”, en Finkelberg (2011) (ed.), vol. 3, 877-879.
- Bassett, S. E. (1920) “ὕστερον πρότερον Ὀμηρικῶς (Cicero, *Ad Att.* 1.16.1)”, *HSPH* 31, 39-62.
- Burgess, J. S. (2017) “The *Apologos* of Odysseus: Tradition and conspiracy theories”. En: Tsagalis y Markantonatos (2017) (eds.), 95-120.
- Beck, D. (1998-1999) “Speech Introductions and the Character Development of Telemachus”, *CJ* 94, 121-141.

- David, A. P. (2006) *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford: Oxford University Press
- De Jong, I. J. F. (2004) *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Finkelberg, M. (1990) "A Creative Oral Poet and the Muse", *The American Journal of Philology* 111, 293-303.
- Finkelberg, M. (2004) "Oral Theory and the Limits of Formulaic Diction", *Oral Tradition* 19, 236-252.
- Finkelberg, M. (2011) (ed.) *The Homer Encyclopedia*, 3 vols., Malden: Wiley-Blackwell.
- Finkelberg, M. (2011) "Speeches", en Finkelberg (2011) (ed.), vol. 3, 819-820.
- Finkelberg, M. (2012) "Oral Formulaic Theory and the Individual Poet". En: Montanari, Rengakos y Tsagalis (2012) (eds.), 73-82.
- Foley, J. M. (1999) *Homer's Traditional Art*, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Gaisser, J. H. (1969) "A Structural Analysis of the Digressions in the *Iliad* and the *Odyssey*", *Harvard Studies in Classical Philology* 79, 1-43.
- Georgiades, T. (1949) *Die Griechische Rhythmus. Musik, Reigen, Vers und Sprache*, Hamburg: M. von Schroder Verlag.
- Graziosi, B. y Haubold, J. (2005) *Homer: The Resonance of Epic*, London: Bloomsbury.
- Heath, J. (2001) "Telemachus ΠΕΙΠΝΥΜΕΝΟΣ: Growing into an Epithet", *Mnemosyne* 54, 129-157.

- Heath, J. (2005) *The Talking Greeks. Speech, Animals, and the Other in Homer, Aeschylus, and Plato*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Heubeck, A. y Hoekstra, A. (1990) *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. II, Oxford: Clarendon Press.
- Heubeck, A., West, S. y Hainsworth, J. B. (1988) *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. I, Oxford: Clarendon Press.
- Hutchinson, G. O. (2017) "Repetition, range, and attention: the *Iliad*". En: Tsagalis y Markantonatos (2017) (eds.), 145-170.
- Janko, R. (1981) "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes* 109, 9-24.
- Janko, R. (1994) *The Iliad. A Commentary*, vol. IV, Cambridge: Cambridge University Press.
- Janko, R. (1998) "The Homeric Poems as Oral Dictated Texts", *CQ* 48, 1-13.
- Louden, B. (1993) "Pivotal Contrafactuals in Homeric Epic", *Classical Antiquity* 12, 181-198.
- Louden, B. (1996) "A Narrative Technique in *Beowulf* and Homeric Epic", *Oral Tradition* 11, 346-362.
- Minchin, E. (2007) *Homeric Voices. Discourse, Memory, Gender*, Oxford: Oxford University Press.
- Minchin, E. (2001) "How Homeric is *Hysteron Proteron*", *Mnemosyne* 54, 635-645.
- Minchin, E. (2012) "Memory and Memories: Personal, Social, and Cultural Memory in the Poems of Homer". En: Montanari, Rengakos y Tsagalis (2012) (eds.), 83-100.

- Montanari, F., Rengakos, A. y Tsagalis, C. (2012) (eds.) *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin: De Gruyter.
- Murray, O. (2008) "The *Odyssey* as Performance Poetry". En: Revermann, M. y Wilson, P. (eds.) *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford: Oxford University Press, 161-176.
- Murrin, M. (2007) "Athena and Telemachus", *International Journal of the Classical Tradition* 13, 499-514.
- Myres, J. L. (1952) "The Pattern of the *Odyssey*", *The Journal of Hellenic Studies* 72, 1-19.
- Naerebout, F. G. (2008) "Review of David (2006)", *Mnemosyne* 61, 485-491.
- Notopoulos, J. A. (1951) "Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition", *TAPA* 82, 81-101.
- Olson, S. D. (1989) "The Stories of Helen and Menelaus (*Odyssey* 4.240-89) and the Return of Odysseus", *The American Journal of Philology* 110, 387-394.
- Person, R. F. (2016) "From grammar in everyday conversation to special grammar in oral traditions: A case study of ring composition". En: Antović, M. y Cánovas, C. P. (eds.) *Oral Poetics and Cognitive Science*. Berlin: De Gruyter, 30-51.
- Pellicia, H. (2011) "Monologues". En: Finkelberg, M. (2011) (ed.), vol. 2, 527-528.
- Reece, S. (1995) "The Three Circuits of the Suitors: A Ring Composition in *Odyssey* 17-22", *Oral Tradition* 10, 207-229.
- Roisman, H. M. (1994) "Like Father Like Son: Telemachus' KERDEA", *RhM* 134, 1-22.

- Russo, J., Fernández-Galiano, M. y Heubeck, A. (1992) *A Commentary on Homer's Odyssey*, vol. III, Oxford: Clarendon Press.
- Schmiel, R. (1972) "Telemachus in Sparta", *TAPhA* 103, 463-472.
- Schmitt, A. (1990) *Selbständigkeit und Abhängigkeit menschlichen Handelns bei Homer. Hermeneutische Untersuchungen zur Psychologie Homers*, Stuttgart: Akademie der Wissenschaften und der Literatur.
- Scodel, R. (2002) "Homeric Signs and Flashbulb Memory". En: Worthington, I. y Foley, J. M. (eds.) *Epea and Grammata. Oral and Written Communication in Ancient Greece*. Leiden: Brill, 99-116.
- Scodel, R. (2017) "Homeric fate, Homeric poetics", En: Tsagalis y Markantonatos (2017) (eds.), 75-94.
- Tracy, S. (1997) "The Structures of the *Odyssey*". En: Morris, I. y Powell, B. (eds.) *A New Companion to Homer*. Leiden: Brill, 360-379.
- Tsagalis, C. y Markantonatos, A. (2017) (eds) *The Winning Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin: De Gruyter.
- Whitman, C. M. (1958) *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge: Harvard University Press.

Apéndice: el orden de los eventos en *Odisea*

Dada la complejidad del orden de los eventos y la diferencia entre las sucesiones cronológica y narrativa, me ha parecido conveniente incorporar esta simple tabla para ilustrarlo. Nótese que en todas las líneas la primera columna tiene el elemento x , la segunda el elemento y y la tercera el elemento x' . En el centro de cada grupo de tres, por lo tanto, está el elemento retrogresivo.

<u>Cronología de los eventos</u>					
Salida de Troya		Aventuras (desde Eolia hasta Ogigia)		Desde Ogigia hasta Ítaca	
Salida de Troya	Cicones, lotófagos, cíclopes, Eolo	Hasta Eolia hasta Ítaca	Nekyia	Salida de Ogigia	Viaje a Ítaca
			Hasta la isla de Helios	Las vacas de Helios	
				Hasta Ogigia	
<u>Orden de la narración</u>					
Desde Ogigia		Feacia			Hasta Ítaca
	Desde Troya hasta Eolia	Nekyia		Desde Eea hasta Ogigia	
	Primera aproximación a Ítaca	Primera parte	Interludio	Segunda parte	Hasta Ogigia
	De Troya a Eolia	de Eolia hasta Eea		Hasta la isla de Helios	Las vacas de Helios

El arte político del tejer en los poemas homéricos

Gastón Alejandro Prada
Universidad de Buenos Aires

1. Introducción

Sería difícil establecer qué tópicos de la antigüedad tienen más representaciones en la iconografía griega; no obstante, se puede afirmar que uno de los temas más prolíficos de esta área es la imagen de Penélope tejiendo. Esta pintura mitológica se ha reproducido reiteradamente en múltiples lugares y en todos los períodos históricos del mundo occidental. A su vez, la tradición crítica contemporánea ha derramado mucha tinta para significar y resignificar esta imagen en el mundo antiguo y también en la actualidad. Esto puede ser apenas una impronta menor en cuanto a la importancia simbólica que ha tenido este tópico desde la época arcaica en Grecia hasta nuestros días.

En el presente capítulo se analizarán los conceptos de hilar y tejer, orientados por una praxis poética y política, en diferentes ámbitos: el del οἶκος y el de la πόλις, el humano y el divino. Se intentará mostrar la relación e imbricación existentes entre estos espacios cuya significación se encuentra orientada consistentemente por un mismo sentido simbólico. Esto es, mostrar que estos conceptos desplegados en la estructura general del poema, como el tejer, el hilar, la producción poética y política, se proyectan y aplican a episodios particulares que, en efecto, se repiten bajo determinados modos específicos en ese nivel textual.

2. Hilar, tejer, tramar

En los poemas homéricos las actividades de hilar y tejer están repartidas entre los diferentes personajes divinos o humanos en los que adquieren determinada significación, dependiendo de cada contexto. No es ocioso delimitar, por un lado, el concepto de hilado y, por otro, el concepto de tejido. En primer lugar, la acción de hacer hilo se representa en Homero con el verbo ἐπινέω, que refiere concretamente a la operación de producir hilo (νήμα) mediante el procesamiento del lino (λίνον). Esta acción está relegada exclusivamente a la Moira o Aisa. Así lo vemos en las dos únicas apariciones en *Ilíada*, cuando Hera dice que Aquiles πείσεται ἄσσα οἱ αἴσα γιγνομένων ἐπένησε λίνω [padecerá cuantas cosas Aisa le hiló con lino al nacido, *Il.* 20.127-8] y cuando Hécuba cuenta sobre su hijo Héctor que Μοῖρα κραταῖη γιγνομένων ἐπένησε λίνω [la poderosa Moira le hiló con lino al nacido, *Il.* 24.209-10]. Su única aparición en *Odisea* (7. 196-8) se produce en la corte de los feacios, cuando el soberano Alcínoo dice de Odiseo que ἔνθα δ' ἔπειτα πείσεται, ἄσσα οἱ αἴσα κατὰ Κλωθῆς τε βαρεῖαι γεινομένων νήσαντο λίνω [luego allí padecerá cuantas cosas según Aisa y las pesadas Hiladoras le hilaron al nacido con lino].

En segundo lugar, tenemos la acción del hilar propiamente dicho, que se corresponde con tomar determinada porción del hilo producido y envolverlo con la rueca. El verbo utilizado en los poemas homéricos para hilar es ἐπικλώθω.¹ Aquí la

¹ De este verbo deriva la hiladora del destino, "Cloto", que aparece en Hesíodo *Th.* 217-218 (καὶ Μοῖρας καὶ Κήρας ἐγείνατο νηλεοσπίουρας, [Κλωθῶ τε Λάχεσιν τε καὶ Ἄτροπον]).

agencia de la acción está relegada a los dioses en general (θεοί), a Zeus o a un δαίμων indefinido. En *Ilíada* 24.525 Aquiles dice que ὡς γὰρ ἐπεκλώσαντο θεοὶ δειλοῖσι βροτοῖσι ζῶειν ἀχθυμένοις [los dioses hilaron para los míseros mortales el vivir acongojados]. Y en una de sus siete apariciones en *Odisea* vemos a Menelao diciéndole a Telémaco que ῥεῖα δ' ἀρίγνωτος γόνος ἀνέρος, ᾧ τε Κρονίων ὄλβον ἐπικλώση γαμέοντί τε γεινομένῳ τε [fácilmente es conocido el linaje de un varón al que el Crónida le hilara dicha para el casamiento y la procreación, *Od.* 4.207-8]. En otra ocasión, vemos a Eumeo contar sobre los avatares de Odiseo: ὡς γὰρ οἱ ἐπέκλωσεν τὰ γε δαίμων [un *daímon*² le hiló estas cosas, *Od.* 16.54]. En otros cinco lugares³ tenemos en *Odisea* a los dioses como agentes del hilar. En 8.579-580 vemos nuevamente a Alcínoo decir sobre el funesto regreso de los héroes de Troya que τὸν δὲ θεοὶ μὲν τεύξαν, ἐπεκλώσαντο δ' ὄλεθρον ἀνθρώποις', ἵνα ἦσι καὶ ἐσσομένοισιν ἀοιδή [los dioses lo prepararon, e hilaron la destrucción para los hombres, a fin de que hubiera un canto para los hombres futuros].

En tercer lugar, se presenta en los poemas homéricos el concepto de tejer representado con el verbo ὑφαίνω. Por un lado, refiere al hecho literal y material de producir un tejido con el hilo (νήμα), resultado del hilar (ἐπικλώθω); sea un manto, una túnica, etc. En *Odisea* (2.104) vemos a Penélope tejiendo una gran tela (ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν) y, en *Ilíada* (3.125), a

² Mantenemos el término griego para conservar su pluralidad semántica; no obstante, también puede traducirse como "divinidad".

³ *Od.* 1.16-8, 3.205-9, 8.577-80, 11.139, 20.194-6.

Helena llevando a cabo la misma acción (μέγαν ἰστὸν ὕφαινε). Ahora bien, también este verbo se utiliza para referirse a la acción de tramar un plan, urdir astucias. En *Odisea* 13.386 Odiseo le clama a Atenea que trace un plan (μητὴν ὕφηνον) para castigar a los pretendientes. Dicha acción es llevada a cabo tanto por seres divinos como humanos, quedando la primera acepción del término confinada a personajes femeninos.

En este punto podemos pasar a indagar la significación no-literal de estos conceptos en el marco poético-narrativo de los poemas homéricos. Como hemos señalado, el concepto de hilar está relegado a los dioses. Particularmente en *Ilíada* son Moira y Aisa las encargadas de estas tareas, predominando esta acción en *Odisea* sobre los dioses en general. Flórez González (2015:109) señala pertinentemente que "hay una suerte de depuración de los agentes específicos hiladores en *Odisea*", puesto que los agentes del destino aparecerán subsumidos en la voluntad de Zeus o ubicados sobre divinidades en general. No obstante, cabe agregar el matiz que, como hemos señalado más arriba, el verbo ἐπινέω tiene que ver con la producción del material crudo sobre el cual luego podrá desarrollarse el hilado propiamente dicho (mediante la rueca) y esa acción, al menos en los poemas homéricos, sólo es llevada a cabo por Moira o Aisa. Ahora bien, acordando con el autor, podemos decir que hay, en mayor grado, un predominio de una agencia divina que establece esa porción (μοῖρα) de hilo que representa el destino de los mortales ejecutada por Zeus, los dioses en general o un *daímon*.

Humanos y dioses toman ese hilo hilado y construyen sus propios tejidos. Esos tejidos en última instancia no son más que una producción artística y/o intelectual. Kenaan (2008) ha

distinguido dos tipos de tejidos en Homero: el tejido textual, análogo a la forma de un texto, connotada por la habilidad para representar, contar historias y evocar imágenes, y un tejido carente de cualidades de representación, vacía de dimensión figurativa, relegándose así su uso para describir la figura femenina de la tejedora del hogar. Sin embargo, es difícil plantear la figura de una mujer tejiendo, vaciada de significado, más allá del literal en la obra homérica. En efecto, los tejidos constituyen un bien simbólico que trasciende su materialidad. Se presentan como un capital comercial (ya que son objetos de consumo y forman parte del patrimonio del οἶκος) y, por otra parte, un capital tradicional, puesto que en ellos se transmite parte del acervo cultural de la familia (Vázquez, 2011). No obstante, el sentido del tejer o los tejidos mismos se pueden comprender como la elaboración de un manto excelentemente bordado, así como la urdimbre de un taimado plan bien premeditado.

Es posible advertir en esta representación de los poemas homéricos conceptos muy discutidos por la crítica: el destino, la determinación y la posibilidad de plantear la libertad humana (que parecería no tener lugar). Sin embargo, se puede interpretar esa porción de material crudo, el hilo (νήμα) que la Aisa o la Moira reparten a cada mortal, como esa primera determinación del ser humano al nacer (recordemos que las apariciones del verbo ἐπιπέω se dan conjuntamente con el participio γιγνομένων), que luego los dioses orientan, para que más tarde los mortales, solos o con ayuda de alguna divinidad, puedan producir su propio tejido. En efecto, los mortales nacen con cierta predeterminación: su lugar, época e, incluso, su tiempo de vida y fecha de muerte, pero con una cantidad y calidad de

hilo disponible con el que pueden hacer el tejido que deseen dentro de sus propias posibilidades.

Al respecto, Lasso de la Vega (1963) señala que la *moîra* no constituye un poder personal que asigne un destino a la vida de cada ser humano, así como tampoco un poder personal superior por encima de la voluntad de los dioses. Según el autor, el destino, en efecto, no se trata de un poder, sino de un orden o esquema del curso de las cosas sobre el que luego la libertad y la voluntad de los dioses y los hombres, en todo caso, operan. Es entonces el destino, el lote de cada hombre, un orden ineluctable en donde la muerte no puede ser evitada.⁴ El problema residiría en extremar dos posiciones aparentemente antagónicas – la creencia en el destino y la creencia en la voluntad de los dioses – desde un punto de vista dogmático, lo que concluiría en una antinomia. Para el autor, el destino y los dioses se articulan en el sentido de que éstos son los garantes por medio de los cuales el destino opera, que, en definitiva, no es otra cosa que la voluntad de los mismos dioses o, al menos, aquella con la que hay una identificación que impide la contraposición de fines.

3. Tejer un poema

En el canto 5 de *Odisea* Hermes arriba a la isla de Ogi-gia donde habita la ninfa Calipso para informarle que debe dejar marchar a Odiseo por designio de Zeus. Al acercarse a la cueva de la diosa ve que ή δ' ἔνδον ἀοιδιάουσ' ὀπι καλῆ ἰστὸν

⁴ Cabe señalar que, como nos muestran los casos de Heracles (*Od.* 9.601) e Ino (*Od.* 5.333-5), aparentemente tampoco podría universalizarse esta afirmación, ya que se trata de dos humanos que por decisión de los olímpicos pasaron de ser mortales a gozar de una inmortalidad propia de los dioses. Con lo cual, en estos casos el destino no los alcanzaría y los dioses (o Zeus) serían los soberanos absolutos del destino de los mortales. Sin embargo, ambos personajes tienen la experiencia de la muerte, puesto que su apoteosis es posterior a ella, de modo que el destino sigue siendo inevitable en tanto humanos que perecen.

ἐποικομένη χρυσεῖη κερκίδ' ὕφαινεν [allí dentro, [Calipso] cantando con bella voz, tejía el telar bien preparado con lanzadera⁵ dorada, *Od.* 5.61-2]. Este episodio presenta una coincidencia explícita entre el arte de tejer y el arte poético. El canto y el tejido de la diosa se desarrollan concomitantemente, resultando metafóricamente intercambiables. Algo análogo sucede cuando Odiseo está llegando a la isla de Circe (*Od.* 10.221-3):

Κίρκης δ' ἔνδον ἄκουον ἀειδούσης ὅτι καλῇ
 ἰστὸν ἐποικομένης μέγαν ἄμβροτον, οἷα θεάων
 λεπτὰ τε καὶ χαρίεντα καὶ ἀγλαὰ ἔργα πέλονται

[los griegos] allí dentro escuchaban el canto con
 bella voz de Circe,
 atendiendo un gran telar inmortal, tales obras
 entre las diosas
 son finas, agradables y espléndidas.

Otra vez la relación entre el arte de tejer y el arte poético se hace explícita, sumado al doble sentido dado por el último verso en donde se hace referencia a la excelencia de tales obras (cantar y tejer).

Por otro lado, la primera aparición física de Helena en *Iliada* se presenta en la *Teichoskopía* del canto 3. Allí (*Il.* 3.125-8) vemos a la semidiosa hija de Zeus que

ἦ δὲ μέγαν ἰστὸν ὕφαινε 125
 δίπλακα πορφυρέην, πολέας δ' ἐνέπασσεν ἀέθλους
 Τρώων θ' ἵπποδάμων καὶ Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων,
 οὓς ἔθεν εἶνεκ' ἔπασχον ὑπ' Ἄρηος παλαμάων

⁵ Instrumento pequeño usado para el tejido.

οἷσιν ἐπὶ Ζεὺς θῆκε κακὸν μῶρον, ὡς καὶ ὀπίσσω ἀνθρώποισι
 πελώμεθ' αἰοίδιμοι ἔσσομένοισι [sobre quienes [Paris y Helena]
 Zeus colocó el funesto destino, así en lo venidero devendremos
 canto para los hombres futuros]. Y, por otro lado, en *Odisea*
 4.238-9, Helena exhortando a Menelao y Telémaco en un ban-
 quete en Esparta profiere ἦ τοι νῦν δαίνυσθε καθήμενοι ἐν
 μεγάροισι καὶ μύθοις τέρπεσθε· εἰκότα γὰρ καταλέξω [ahora
 banqueteen sentados en los palacios y disfruten de los relatos.
 Pues oportunamente les contaré]. Con estos dos pasajes queda
 remarcado el carácter épico-poético que parece contener Hele-
 na. Ella es quien canta o narra sobre los sucesos presentes que
 quedarán en la posteridad y es, a su vez, causa y contenido de
 aquellos.

Estos son algunos de los argumentos que Clader (1976)
 ha presentado para sostener que bajo la figura de Helena se
 esconde el autor/compositor de *Ilíada* y *Odisea*. El poeta y au-
 tor de los poemas homéricos quedaría representado así por este
 personaje tan controvertido que, como hemos visto, canta las
 glorias de los hombres (κλέα ἀνδρῶν)⁷ en un tejido que inmor-
 talizará sus gestas. Por su parte, Kanaan (2008) ha sostenido
 que el tejido de Helena pertenece al dominio humano, por opo-
 sición a una fuente poética del narrador explícitamente divina
 constituida por las Musas. En este sentido, la perspectiva de
 Helena para describir los sucesos por medio de su tejido en
 tanto narradora no estaría al servicio de una verdad externa,
 una perspectiva global ni divina, que parecería sí presentar un

⁷ Algo que el mismo Aquiles está haciendo al recibir la famosa "embajada", que lo encuentra (en *Il.* 9.189) mientras "cantaba las glorias de los hombres" (ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν).

arte poético inspirado por las Musas. De este modo, la mirada de Helena sobre la realidad de los sucesos presentes, que pareciera describir en el manto que teje, sería una mirada de la esfera privada, que nunca podrá ser parte de la esfera pública y que, por lo tanto, no tiene eco más allá del dominio doméstico, entendido como el único ámbito en donde se puede expresar la voz femenina. Sin embargo, ya hemos advertido los alcances de la perspectiva y mirada de Helena y veremos, más adelante, algunos de los problemas a los que conduce un enfoque teñido de categorías patriarcales que simplifican los roles y ámbitos de género reduciéndolos a determinadas circunscripciones exclusivas.

4. Hacia la inmortalidad

El pasaje a la inmortalidad es algo que puede obtenerse por medio de un *épos* que mantenga por siempre vivas las hazañas de los héroes en la memoria colectiva de cierta cultura. Estas figuras pasarán a formar parte de los εἶδωλα que representarán e identificarán a la stirpe de un determinado pueblo. Precisamente esto ha sucedido con los poemas homéricos en el pueblo griego, en donde no sólo forman parte del acervo cultural de su historia, sino, además y fundamentalmente, el motor de su educación y, en gran medida, el centro de su pensamiento y escena políticos.

A la tradición no ha dejado de llamarle la atención el final reservado para Menelao que se anuncia en *Odisea*. Allí Proteo, el anciano adivino del mar, le dice a Menelao (*Od.* 4.561-4 y 469):

σοὶ δ' οὐ θέσφατόν ἐστι, διοτρεφὲς ᾧ Μενέλαε,
 Ἄργει ἐν ἵπποβότῳ θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν,
 ἀλλὰ σ' ἐς Ἥλύσιον πεδῖον καὶ πείρατα γαίης
 ἀθάνατοι πέμψουσιν...
 οὔνεκ' ἔχεις Ἑλένην καὶ σφιν γαμβρὸς Διὸς ἐσσι

no está decretado para ti, Menelao, hijo de Zeus, morir en Argos, pastora de caballos, y arrastrar este destino,
 sino que hacia la llanura Elisia y a los confines de la tierra
 te enviarán los inmortales...
 a causa de que posees a Helena y eres para ellos el yerno de Zeus.

En efecto, tanto Menelao como Helena parecen ser recompensados en su traslado a los campos Elíseos con una glorificación divina. Pues ἐνῆλύσιον denota el hoyo, el lugar alcanzado por el rayo, y era para los griegos un elegido de los dioses quien perecía por el rayo de Zeus.⁸ En este sentido, si pensamos en este intento de pasaje a la inmortalidad por medio del arte poético puede notarse una exaltación o – si seguimos la postura de Clader – una auto-exaltación poética del autor/compositor, que se immortaliza en su canto épico alcanzando los Campos Elíseos.

Por otro lado, Calipso en *Od.* 5.208 (ἐνθάδε κ' αὔθι μένων σὺν ἐμοὶ τόδε δῶμα φυλάσσοις ἀθάνατός τ' εἶης [aquí mismo, permaneciendo a mi lado, abrigarías esta morada y serías inmortal]) le ofrece a Odiseo la inmortalidad que el héroe

⁸ En *Op.* 156-73, Hesiodo le da un lugar utópico, la “isla de los bienaventurados” (νησος μακάρων), a todos los héroes de Tebas y de Troya. Homero, en cambio, lo hace exclusivo para Menelao. Para una respuesta a este problema, cf. Torres (2007).

finalmente rechaza. En primer lugar, cabría preguntarse si la diosa puede ofrecerle la inmortalidad a Odiseo por su condición divina o si lo puede hacer, tal vez, en tanto cantante/tejedora. Es de esperar que nuevamente el doble sentido esté operando en estos pasajes de *Odisea* y que tanto la condición divina de la ninfa, así como su arte poético, permitan ofrecerle a Odiseo vida y juventud eternas. Por otro lado, Odiseo opta por rechazar esas promesas de inmortalidad, así como también rechaza una vida de placeres y deleites ofrecida por Circe a lo largo de su estadía en la isla de Eea (*Od.* 10), ya que pesa sobre sí más el deber. Pues él mismo nos dice con respecto a los ofrecimientos de las diosas: "nunca persuadía mi ánimo en el pecho, ya que nada resulta más dulce que la patria y los padres" (ἀλλ' ἐμὸν οὐ ποτε θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ἔπειθεν. /ὡς οὐδὲν γλύκιον ἤς πατρίδος οὐδὲ τοκῶν γίνεται, *Od.* 9.33-5).

5. El deber político

Odiseo primero rechaza los deleites de una vida ociosa con la diosa Circe, luego los ofrecimientos de inmortalidad de la ninfa Calipso, así como también se resiste a la tentación de las sirenas que quieren cautivarlo con su dulce voz y que, sobre todo, le ofrecen sabiduría, un conocimiento que nadie posee, puesto que ὁ γε τερψάμενος νεῖται καὶ πλείονα εἰδώς [aque] que se deleita [con su voz] regresa sabiendo muchas cosas, *Od.* 12.188]. De modo que el compromiso de Odiseo constituye un deber asociado a la familia y al οἶκος, pero que, especialmente, es un deber político. Odiseo debe llegar a Ítaca, sobre todo, para restaurar el orden de la πόλις. En este sentido, el orden de la

familia, el οἶκος y la πόλις, no son tres ámbitos independientes entre sí. Su diferencia parecería ser más de grado que de concepto. Ciertas configuraciones sociales que han sido planteadas (Foley, 1982), tales como que la esfera privada (el οἶκος) constituye el dominio de la mujer (gobernado, a su vez, por un poder paternal) y la esfera pública se presenta exclusiva para los hombres, se encuentran ya perimidas. Como se ha demostrado (Vázquez, 2011:314; Magoja, 2013:238-44) estos dominios se hallan entretajidos y superpuestos (en lo que va desde una participación de las mujeres en los ámbitos litúrgicos y religiosos hasta una fuerte injerencia de los hombres en la administración y ordenamiento del οἶκος). Con lo cual, el deber de Odiseo con su familia y su οἶκος tiene una injerencia directa en el deber político de su restablecimiento como soberano de Ítaca. Incluso, el epíteto de Helena mencionado con anterioridad, "semejante a Ártemis de rueca dorada", implica una mujer salvaje, en contacto con la naturaleza, y no una mujer atada a lo doméstico.

Por otro lado, Pantelia (1993) ha señalado que en los poemas homéricos los personajes femeninos tejen cuando hay un desequilibrio doméstico. Esta inestabilidad se daría por la falta del οἶκος κύριος. Hemos atendido el caso de Helena. Su desequilibrio tiene lugar en la ausencia de Paris, que se bate a duelo con Menelao y cuya descripción no anuncia ningún desenlace, puesto que los sucesos descriptos todavía no han tenido fin. El ejemplo de Andrómaca es bien claro. En *Iliada* 22.440-1 se nos dice que ἀλλ' ἢ γ' ἴστων ὕφαινε μυχῶ δόμου ὑψηλοῖο δίπλακα πορφυρέην, ἐν δὲ θρόνα ποικίλ' ἔπασσε [ella tejía una tela doble, purpúrea, en lo más recóndito de la alta morada, y le

bordaba flores variopintas]. El pasaje se encuentra ubicado en un contexto donde Héctor ha muerto a manos de Aquiles. Su esposa, alejada de todos y en soledad, teje un manto púrpura⁹ que está bordado con flores, claras ofrendas para un funeral. Asimismo, Hermes encuentra a Calipso tejiendo cuando llega a Ogigia para hacerle saber que deberá liberar a Odiseo y dejarlo partir; y Odiseo y sus compañeros encuentran a Circe tejiendo antes de arribar a la isla de diosa.

El caso más paradigmático y más abordado por el poeta se presenta con Penélope. En ausencia de Odiseo se dice que tejía furtivamente en los palacios un telar muy largo (περίμετρον, *Od.* 24.130). La longitud extensa del telar representa la del νόστος Ὀδυσσεύς que, como hemos señalado, no sólo implica la inestabilidad doméstica, sino el desorden político de la ciudad.

Ahora bien, Pantelia (1993) señala que en *Odisea* 4.130-5 encontramos a Helena no ya tejiendo, como se advertía en *Iliada*, en donde su situación de inestabilidad era patente, sino con la rueca dorada, sinónimo del hilado. En una situación similar encontramos a Penélope en 17.96-7, sentada hilando lana con una rueca, y de modo análogo se presenta Arete, la esposa de Alcínoo, soberano de los feacios, en 6.52-3. Según la autora, cuando esta situación de inestabilidad y desorden representada por el telar de los personajes femeninos se resuelve, se alcanza un momento de equilibrio, representado por la armonía y equilibrio doméstico. El reemplazo del tejido por el hilado simboliza la renovación de la estabilidad marital que en algún momento fue quebrantada. A Arete sólo se la encuentra hilando porque la

⁹ Cf. sec. 3.

situación marital, familiar, social y política de una comunidad como la de los feacios, en la que ella es soberana junto a Alcínoo y en la que, además, se resaltan todas las virtudes de su personalidad, espejo de la sociedad que conforma, es ideal. En el caso de Helena, al restablecer su vínculo con Menelao, su identidad y estatus son restituidos. Por último, con Odiseo ya en Ítaca, aunque el desequilibrio familiar se haya restablecido de modo inconsciente, Penélope le transfiere a Odiseo el poder y la responsabilidad del restablecimiento del orden en la ciudad, y es por eso que ya no teje y puede dedicarse al hilado.

Es interesante señalar el pasaje homérico en que Telémaco ordena a su madre retirarse a sus labores de mujer (el telar), en el momento en que Penélope irrumpe en el banquete celebrado en su casa cuando el aedo Femio entonaba cantos sobre los regresos funestos de los héroes aqueos (*Od.* 1.345-359). Es claro el motivo de increpación de Penélope hacia el aedo. Los cantos de Femio auspician un destino nefasto para su esposo ausente. La esposa de Odiseo se marcha nuevamente hacia su soledad en el telar. Por otra parte, a diferencia de la tela de Andrómaca que, más allá de la conciencia de su artesana, se vincula con un suceso pasado (la reciente muerte de Héctor) y el telar de Helena, que se vincula con sucesos presentes (el duelo entre Paris y Menelao), el telar de Penélope está lejos de terminarse. Como se puede advertir, en los tres telares se expresa el devenir temporal de los sucesos del pasado, del presente y del porvenir. En este sentido tampoco es casual la conjunción de la actividad del telar y el canto poético del aedo Femio.

Retomando la cuestión del deber, hemos señalado más arriba que el del retorno de Odiseo a su hogar, más allá de la cuestión psicológica, emocional o afectiva, se instala en un fin

más general que es nada menos que el deber de la patria, al que Odiseo debe responder restableciendo la soberanía de Ítaca con su persona.¹⁰ A su vez, hay en el tejer en general un deber que se presenta como algo exclusivamente femenino. Ahora bien, en este último caso, habíamos visto el doble sentido de la noción del tejer. Aquí podríamos sumar la noción mencionada al comienzo de este capítulo donde el tejer representa el hecho de tramar, de urdir, un plan. En el caso de Penélope, el doble sentido con la elaboración de un plan para expulsar a los pretendientes es bien concreto. En *Od.* 2.104-5 se relata que Penélope por día tejía el gran telar y por la noche lo deshacía (ἔνθα καὶ ἡματιῇ μὲν ὑφαίνεσκεν μέγαν ἰστόν, νύκτας δ' ἀλλύεσκεν). Esta astucia de la esposa de Odiseo es el entramado de un plan: en principio, ganar tiempo. Pero se trata de un tiempo sin fin, un tiempo que nunca avanza. Penélope nunca concluirá el velo de Laertes para, así, desposar a un pretendiente. Incluso la exhortación de Telémaco para que su madre vuelva a su deber, el telar, que hemos atendido más arriba (*Od.* 1.345-359), podría leerse como parte de una *performance* interna del poema entre madre e hijo en donde cada uno cumple su deber. Los dos deben ganar tiempo. Telémaco entretiene a los pretendientes, Penélope atrasa su aparente obligación de casarse con uno de ellos, tejiendo y destejiendo el velo. Así, ambas acciones están conectadas e imbricadas. La trama de Penélope no consiste en otra cosa que el tejer mismo. Cada uno de los que pretenden restablecer el orden en Ítaca cumplen con su deber. Tanto Odiseo como Penélope y Telémaco tejen su plan. En definitiva, su tejido, su plan, no es más que una urdimbre, un tejido político.

¹⁰ Cf. Prada (2018:67-70).

Ahora bien, en todo esto los mortales no están solos. En *Od.* 13.303, Atenea propone urdir/tejer una astucia junto con Odiseo (ἴνα τοι σὺν μῆτιν ὑφήνω) y, en 13.386, Odiseo mismo le pide a Atenea que urda/teja una astucia para castigar a los pretendientes (ἀλλ' ἄγε μῆτιν ὑφηνον, ὅπως ἀποτείσομαι αὐτούς). Con todo, podemos advertir la confluencia de los tejidos particulares de Odiseo, Penélope, Telémaco y Atenea, en un tejido mayor cuyo resultado o producto es uno de carácter político: el restablecimiento del orden en Ítaca.

La analogía tal vez más famosa entre el político y el tejedor la encontramos en *Político* de Platón (311b7-311c1):

Τοῦτο δὴ τέλος ὑφάσματος εὐθυπλοκίᾳ συμπλακὲν
 γίγνεσθαι φῶμεν πολιτικῆς πράξεως τὸ τῶν
 ἀνδρείων καὶ σωφρόνων ἀνθρώπων ἦθος, ὅπότεν
 ὁμονοίᾳ καὶ φιλίᾳ κοινὸν συναγαγοῦσα αὐτῶν τὸν
 βίον ἢ βασιλικὴ τέχνη, πάντων
 μεγαλοπρεπέστατον ὑφασμάτων καὶ ἄριστον
 ἀποτελέσασα

Por cierto, éste es el fin del tejido, entrelazándose a un tejido recto, digámoslo, para que surja de la práctica política el carácter de los hombres valientes y prudentes cuando el arte del gobernante los reúna por el acuerdo y la amistad en una vida común, produciendo el mejor y más magnífico de todos los tejidos...

Más allá del contenido y significado del diálogo platónico, lo que vale rescatar para nuestros fines es esta imagen del político como un excelso tejedor que tiene como resultado de esa praxis política un tejido encomiable (en caso de ser virtuosa la práctica). En este sentido, el arte de tejer se hace análogo al arte de

gobernar, entrelazando las diferentes partes, los diferentes hilos, para obtener un producto íntegro, un tejido social y político, unificado y virtuoso, orientado por el gobernante/tejedor hacia un mismo fin noble.¹¹

6. Conclusiones

Si pensamos, a partir de lo expuesto a lo largo de este capítulo, que los poemas homéricos son uno o dos tejidos elaborados por un poeta que los ha tejido, sería pertinente pensarlos como un tejido con una determinada funcionalidad política. Sabemos que *Iliada* y *Odisea* son mucho más que dos de las obras literarias más importantes de la literatura universal. Con ellas los antiguos griegos se deleitaban en el goce estético, se educaban, filosofaban y extraían modelos y categorías para pensar el mundo en el que vivían. Pero entre todas estas cosas, los poemas también eran usados políticamente en el sentido práctico, desde citar un pasaje para legitimar cierta posición política¹² hasta la recitación en las festividades cívicas de Atenas.¹³

¹¹ Para un acercamiento al tratamiento de esta analogía en Platón, cf. Bordoy (2010).

¹² Por ejemplo, el discurso solemne y emblemático que Héctor pronuncia ante los troyanos y aliados (*Il.* 15.496-9):

οὐ οἱ ἀεικὲς ἀμυνομένῳ περὶ πάτρης
 τεθνάμεν· ἀλλ' ἄλοχός τε σὴν καὶ παῖδες ὀπίσσω, καὶ
 οἶκος καὶ κληρὸς ἀκήρατος, εἴ κεν Ἀχαιοὶ οἰχῶνται σὺν
 νηυσὶ φίλην ἐς πατρίδα γαίαν.

No es indigno morir para el que defiende la patria, sino que la esposa y los niños detrás quedan a salvo, y el hogar y el patrimonio indemne, si los aqueos vuelven con las naves hacia la querida tierra patria.

Este pasaje homérico será recogido por Licurgo siglos más tarde (338 a.C.) en su discurso *Contra Leócrates*, 102-104.

¹³ Cf. Quinlan (2009:11), quien sostiene que el poema homérico tiene como su escenario primario las Grandes Panateneas en Atenas en el año 566 a.C., sobre

En efecto, es posible establecer que hay, en primer lugar, un juego simbólico con la pluralidad conceptual de la noción de tejer. Haciendo el camino inverso (dando las puntadas del otro lado de nuestro tejido presente), partiendo desde la estructura general a las estructuras más particulares, advertimos un gran tejido y un gran tejedor: los poemas homéricos y el poeta. Esta estructura se proyecta en algunos episodios particulares en donde se advierte, si no el poeta/autor mismo de los poemas, al menos la representación poética de un poeta o una poetisa encarnada especialmente en la figura de Helena. A su vez, la comprensión del tejido poético como un tejido con funcionalidad política se puede advertir claramente en la figura de Penélope, quien aspira a una finalidad que trasciende su οἶκος. Estos tejidos se entrelazan con los tejidos elaborados por Odisseo, Telémaco y los dioses, que forman, otra vez, un tejido más vasto que confluye en un producto poético-político. Todo esto es posible en tanto los dioses tejan sus partes correspondientes y ciertas divinidades como Aisa o Moira provean el hilo, el material propicio para la elaboración del tejido. Este producto poético-político, por su parte, no es más que el resultado de la misma Διός βουλή, lo cual nos conduce nuevamente al inicio, evocando el comienzo de los poemas homéricos.

un contexto de festividad civil en el que *Ilíada* ocupaba un rol importante en la reflexión político-cívica de la πόλις ateniense.

Bibliografía

- Allen, T. (1931) *Homeri Ilias*, vols. 2-3, Oxford: Clarendon Press.
- Bordoy, F. (2010) “El arte de tejer como paradigma del buen político en Platón”, *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía, Suplemento 3*, 9-18.
- Burnet, J. (1967) *Politicus. Platonis opera*, vol. 1., Oxford: Clarendon Press.
- Diels, H. y W. Kranz (1952) *Die Fragmente der Vorsokratiker*, vol. 2, Berlin: Weidmann.
- Fernández Guerrero, O. (2012) “El hilo de la vida. Diosas tejedoras en la mitología griega”, *Feminismo/s 20*, 107-125.
- Foley, H. (1982) “The female intruder' reconsidered: women in Aristophanes' *Lysistrata* and *Ecclesiazusae*”, *CPh 77*, 1-21.
- Flores González, J. (2015) “El hilado del destino en Homero (primera parte)”, *Anales de Filología Clásica 28*, 99-110.
- Lasso De La Vega, J. (1963) “Hombres y dioses en los poemas homéricos”, en Gil, E. (ed.) *Introducción a Homero*, Madrid: Guadarrama, 268-316.
- Clader, L. (1976) *Helen. The Evolution from divine to heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden: Brill.
- Kanaan, L. V. (2008) *Pandora's Senses. The Feminine Character of the Ancient Text*, Madison: The University of Wisconsin Press.
- Magoja, E. (2013) “El universo familiar frente a la *pólis*: un fenómeno de pluralismo jurídico en la Atenas clásica (Arist. *Pol.* 1252b 9-30)”, en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. J. (comps.) *El oikos violentado. Genealogías conflictivas y perversiones del parentesco en la literatura*

griega antigua, Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 229-249.

- Pantelia, M. (1993) "Spinning and Weaving: Ideas of Domestic Order in Homer", *AJPh* 114, 493-501.
- Prada, G. (2018) *La filosofía de Homero. Sobre ciertos problemas y perspectivas de filosofía política en Iliada y Odisea*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4506>.
- Quinlan, S. (2009) *The Iliad, the Athlete and the Ancient Greek Polis*. Ottawa: University of Ottawa.
- Torres, D. (2007) "La Troya de Homero. Una construcción simbólica entre el mito y la historia", *Symbolos* 41, 419- 432.
- Vázquez, M. (2011) "Un manto para el pueblo. Tejido social y trama cómica en la *Lisistrata* de Aristófanes", en Rodríguez Cidre, E. y Buis, E. J. (eds.) *La pólis sexuada. Normas, disturbios y transgresiones del género en la Grecia Antigua*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 303-326.
- Whitman, C. (1958), *Homer and the heroic tradition*, Cambridge: Harvard University Press.

Cómo nace un héroe cosmológico: la estructura del Escudo de Heracles

Guillermo D. Vissani
UBA – Conicet

1. Introducción

La historia de los textos que llegaron hasta nosotros como pseudohesiódicos ha atravesado, desde el periodo helenístico hasta nuestros días, por diferentes etapas en las que los filólogos e historiadores de la literatura griega han emitido un sinfín de observaciones, hipótesis y conclusiones que hacen que, al abordarlos, el lector crítico del siglo XXI se vea obligado a tomar partido por alguna de aquellas múltiples consideraciones incluso antes de la lectura del texto mismo. Si bien este es, en principio, un hecho aplicable a todos los textos – en definitiva, ¿qué lector medianamente entrenado puede despojarse de los discursos que rodean un texto y que forman una constelación en la que este y los discursos hermenéuticos parecen estar al mismo nivel? –, parece que, en el ámbito de la filología griega y con los textos pseudohesiódicos particularmente, esta realidad está aún más presente.

En efecto, leer, por ejemplo, el *Catálogo de mujeres* como un texto de autoría hesiódica es un acercamiento al texto totalmente diferente a considerar de antemano que posee una datación posterior al poeta beocio, del mismo modo que parece imposible leer el *Escudo de Heracles* sin tomar partido previo por alguna de las múltiples críticas destructivas que ha recibido a lo largo de la historia o por alguna de las escasas reivindicaciones que han aparecido en las últimas décadas. Con esto, el lector otorga cierta autoridad a algunos de esos discursos, de

modo que se vuelven parte constitutiva de aquellos que fueron, en algún momento, previos a todo juicio emitido sobre ellos. Así, ‘sabemos’ que el *Escudo de Heracles* es un pastiche, ‘sabemos’ que es producto de un poeta de escasas condiciones literarias, y de esa forma leemos el poema.

En este sentido, y en consonancia con el objetivo de las contribuciones de este libro, que abordan los textos desde una perspectiva que tenga en cuenta su estructura, nos proponemos analizar el poema pseudohesiódico *Escudo de Heracles* con el esfuerzo de despojarnos de un *a priori* valorativo que tome partido por una u otra observación crítica. El resultado de este trabajo, al mismo tiempo, contribuirá al conocimiento profundo del texto, de modo de posibilitar una toma de posición *a posteriori* respecto de aquellos juicios. Así, en un proceso inverso al que realiza un lector que circula por el poema impregnado de lo que se dijo de él, abordaremos el *Escudo* en sí mismo para luego, habiendo alcanzado una comprensión más profunda respecto de su factura, poder navegar por la crítica.

Siguiendo este camino, no nos pronunciaremos respecto de conceptos como autoría, datación y fuentes del *Escudo de Heracles*. Más bien, el objetivo de esta contribución es mostrar de qué manera el texto se va configurando como una pieza literaria cuyo valor está dado por el proceso compositivo que le dio origen y que aparece en la textualidad misma del poema.

Para lograr este propósito, emprenderemos un trabajo de análisis estructural que tenga en cuenta un principio compositivo presente en gran parte de la tradición literaria grecolatina, particularmente en la literatura arcaica: la estructura anular.

La estructura anular, *ring composition* o *Ringkomposition* es un patrón compositivo que atañe a la disposición de las

partes que conforman el todo. En este, cada uno de los elementos está dispuesto de modo tal que se corresponde simétricamente con otro: la parte introductoria corresponde en algún nivel lingüístico, métrico, estilístico o de contenido, con la conclusión. Esto puede, a modo de un juego de espejos, enmarcar sucesivas secciones que se corresponden con otras al interior del anillo que forman la parte introductoria y de cierre. Numerosos han sido los estudios que analizan diversos textos (e incluso diversos productos estéticos) antiguos y modernos, sobre todo desde mediados del siglo pasado en el campo de los estudios clásicos.¹ Gran parte de estos estudios ha ayudado a comprender una de las formas compositivas más extendidas en la literatura antigua. La épica homérica, evidentemente, ha sido objeto de la mayor atención crítica que, con cada nueva lectura, iba descubriendo más y más precisos ejemplos de este tipo de estructura.

Al analizar un poema como el *Escudo de Heracles* desde esta perspectiva, hay algunas decisiones metodológicas que se deben tomar. En primer lugar, debemos tener en cuenta que el ‘escudo de Heracles’ en sí, responsable de la fama de este texto, es una *ékphrasis* que se encuentra entre los versos 139 y 320, ocupando así algo más de un tercio del poema (contabilizando los 480 hexámetros sin hacer ninguna atétesis). Esta larga descripción puede ser leída – y analizada – independientemente, como una unidad en sí misma o bien como mero *ornatus* del todo que la enmarca: el episodio de la biografía de Heracles que relata su combate con Cicno y con Ares. Una tercera opción, sin embargo, que es la que desarrollaremos en este tra-

¹ Véanse, particularmente, las obras de Van Otterlo (1944 y 1948).

bajo, radica en el análisis de la *ékphrasis* como una unidad en sí misma pero que a su vez es constituyente estructural – y no ya independiente u ornamental – del poema. Por esta razón es que comenzaremos por el principio del texto, de modo que, cuando la lectura llegue al punto de la descripción del escudo, se pueda establecer una relación estrecha con el conjunto.

En segundo lugar, teniendo en cuenta que nuestra lectura utiliza las herramientas del análisis literario formal que busca correlaciones estructurales entre los elementos de un texto, iremos estableciendo relaciones entre las diversas partes que lo conforman de modo de ofrecer una imagen de la estructura anular del poema. Es por esto que nuestro análisis no implicará una lectura lineal del *Escudo*, sino que las partes del presente trabajo estarán ordenadas de acuerdo con las correlaciones establecidas.

2. Prehistoria y posthistoria de Heracles

Los primeros cincuenta y seis versos del *Escudo*, que coinciden con la Eea de Alcmena del *Catálogo de mujeres* (fr. 195 M-W), nos presentan la prehistoria de Heracles.² Con ella, el poeta decide ubicar el combate de Heracles con Cicno y Ares en el marco de la biografía de su madre, lo cual, como veremos a continuación, funciona de pretexto para relacionar directamente la hazaña del héroe con su función cosmológica.

Cualquiera sea el autor de estos cincuenta y seis versos, ya sea que aceptemos la *communis opinio* de que fueron com-

² Por las razones expuestas en los párrafos introductorios, no nos dedicaremos por el momento a arriesgar una hipótesis acerca del grado de intertextualidad (cita, alusión) de estos versos respecto de la otra obra pseudohesíodica. Para un primer acercamiento a la cuestión, cf. Russo (1950:32), West (1985:1369), Janko (1986:39) y Vissani (2015:122).

puestos por el poeta del *Catálogo* o que se le adjudique la autoría al poeta del *Escudo*, lo cierto es que estamos en presencia, por cita o por alusión, de una relación intertextual que nos obliga a leer el poema en función de las reminiscencias que genera respecto del *Catálogo*. En este sentido, las observaciones que se realicen sobre este pasaje tienen repercusiones en la interpretación del *Escudo* como totalidad textual.

Los primeros diez versos describen los atributos de Alcmena, ubicándola en un rango superior al resto de las mujeres. Luego, hasta el verso 27 se narra la hazaña bélica de Anfitrión, esposo de Alcmena, quien debe vengar la muerte de los hermanos de esta antes de poder disfrutar del lecho conyugal. En último lugar, en el cuarto pie del verso 27 se genera un cambio de foco radical, ya que hasta el verso 56 el texto pivota alrededor de la μητις de Zeus (vv. 27-28):

πατήρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε
ἄλλην μητιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν

pero el padre de hombres y dioses otro
plan (μητιν) tejía en su mente.³

La μητις de Zeus es, en definitiva, engendrar a Heracles, de modo que tanto dioses como mortales tengan un protector contra la ruina (ἀρχῆς ἀλκτῆρα φυτεύσαι, v. 29). Hacia el final de esta sección se narra la concreción del plan de Zeus: la misma noche en que Anfitrión se unió en relaciones amorosas con su esposa, tras haber regresado de su combate, Zeus compartió

³ Utilizaremos la edición de Solmsen (1970). En todos los casos, las traducciones son nuestras y tienen solo una función instrumental.

también el lecho con Alcmena. De este modo, dos varones fueron concebidos por ella en una noche: Heracles, hijo de Zeus, e Íficles, hijo de Anfitrión.

Para organizar de manera más eficiente nuestra lectura, podemos dividir estos cincuenta y seis versos en tres partes:

1. Presentación de Alcmena, definida en primer lugar por su relación con dos figuras masculinas (su marido y su padre), y en segundo lugar por sus atributos (vv. 1-10).
2. Aparición de Anfitrión como protagonista del primer episodio narrativo del poema (vv. 11-27a).
3. Descripción y concreción de la μηῆτις de Zeus (vv. 27b-56):
 - a. motivaciones de Zeus (vv. 27b-34);
 - b. unión de Zeus con Alcmena (vv. 35-36);
 - c. regreso de Anfitrión y su unión con Alcmena (vv. 37-47);
 - d. nacimiento de Heracles e Íficles (vv. 48-56).

Cada una de estas partes gira en torno a un concepto clave que, como veremos, se corresponderá de modo especular con determinados elementos presentes en los versos que conforman la última parte del poema. Para hacer un análisis comparativo de ambas, veamos también cómo se estructura el final del *Escudo*. Utilizaremos en este caso números romanos en orden decreciente para que la comparación que realizaremos luego resulte más clara:

- III. Enfrentamiento de Heracles con Ares, irritado por la muerte de su hijo Cicno (vv. 424-442):
 - a. introducción al combate (vv. 424-426a)
 - b. símil del león (vv. 426b-435a);
 - c. símil de la roca (vv. 437-442).
- II. Intervención de Atenea, que intenta en vano disuadir al dios de iniciar el combate (vv. 443-449). La diosa, al no lograr su cometido, desvía la lanza

de Ares destinada a Heracles, lo cual le permite al hijo de Zeus herirlo (vv. 450-463);

- I. Final del poema: regreso de Ares al Olimpo, continuación del viaje de Heracles y su auriga hacia Traquis y funeral de Cicno (vv. 464-480).

Si comparamos temáticamente comienzo y fin del poema, vemos que puede parecer prácticamente nula la relación que se establece entre ambas partes. Sin embargo, al analizar con detenimiento el texto, podemos descubrir que desde el punto de vista de la factura del poema existen ciertas reminiscencias estructurales y léxicas que es necesario resaltar.

A primera vista, llama significativamente la atención el hecho de que estamos en presencia de la misma cantidad de versos. Son cincuenta y seis versos los que introducen la prehistoria de Heracles que, en principio, no presenta una correspondencia estricta y exacta respecto del contenido temático del *Escudo*. Son, también, cincuenta y seis versos los que conforman la sección final, que tampoco están directamente relacionados con la hazaña que le da origen al poema – su combate con Cicno –. Una objeción metodológica se nos puede presentar: el haber seccionado el poema artificialmente y con el solo objeto de demostrar nuestra hipótesis (en definitiva, ¿por qué hacer comenzar la última sección en el verso 424?). Respecto del criterio por el cual separamos la primera sección del resto del poema, es evidente el hecho de que ellos forman una unidad aun en el caso en que no los veamos como cita sino producto del mismo poeta (cf. n.2). En efecto, el hecho de que no estén estrictamente vinculados en cuanto a contenido temático con el combate de Cicno está reflejado en el nivel lingüístico por el cambio de foco que implica el verso 57: Ὅς καὶ Κύκνον ἔπεφνεν [él también mató a Cicno]. El uso adverbial de καὶ implica que el

autor del *Escudo* inscribe su poema en el marco de una serie de materiales poéticos que narran hazañas heroicas de Heracles, una de las cuales es la que está presentando. En este sentido, el mismo poema nos enuncia cuál es el tema sobre el cual versa: el combate con Cicno. Esta separación marcada en el mismo texto, a su vez, funciona para indicar no solo cuál es el comienzo de la historia narrada propiamente dicha, sino también cuál es su final. El texto es, entonces, quien define que la sección principal culmina con la muerte de Cicno, porque así ya lo anunció en su comienzo. Por lo tanto, podemos reafirmar que contamos con lo que llamamos una prehistoria y una posthistoria de cincuenta y seis versos cada una.

2.1. Secciones 1-I

La coincidencia entre ambas partes, sin embargo, no se limita a la cantidad de versos. En el verso 467, perteneciente a la última sección dentro de la posthistoria según nuestra división interna (sección I), se menciona a Heracles como υἱὸς Ἀλκμήνης (vv. 467-469):

υἱὸς δ' Ἀλκμήνης καὶ κυδάλιμος Ἴολαος
Κύκνον σκυλεύσαντες ἀπ' ὤμων τεύχεα
νίσοντ'.

Y el hijo de Alcmena y el ilustre Yolao
tras haber despojado a Cicno de las armas de sus
hombros
se fueron.

Esta referencia a Heracles debe llamarnos la atención ya que es la única vez que se lo menciona a través del nombre de

su madre por fuera de la primera sección. Eso genera que, hacia el final del poema, su receptor establezca inmediatamente una relación con el principio, en donde Alcmena parece ser presentada como la protagonista del texto (sección 1). Comienzo y final están, así, unidos por esta figura femenina. La *eea* de Alcmena no es, entonces, pretexto para introducir la historia de Heracles, sino que esta última parece terminar siendo, más bien, una suerte de *excursus* narrativo al interior de aquella. En efecto, el poema entero podría funcionar formalmente como uno de esos tantos episodios de *performance* independiente que forman parte de una unidad mayor.⁴

Podemos ver que el hecho de comenzar y terminar el *Escudo* con una referencia a Alcmena tiene un doble propósito. A nivel estructural, tenemos el principio básico de una *ring composition*: el comienzo y el final del poema presentan elementos que se vinculan. Esta estrategia compositiva, sin embargo, no solo tiene repercusiones en la descripción formal del texto, sino que por sí misma construye sentido. Insertar el poema, ya sea por cita o por alusión, en una unidad mayor como el *Catálogo* funciona como un dispositivo metapoético por el cual el *Escudo* se autodefine como parte de una tradición genérica determinada: la de la poesía genealógico-catalógica.⁵ En segundo lugar, si hacemos una comparación entre todas las formas de referirse a Heracles (epítetos, patronímicos, matronímicos y

⁴ Thalmann postula que una de las características de la poesía hexamétrica era que los poemas son, a la vez, autónomos y partes de un todo. Así, cada poema era “a fragment in a poetic *continuum*” (1984:77). Cf. también Rutherford (2000:88), quien propone que cada episodio del *Catálogo* podía formar parte de una *performance* independiente. En este sentido es que podemos entender la relación que establece el poeta del *Escudo* entre su poema y el *Catálogo*.

⁵ En Vissani (2015:124-127), hemos demostrado de qué manera el autor del *Escudo* marca explícitamente, a través de esta relación intertextual, una filiación genérica gracias a la cual inserta su poema en una tradición literaria determinada.

enálages), el hecho de llamarlo “hijo de Alcmena” es el único que no lo relaciona con un contexto bélico, sino que lo vincula directamente con el plan de Zeus y, por lo tanto, con la función cosmológica de Heracles: la de ser un protector para dioses y hombres contra la ruina.

2.2. Secciones 2-II

Ya demostrada la conexión entre las secciones 1 y I, podemos pasar a las siguientes. Como hemos mencionado, la sección 2 está protagonizada por Anfitrión. De él se narra el episodio en el que mató al padre de Alcmena, tras lo cual se refugian en la tierra de los cadmeos. Luego, sabemos que tiene una condición para acceder su lecho conyugal: debe vengar la muerte de los hermanos de Alcmena, para lo cual inicia una expedición contra los tafios y teléboas. Estos dieciséis versos y medio, ubicados inmediatamente luego de una introducción en la que el poema se presenta como una entrada más en un catálogo de *eeas*, cambia momentáneamente la retórica genealógica a una de tipo épico, en donde predominan lexemas relacionados con el ámbito bélico (ἀπέκτανε [mató], v. 11; φόνον [asesinato], v. 17; καταφλέξει [incendiar], v. 18; μῆνιν [ira], v. 21, sólo por mencionar algunos ejemplos). Es, sin embargo, en los versos 21 y 22 donde aparece definida la hazaña de Anfitrión y cuál es su motivo:

ἐπείγεται δ' ὅτι τάχιστα ἐκτέλεσαι μέγα ἔργον, ὃ
οἱ Διόθεν θέμις ἦεν

pero se apresuraba a cumplir lo más rápido posible
la gran hazaña (μέγα ἔργον), que para él era decreto
(θέμις) de Zeus.

Esta es la primera aparición de Zeus en el poema. El dios aparece aquí asociado al concepto de θέμις, que hemos traducido como “decreto”. Este concepto hace referencia a lo que está establecido, la ley divina que emana de Zeus. Aparece personificada en *Teogonía*, donde Hesíodo la convierte en la segunda esposa del dios (cf. *Th.* 901). Como diosa del orden legítimo y consagrado (cf. Snell, 1994:124), implica lo que necesariamente debe ser. Esta hazaña es, entonces, descrita en este sentido cosmológico: la motivación no está ligada solo con el deseo sexual de Anfitríon, sino que esta forma parte del plan de Zeus, explicitado en los versos siguientes.

¿Qué sucede, por otro lado, en la sección II hacia el fin del poema? Si continuamos con la metodología que aplicamos al comienzo de este apartado con las secciones inicial y final, el lector esperará encontrar cierta correlación entre el episodio de Anfitríon y el pasaje que pasaremos a analizar inmediatamente: la intervención de Atenea. La diosa es, ciertamente, protagonista de esta sección, cuya finalidad es evitar la muerte de Heracles por parte de Ares. Atenea intenta disuadir al dios, para lo cual necesita retener su voluntad: ἔπισχε μένος κρατερὸν [retén tu violenta fuerza]. El concepto de μένος, que aquí hemos traducido instrumentalmente como “fuerza” o “voluntad”, se refiere al principio activo que origina la intención en general y la de atacar en particular.⁶ Es, entonces, el impulso bélico violento, propio de un guerrero, lo que Atenea se propone neutralizar en este discurso directo dirigido a Ares.

Como hemos señalado al analizar el final de la prehistoria de Heracles, es en el verso 57 donde el poema se transforma

⁶ Cf. Snell (1994: 40) y Chantraine (1977 s.v. μέμονα): “le groupe μέμονα, μένος s’est spécialisé avec la valeur d’ardeur, volonté de combattre”.

en un relato de la hazaña épica de Heracles que culmina con la muerte de Cicno. Sin embargo, esta retórica ya había sido anunciada al interior de la misma *eea* de Alcmena en el *excursus* narrativo de tono épico protagonizado por Anfitríon (sección 2). Como vimos, esta sección finaliza con la mención al concepto de *θέμις*, que resignificó el *excursus* bélico en clave cosmológica. Con esto en mente, veamos la razón aducida por Atenea en la sección II para frenar el combate de Ares con Heracles (vv. 447-448):

οὐ γάρ τοι θέμις ἐστὶν ἀπὸ κλυτὰ τεύχεα δῦσαι
Ἡρακλέα κτείναντα, Διὸς θρασυκάρδιον υἱόν·

Pues no es decreto (*θέμις*) para ti despojar de sus
gloriosas armas
a Heracles, el valeroso hijo de Zeus, al matarlo.

En su discurso disuasivo, Atenea menciona el hecho de que las acciones resultantes del *μένος* de Ares se contraponen a la *θέμις*, uno de cuyos elementos es mantener con vida a Heracles. Así, la intención de la diosa es poner fin al combate con el objetivo de resguardar el orden establecido que emana de Zeus, salvando a su hijo. Es notorio que tanto en la sección 2 como en esta se culmina una hazaña bélica con la intervención, directa o indirecta, de Zeus.⁷ En un nivel metapoético, podemos decir que la retórica épica culmina y a su vez es resignificada con la función cosmológica de Heracles como parte del orden establecido. Un nuevo círculo, así, se cierra, uniendo las secciones 2 y II.

⁷ Que las palabras disuasivas de Atenea no hayan tenido resultado refuerza el hecho de que su siguiente intervención, ya no discursiva sino fáctica, al desviar la lanza de Ares, es en cumplimiento de la *θέμις*. La diosa, en este sentido, es un instrumento para el éxito de los planes de su padre.

2.3. Secciones 3-III

La sección final de la prehistoria de Heracles pone en marcha el plan de Zeus: crear un héroe cosmológico que proteja a dioses y mortales contra la ruina. Recordemos las palabras del poeta (vv. 27-9):

πατήρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε
 ἄλλην μῆτιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν, ὥς ῥα θεοῖσιν
 ἀνδράσι τ' ἀλφηστῆσιν ἀρῆς ἀλκτῆρα φυτεύσαι.

pero el padre de hombres y dioses otro plan (μῆτιν) tejía en su mente, de modo de engendrar para dioses y hombres comedores de trigo⁸

[un protector para la ruina (ἀρῆς ἀλκτῆρα).

En este punto es interesante analizar en profundidad el uso de algunos de los lexemas presentes en este pasaje. En primer lugar, el plan de Zeus está denominado con el sustantivo μῆτις. Aplicado al orden divino, este concepto se relaciona en una intertextualidad inmediata con la concepción hesiódica del ordenamiento cósmico, en virtud del cual Zeus toma como primera esposa a la personificación de la μῆτις en diosa (cf. *Th.* 886ss). Respecto de lo que representa esta divinidad, Vernant y Détienne (1967: 77) señalan:

Mètis intervient au contraire chaque fois que le monde des dieux entre en mouvement et que l'équilibre des forces surnaturelles se trouve remis en question; le temps divin prend alors un caractère dramatique et la puissance des dieux, pour s'affirmer, requiert ini-

⁸ Para el sentido de ἀλφηστῆς, cf. Chantraine (1977: s. v.) e *infra*.

tiative, audace, invention: conflit de succession, luttés pour la souveraineté, combats et révoltes, promotion d'un jeune dieu, instauration d'un ordre neuf.

Si, como hemos analizado, la θέμις implica la permanencia del orden establecido, la μητις es el ingenio y la capacidad de inventiva que se requiere ante una situación de cambio. En este contexto, el Zeus del *Escudo* idea una estrategia para crear un instrumento que le sirva para poner en marcha su plan cósmico.

En segundo lugar, detengámonos en la palabra que hemos traducido como ruina: ἀρή. Este término, de claras reminiscencias homéricas (cf. Chantraine, 1977: s.v.), estaba etimológicamente relacionado desde antiguo con el nombre del dios Ares. De hecho, es probable que esta etimología sea efectivamente la correcta, si concordamos con la tesis de Kretschmer (1921).⁹ La ruina a la que se refiere el poeta en el verso 29 es, entonces, de origen bélico. Es notorio que este lexema, de baja frecuencia de uso en la literatura griega, aparezca en un contexto sorprendentemente similar al del *Escudo* en la *Teogonía*: ἀλκτῆρ δ'ἀθανατοῖσιν ἀρῆς γένεο κρυεποῖο [protector (ἀλκτῆρ) has sido para los inmortales contra la terrible ruina (ἀρῆς), v. 657]. Estas palabras se las dirige Coto a Zeus, cuando el hecatónquiroy decide ofrecerle al dios su ayuda para derrotar a los Titanes. No podemos ignorar la estrecha relación léxica entre este pasaje hesiódico y la prehistoria de Heracles como héroe cosmológico presentada por el poeta del *Escudo*. Esta

⁹ Para un breve recorrido bibliográfico sobre las distintas teorías acerca de la etimología de esta palabra y su relación con el nombre del dios Ares, cf. Millington (2013:544).

relación no solo tiene repercusiones hermenéuticas basadas en las similitudes entre ambos versos sino también en sus diferencias. En la *Teogonía*, Zeus es descrito como aquel que ha protegido a los inmortales en el pasado, en virtud de lo cual se genera una alianza para continuar en este camino de supervivencia y ordenamiento del panteón en la batalla contra los Titanes, la más importante hazaña en la historia hesiódica del cosmos. En este contexto, no se hace ninguna referencia a la θέμις ni a la μῆτις, lo cual se explica por el hecho de que este verso se ubica en un momento previo al ordenamiento del cosmos y, por lo tanto, a la instauración de un orden establecido (θέμις), para mantener o modificar el cual se requiere de inventiva (μῆτις).

En el *Escudo*, en cambio, el estatus de protector que posee Heracles como instrumento de Zeus depende, como vimos, de la μῆτις del dios, ya que el héroe está incluido en el marco mayor del orden cósmico. En este plan, a diferencia de lo que ocurre en las batallas preolímpicas en las cuales Zeus es protector para los inmortales, Heracles es también, y en el mismo grado, protector para los hombres: ἀνδράσι ἀλφησιτήσιν. Esta segunda diferencia presente en el *Escudo* respecto del pasaje citado de la *Teogonía* radica en la inclusión de una nueva dimensión: la humana. Heracles existe en la medida en que forma parte de un momento en la historia del cosmos en la cual coexisten dioses y mortales. Siguiendo esta línea de pensamiento, es de suma importancia notar que el adjetivo ἀλφηστής aparece por primera vez en el *corpus* hesiódico en *Trabajos y días*, calificando a los mortales en el episodio de Pandora (*Op.* 82). La asociación, entonces, se establece con los hombres en tanto

participes de una etapa de degradación ante la cual Heracles está llamado a intervenir.¹⁰

Pasemos ahora a la sección III del poema. En ella, luego de haber matado a Cicno, Heracles se enfrenta con Ares, quien está irritado por la muerte de su hijo. Esta sección comienza con una breve introducción, en la cual se muestra a un Heracles en pleno ardor bélico (vv. 424-426a):

τὸν μὲν ἔπειτ' εἶασε Διὸς ταλακάρδιος υἱός,
αὐτὸς δὲ βροτολογιὸν Ἄρην προσιόντα δοκεύσας,
δεινὸν ὄρων ὄσσοισι

A él [a Cicno] dejó luego el hijo de Zeus, de resistente
corazón,
y, acechó, mirándolo con sus ojos, al terrible Ares,
funesto para los mortales, que se acercaba.

Heracles es quien domina la escena, listo para atacar al dios inmediatamente luego de terminar con Cicno. Este comienzo de sección, al caracterizar al héroe como ταλακάρδιος, nos muestra al Heracles esforzado y sufriente del mito que mucho más adelante recogiera Apolodoro en *Biblioteca* 2.5. Es probable que la parte de la biografía de Heracles referida a sus trabajos estuviera recogida también en el *Catálogo de mujeres*, ya que el fr. 190 M-W posiblemente haya mencionado estas hazañas (cf. v. 12: ἐπ[έ]τελλεν ἀέθλο[υς [ordenó pruebas]). En el otro bando, tenemos a un Ares βροτολογιός, adjetivo especialmente referido a la peste y a la guerra y, metonímicamente, a

¹⁰ La concepción de una historia degradada y la intervención de Zeus para mantener el orden cósmico está presente en la matriz misma del *Catálogo de mujeres*, de la cual el *Escudo* se hace eco. Para una comprensión más cabal del tema, remitimos a Vissani (2014).

Ares. Un resistente Heracles se enfrenta, entonces, a todo aquello que causa perdición para los mortales, sintetizado y personificado en Ares. No podemos dejar de ver aquí la función cosmológica del héroe que se había presentado al final de su prehistoria (sección 3): Heracles nació como ἀρης ἀλκτῆρ. Si recordamos la relación etimológica entre el sustantivo ἀρη̄ y Ares, es posible interpretar el enfrentamiento de esta sección III como una puesta en acto del resultado de la μη̄τις de Zeus anunciada en 3. Es por esto que, en la siguiente sección, que ya hemos analizado en el apartado anterior, Atenea interviene para evitar que Ares desvíe el plan de Zeus matando a Heracles.

Luego de esta introducción al enfrentamiento entre el héroe y el dios, el poema nos presenta dos símiles de un estilo explícitamente homérico, cada uno de ellos aplicado a sendos personajes. En primer lugar, Heracles es comparado con un león que despelleja y mata a su víctima (vv. 426b-435a); en segundo lugar, un símil dedicado a Ares lo iguala a una roca que cae desde lo alto de un risco y choca contra una colina (vv. 437-442).

No es del todo seguro cuál de estos dos pasajes sea original, o siquiera si alguno de ellos lo es, y por esto varios editores han atetizado uno u otro por distintas razones. Van der Valk (1953: 274ss), por su parte, realizando un breve pero, a nuestro entender, válido estudio estilístico, ha defendido, sobre la base de una comparación con el uso de símiles en los poemas homéricos, que ambos pasajes se conserven en el texto. Por otra parte, podemos agregar, siguiendo nuestra perspectiva de análisis, que el uso del símil en este contexto puede estar justificado estructuralmente por ser una correlación con otro símil, presen-

te en la sección 3, aplicado a Anfitríon cuando regresa de su hazaña con tafios y teléboas. Si bien esta observación merece un análisis más profundo, creemos que, por un lado, este argumento abona la teoría de van der Valk de mantener los símiles en el texto y, por otro, refuerza nuestra propuesta de leer el *Escudo* en clave anular.

2.4. Conclusiones preliminares

A modo de conclusiones preliminares, y antes de embarcarnos en el análisis del centro del poema, podemos decir: a) que el *Escudo* nos presenta en su comienzo y final el primer círculo concéntrico (secciones 1-I) responsable de inscribir el poema en el marco genérico genealógico-catalógico en general y en el marco de un proyecto poético de orden (pseudo)hesiódico que privilegia la función ordenadora del cosmos de Zeus; b) que el segundo círculo (secciones 2-II) anuncia el uso de la retórica bélica – que luego predominará en el poema –, pero presentándola a modo de una resignificación metapoética del género épico en virtud de la función cósmica de la μήτις de Zeus señalada en el círculo externo; y c) que el tercer círculo (secciones 3-III) pone en escena a Heracles como instrumento de la voluntad de Zeus y explicita la función concreta del héroe: la de ser un protector contra la ἀρχή.

3. Heracles, héroe épico

Luego de la prehistoria de Heracles, el poema bruscamente pasa a una retórica bélica. Como hemos mencionado, el verso 57 marca este cambio de foco tanto a nivel lingüístico como temático. El verbo ἔπεφεν da comienzo a una nueva sec-

ción contrapuesta totalmente a la anterior, dominada por el lexema de retórica típicamente genealógico-catalógica *μυγεῖσα* del verso 55. Adjetivaciones (*μεγάθυμον*, v. 57)¹¹, epítetos (*ἐκατηβόλου* v. 58), sustantivos (*πολέμοιο*, v. 59), imágenes (*κονίς δὲ σφ'ἀμφιδεδήει*, v. 62) se concentran en los primeros versos de esta sección, anunciando que está comenzando un discurso que abreva en tradición épica.

Los episodios del poema que comienzan en el verso 57, que enumeraremos consecutivamente respecto de las secciones anteriores, están ordenados de la siguiente manera:

4. Enfrentamiento entre Heracles y Cicno en el santuario de Apolo (vv. 57-76).
5. Aparición de Yolao y diálogo de este con Heracles (vv. 77-121).

Veremos que estas dos secciones, nuevamente, se corresponden con las que conforman el episodio previo a la parte final del poema. Estas son:

- V. Intervención de Atenea, que arenga a Heracles y Yolao ya listos para atacar (vv. 320b-340a).
- IV. Combate con Cicno y muerte de este (vv. 340b-423).

3.1. Secciones 4-IV

La sección 4 está introducida por un verso que, a modo de *hýsteron proteron*, anuncia el final del episodio que está por comenzar. Heracles aparece en esta sección como el asesino del hijo de Ares, y el poeta nos explicita la razón del combate: la

¹¹ El hecho de que este mismo adjetivo aparezca en el verso 25 no hace sino reforzar nuestra postura, ya que aquel verso formaba parte de un *excursus* bélico (la batalla de Anfitríon contra los asesinos de los hermanos de Alcmena) al interior de la retórica genealógico-catalógica del pasaje.

intromisión de Cicno y de Ares en el santuario de Apolo. En efecto, es este dios quien utiliza a Heracles para resguardar la integridad sagrada de su recinto (vv. 68-69):

ἀλλὰ οἱ εὐχολέων οὐκ ἔκλυε Φοῖβος
Ἀπόλλων· αὐτὸς γάρ οἱ ἐπῶρσε βίην Ἡρακλεΐην.

Pero no escuchó sus deseos Febo Apolo,
pues este le envió al violento Heracles.

Estos versos nos muestran la primera misión de Heracles en tanto θεοῖσιν ἀρῆς ἀλκτῆρ, de la cual ya se sabe que sale victorioso. El plan de Zeus funcionó: efectivamente, Heracles se transformó en un instrumento de la θέμις. La excepcionalidad de Heracles en relación con el resto de los mortales está determinada por tres versos que marcan el fin de esta sección y que remarcan el hecho de que Heracles es el héroe indicado para llevar a cabo esta hazaña (vv. 72-74):

τίς κεν ἐκείνου
ἔτλη θνητὸς ἔων κατεναντίον ὀρμηθῆναι
πλήν γ' Ἡρακλῆος καὶ κυδαλίμου Ἰολάου;

¿Quién, siendo
mortal, habría osado lanzarse en su contra
sino Heracles y el ilustre Yolao?

Se demuestra aquí, entonces, que el episodio bélico que está a punto de desarrollarse es un *excursus* épico que pone en escena el resultado del plan cósmico ideado por Zeus: Heracles es un héroe épico porque es, en primer lugar, un héroe cosmológico.

Los versos que forman esta sección se configuran en un *crescendo* de tono épico que alcanza su clímax en la descripción del ardor bélico focalizado en un primer plano casi cinematográfico¹² en los ojos del enemigo de Heracles: πῦρ δ' ὡς ὀφθαλμῶν ἀπελάμπετο [y como fuego salía un centelleo de sus ojos, v. 72].

Al ardor bélico de Heracles y de su enemigo le llega un anticlímax que está marcado por la aparición de Yolao, con quien Heracles entra posteriormente en diálogo. El tono bélico recién será retomado en la sección IV, con la cual existe una correlación estructural y temática.

En IV, en efecto, el poema vuelve a poner en escena el combate. Así como la sección 4 había culminado con la aparición de Yolao, que detuvo el *crescendo* épico, esta sección, a la manera de una continuación del episodio dilatado por un *excursus*, comienza con Yolao, quien vuelve a poner en escena los elementos que configuran la retórica bélica (vv. 340-341):

τότε δὴ ῥά διόγνητος Ἰόλαος
σμερδαλέον ἵπποισιν ἐκέκλετο.

Y entonces el divino Yolao
urgió terriblemente a los caballos.

Luego de esto, e inmediatamente antes de que el combate propiamente dicho tenga lugar, Heracles le dirige unas palabras a Cicno, que no son respondidas, intentando evitar el enfrentamiento del cual no podrá salir vivo. Heracles le recuer-

¹² Tomamos este elemento del análisis de Martin (2005), quien utiliza terminología cinematográfica en su lectura del poema. Según este autor, el poeta del *Escudo* tiene un especial gusto por dispositivos poéticos comparables al *trash cinema*, en este caso el *extreme close-up*.

da un episodio en el cual hirió a Ares, por lo cual Cicno no debe confiar en que su padre lo salvará. Esta referencia se convierte en un adelanto de lo que sucederá en la sección siguiente (III), que, como hemos visto, culmina con esta misma situación. Efectivamente, el final del verso 364 es casi idéntico al 461: *διὰ δὲ μέγα σαρκὸς ἄραξα* [y le hice una enorme herida en la carne, v. 364]; *διὰ δὲ μέγα σαρκὸς ἄραξε* [y le hizo una enorme herida en la carne, v. 461]. La similitud entre estas dos secciones no se limita a esto, sino que también podemos ver una semejanza en el uso de los símiles. En la sección IV, el combate entre Heracles y Cicno es descrito en función de un símil entre los dos personajes y unas rocas que caen desde lo alto de una montaña (vv. 374-379). Por otra parte, hacia el final del enfrentamiento, el poeta utiliza el símil de dos leones que pelean entre sí por un animal muerto (vv. 402-412).¹³ Podemos recordar que, sorprendentemente, estos son los dos símiles que describen el combate entre Heracles y Ares en la sección III, dispuestos en orden inverso y con muy pocas diferencias.

La estructura anular del poema, así, se ve profundizada en otro nivel, ya que no solamente la sección 4 se corresponde especularmente con la IV, sino que esta última muestra una correlación quiástica con la III, generando una unidad en sí misma que refleja, a pequeña escala, la unidad estructural del poema en su totalidad.

Por último, el círculo 4-IV se cierra cuando el final del combate entre Heracles y Cicno confirma el anuncio que se había hecho en su introducción: Heracles, sujeto de *Κύκνον*

¹³ Un tercer símil, atetizado por algunos editores, aparece ubicado entre estos dos en los versos 386 a 392. Cf. *infra*, sección 4.

ἔπεφνεν (v. 57), es el ἀνδροφόνος que califica metonímicamente su lanza en el verso 420.¹⁴

3.2. Secciones 5-V

El último círculo del poema está conformado por las secciones 5 y V. En la primera de ellas, Heracles contextualiza la batalla que está a punto de protagonizar, relacionándola con el pecado de Anfitrión, de quien se dice hijo del mismo modo que lo es su hermano Íficles (vv. 87-89):

τάχα δ' ἄμμες ἐπιπλομένων
ἐνιαυτῶν γεινόμεθ' οὔτε φυῆν ἐναλίγκιοι οὔτε
νόημα, σός τε πατήρ καὶ ἐγώ·

Y al punto, al pasar los años,
nacimos nosotros, no semejantes en naturaleza ni en
pensamiento, tu padre y yo.

Al cambiar de una focalización cero a una interna, el poema nos presenta a un Heracles ignorante de su linaje y, evidentemente, de su función como héroe cosmológico. Tanto él como su hermano Íficles aparecen como destinatarios de castigos relacionados con el pecado de su padre y en este contexto es que Heracles debe cumplir con ciertas pruebas, una de las cuales parece ser la hazaña que está a punto de protagonizar: ἐμοὶ δαίμων χαλεπὸς ἐπετέλλετ' ἀέθλους [a mí una divinidad me ordenó duras pruebas, v. 94]. Es en el transcurso de estas pruebas que Heracles demuestra su cualidad de héroe.

¹⁴ Nótese que tanto la forma ἔπεφνεν como la segunda base del compuesto -φονος están etimológicamente relacionadas. Cf. Chantraine (1977: s. v. θείω).

La recompensa por pasar esta prueba está puesta en boca de Íficles: ἵνα κλέος ἐσθλὸν ἄρῃαι [para que obtengas noble fama, v. 107]. En definitiva, a medida que nos vamos acercando al centro estructural del *Escudo*, Heracles es cada vez más un héroe épico – ¿qué característica más épica en un héroe que la de luchar por el κλέος? –, hasta el punto de borrarse en la misma textualidad del poema su estatus de héroe cosmológico.

La sección V, por otra parte, nos presenta el discurso de Atenea dirigido a Heracles y Yolao. En este, la diosa presenta una retórica totalmente distinta a la de su segunda intervención, analizada en la sección II. Según habíamos visto, Atenea menciona, en su discurso dirigido a Ares, que matar a Heracles no es una acción conforme a la θέμις, en virtud de la cual Atenea se interpone entre ambos combatientes. En esta sección, en cambio, ubicada en el centro épico del poema en donde la función cosmológica de Heracles aparece desdibujada y distante, Atenea disfraza su advertencia (vv. 328-337):

νῦν δὴ Ζεὺς κράτος ὕμμι διδοῖ μακάρεσσιν
ἀνάσσων Κύκνον τ' ἐξεναρεῖν καὶ ἀπὸ κλυτὰ
τεύχεα δῦσαι. ἄλλο δέ τοί τι ἔπος 330
ἐρέω, μέγα φέρτατε λαῶν

(...)

ἄψ δ' ἀναχάσασθαι, ἐπεὶ οὐ νύ τοι αἴσιμόν ἐστιν
οὔθ' ἵππους ἐλέειν οὔτε κλυτὰ τεύχεα τοῖο.

Y ahora mismo que Zeus, que reina entre los
bienaventurados, [os dé fuerza
para aniquilar a Cicno y despojarlo de sus gloriosas
armas.

Y a ti otra cosa te diré, gran conductor de huestes 330
(...)

Pero de nuevo retírate, puesto que no es en verdad tu
 [destino (αἴσιμον)
 ni quitarle sus caballos ni sus gloriosas armas.

Compárese este discurso con el que la diosa le dirige a Ares en la sección II, que transcribiremos aquí nuevamente (vv. 447-448):

οὐ γάρ τοι θέμις ἐστὶν ἀπὸ κλυτὰ τεύχεα δῦσαι
 Ἥρακλέα κτείναντα, Διὸς θρασυκάρδιον υἱόν·

Pues no es decreto (θέμις) para ti despojar de sus
 gloriosas armas
 a Heracles, el valeroso hijo de Zeus, al matarlo.

En primer lugar, Atenea expresa en el verso 328 su deseo de que Zeus intervenga en el éxito de Heracles, dándole fuerza. El optativo desiderativo *διδοῖ* implica que la diosa finge su ignorancia respecto de la *θέμις*, a partir de la cual el destino de Heracles no está librado al deseo circunstancial de Zeus. En segundo lugar, la diosa se dirige a Heracles como *μέγα φέρτατε λαῶν*, epíteto de claras connotaciones épicas, a diferencia del *Διὸς θρασυκάρδιον υἱόν* del verso 448. Ciertamente, Atenea no puede, en este contexto, referirse al protagonista como hijo de Zeus, ya que Heracles es el focalizador de la escena en su rol cosmológico. Por último, el sintagma *οὐ γάρ τοι θέμις ἐστὶν* del verso 447, en el cual explícitamente Atenea hace referencia al orden establecido por su padre, se contrapone con *οὐ νῦν τοι αἴσιμόν ἐστὶν* con el que se dirige a Heracles. El adjetivo *αἴσιμος*, relacionado etimológicamente con *αἴσα*, indica aquello

que está marcado por un destino contingente. El sustantivo αἴσα, presente en los poemas homéricos, se refiere, efectivamente, a la parte que le toca a cada uno en suerte. Originalmente, el término tiene el significado concreto de “parte de un botín”, de lo cual derivó su significado al de “destino”. Es por esto que la αἴσα puede ser tanto positiva como negativa (cf. Krause, 1936:145-146), dependiendo de las circunstancias casuales en las cuales se haya conseguido esa parte. En este sentido, debemos contrastar esta noción de destino con aquella presente en el lexema θέμις, que implica, como mencionamos anteriormente, la instauración y permanencia de un orden establecido por Zeus.

Como vemos, las diferencias entre las dos intervenciones discursivas de Atenea echan luz sobre la interpretación de la sección V y la relación que establece con su contraparte, con la cual conforma el círculo más interior en la estructura del poema. En estas dos secciones, que presentan un focalizador interno que ignora el plan de Zeus, el poeta del *Escudo* nos presenta a un héroe totalmente definido por sus cualidades épicas: una identidad que se determina por la excelencia de sus acciones (los χαλεποὶ ἀέθλοισι del verso 94), por la fama que genera el éxito de sus hazañas (el κλέος ἔσθλόν del verso 107) y por la circunstancialidad de un destino que depende de la parte del “botín” que le tocó (lo αἴσιμον del verso 447).

4. El escudo de Heracles

En el centro mismo del poema aparece la *ékphrasis* del escudo de Heracles, compuesto por Hefesto especialmente para el héroe. Unos versos antes de que comience la descripción pro-

piamente dicha, el poema menciona las otras armas de las que dispone Heracles para enfrentarse a Cicno: las canilleras, también regalo de Hefesto; la coraza, obsequio de Atenea; el carcaj con sus dardos; la lanza y el casco. En su totalidad, si no realizamos ninguna atétesis, esta sección, que comienza en el verso 122 y finaliza en el 320a incluye casi doscientos versos, es decir, alrededor del 40% del material textual.

Mucho se ha dicho sobre esta *ékphrasis*, principal responsable de la fama que obtuvo el poema tanto en la antigüedad como en el terreno de la filología actual. Como mencionamos en la introducción de este trabajo, en muchas lecturas la descripción del escudo es el poema y, por lo tanto, objeto de análisis de la mayoría de la bibliografía dedicada al *Escudo de Heracles*.

En otra ocasión, hemos señalado que la importancia de este pasaje radica en el grado de autoconciencia metapoética que nos presenta el autor del poema, quien compone una *ékphrasis* que simultáneamente se acerca y aleja de su hipotexto homérico como un gesto de autoposicionamiento literario en el marco de la tradición heredada (cf. Vissani, 2013).

Si continuamos con la metodología de análisis estructural que aplicamos en este trabajo, podemos ver que esta sección configura el centro del poema. En un magistral artículo, Myres (1941) ha analizado minuciosamente la estructura del escudo, demostrando cómo este está estructurado en cinco zonas que se van alejando del centro, en el cual está representada una serpiente, hacia el marco exterior, delimitado por el Océano.

De especial interés para nuestro análisis es el hecho de que en la misma descripción aparecen ciertas reminiscencias textuales que condensan elementos del poema presentes fuera de la *ékphrasis*. Estos son:

6. *Jabalíes y leones*

Luego de la descripción del centro del escudo, el poeta dedica diez versos a una escena de enfrentamiento entre jabalíes y leones (vv. 168-177). Esta escena debe hacernos recordar tres símiles presentes en las secciones IV y III: el símil del jabalí referido a Heracles (vv. 386-392, sección IV), el de los dos leones referidos a Heracles y Cicno (vv. 402-412, sección IV), y el del león (vv. 426b-435a, sección III) referido nuevamente a Heracles.

7. *Ares, Deimos y Fobos*

En el escudo también está presente el dios Ares con sus caballos y las personificaciones divinas del Terror (Δεῖμος) y del Miedo (Φόβος) (vv. 191-196). Esta escena anuncia el enfrentamiento entre Heracles y Ares, como resultado del cual el dios es conducido hacia el Olimpo en un carro tirado por caballos por estas mismas divinidades (vv. 463-466).

8. *Atenea*

Luego aparece Atenea (vv. 197-200), cuya función en el desarrollo del poema, como hemos visto, es imprescindible. En la *ékphrasis*, la diosa parece estar en actitud de combate (ὥς εἴ τε μάχην ἐθέλουσα κορύσσειν [como si quisiera provocar un combate, v. 298]). La modalización no asertiva dada por el ὥς εἴ, sin embargo, anuncia el hecho de que Atenea participará, en efecto, de los combates entre Hera-

cles y Cicno y entre Heracles y Ares, pero no directamente. Son, en primer lugar, sus palabras las que incitan al héroe al combate contra Cicno y su intervención en el desvío de la lanza de Ares, en segundo lugar, la que evita la muerte de Heracles y permite a este herir al dios.

9. *Los aurigas*

En la ciudad en paz, el escudo muestra una serie de personajes en distintas actividades. Una de ellas es la competencia de jinetes y de carros (vv. 305-313). Aquí figura el rol del auriga, responsable de incitar a los caballos. Como ya sabemos, Yolao, sobrino y auriga de Heracles, cumple un rol esencial en la configuración de Heracles como héroe épico.

10. *La voluntad de Zeus*

Hacia el final de la *ékphrasis*, se menciona que el escudo fue hecho por voluntad de Zeus (vv. 318-320a). Con esto, la descripción del trabajo de Hefesto se cierra con la presencia del dios responsable de hacer de Heracles un héroe cosmológico.

Con este breve análisis de las reminiscencias textuales presentes en la descripción del escudo respecto de ciertos elementos que conforman las secciones narrativas del poema, intentamos mostrar la importancia de la *ékphrasis* en relación con el texto, con el cual conforma un todo integrado y orgánico. De hecho, son los elementos imprescindibles para el desarrollo del poema los que aparecen condensados en su centro, lo cual

demuestra que la *ékphrasis* no es ni mero *ornatus* del poema ni una unidad independiente que fue unida al texto de modo automático y tosco. En sí, la *ékphrasis* es un constituyente estructural necesario y funcional al conjunto.

5. Conclusiones

El análisis formal que llevamos a cabo en este trabajo demostró la coherencia estructural del *Escudo de Heracles*, regido por la técnica compositiva de la *ring composition*. Así, hemos podido señalar que el poema está compuesto sobre la base de cinco círculos concéntricos que convergen en el centro dominado por la *ékphrasis* del escudo.

Cada uno de estos círculos, formados por dos secciones que se corresponden especularmente, presenta características distintivas respecto de los otros, lo cual repercute hermenéuticamente en el poema. En primer lugar, vimos cómo el círculo número uno ubica el texto en diálogo con la tradición genérica genealógica y de catálogo y con la visión cosmológica (pseudohesiódica) del *Catálogo de mujeres*. En segundo lugar, el círculo número dos muestra la capacidad metapoética del autor del *Escudo*, en la medida en que este es plenamente consciente de las distintas retóricas (cosmológica, épica) que va desplegando en el poema. En tercer lugar, el círculo número tres resignifica la hazaña de Heracles, centro narrativo del poema, en virtud de su función cosmológica: la de ser un instrumento de Zeus para evitar la ruina en los ámbitos divino y humano. En cuarto lugar, el círculo número cuatro pone en acto la función de Heracles en tanto protector contra la ruina. Este círculo es estructuralmente excepcional en tanto configura un nuevo juego especular con el círculo tres. En quinto lugar, el círculo número cinco,

el más interno del poema, nos presenta a Heracles como un héroe plenamente épico, ignorante de ser un instrumento de Zeus. En este círculo, el poeta, valiéndose de un cambio de focalizador, logra mostrar la ambivalencia épica y cosmológica que conforma su identidad como héroe. En sexto y último lugar, el centro está formado por la *ékphrasis* del escudo, en donde se condensan todos los elementos presentes en cada uno de los cinco círculos que conforman el resto del poema.

Bibliografía

- Chantraine, P. (1977) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris: Klincksieck.
- Janko, R. (1986) “The *Shield of Heracles* and the legend of Cycnus”, *CQ* 36, 38-59.
- Krause, W. (1936) “Die Ausdrücke für das Schicksal bei Homer”, *Glotta* 25, 143-152.
- Kretschmer, P. (1921) “Ares”, *Glotta* 11, 195-198.
- Martin, R. (2005) “Pulp epic: the Catalogue and the Shield”, en Hunter, R. (ed.) *The Hesiodic Catalogue of Women. Constructions and Reconstructions*, Cambridge: Cambridge University Press, 153-175.
- Millington, A. (2013) “Iyarri at the Interface: the Origins of Ares”, en Mouton, A., Rutherford, I. y Yakubovich, I. (eds.) *Luwian Identities. Culture, language and religion between Anatolia and the Aegean*. Leiden: Brill, 543-565.
- Myres, J. L. (1941) “Hesiod’s ‘Shield of Heracles’: Its Structure and Workmanship”, *JHS* 41, 17-38.
- Russo, C. F. (1950) *Hesiodi Scutum. Introduzione, testo critico e commento con traduzione e índice*, Firenze: La Nuova Italia.

- Rutherford, I. (2000) “Formulas, Voice, and Death in Ehoie-Poetry, the Hesiodic Gunaikon Katalogos, and the Odysseian Nekuia”, en Depew, M. y Obbink, D. (eds.) *Matrices of genre*, Cambridge: Harvard University Press, 81-96.
- Snell, B. (1994) *La découverte de l'esprit: la genèse de la pensée européenne chez les grecs*, Combas: Éditions de l'Éclat.
- Solmsen, F. (ed.) (1970) *Hesiodi Theogonia, Opera et Dies, Scutum*, Oxford: Oxford University Press.
- Thalmann, W. G. (1984) *Conventions of Form and thought in Early Greek Epic Poetry*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- van der Valk, M. H. A. L. H. (1953) “A Defence of Some Suspected Passages in the ‘Scutum Hesiodi’”, *Mnemosyne* 6, 265-282.
- Van Otterlo, W. A. A. (1944) *Untersuchungen über Begriff, Anwendung, und Entstehung der griechischen Ringkomposition*, Amsterdam: Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- _____ (1948) *De Ringcompositie als Opbouwprincipe in de Epische Gedichten van Homerus*, Amsterdam: Mededelingen der Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen.
- Vernant, J-P. y Détienne, M. (1967) “La mêtis d'Antiloque”, *REG* 80, 68-83.
- Vissani, G. D. (2013) “De cómo ser escuchado: la intertextualidad como técnica de persuasión en el *Scutum pseudohesiideo*”, en Colman, A., Nacucchio, A. y Vitale, M. A. (eds.) *Actas del II Coloquio Nacional de Retórica. I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina*, Mendoza: UNCuyo, 1459-1465.

- _____ (2014) “En busca del pasado: heroísmo y aristocracia en el *Catálogo de mujeres*”, en Natalia Ruiz de los Llanos (Presidencia), *Ciudadanía y poder político en el mundo clásico. Debates y proyecciones*, XXIII Simposio Nacional de Estudios Clásicos, Salta.
- _____ (2015) “Volver a ser escuchado: mecanismos intertextuales en el *Scutum pseudo-hesíodico*”, *AFC* 28, 121-132.
- West, M. L. (1985) *The Hesiodic Catalogue of Women*, Oxford: Clarendon Press.

Un poeta en búsqueda de unidad: la *Pítica* 11 de Píndaro

Caterina Anush Stripeikis
IFC-UBA – Conicet

1. Introducción

Para un lector poco familiarizado con las odas pindáricas, un primer acercamiento a estas composiciones genera la sensación de estar frente a un conjunto de elementos inconexos más o menos eclécticos, ejecutados, sin embargo, con una gran maestría poética. A esta sensación ha contribuido en gran medida la crítica alemana del siglo XIX con su concepción romántica de Píndaro como poeta inspirado y su acuñación de expresiones tales como 'vuelo pindárico' para referirse a las habilidades compositivas de este poeta. No obstante, desde el descubrimiento en 1896 de un fragmento de papiro que contenía un epinicio perteneciente al poeta lírico Baquilides, se ha hecho necesario visitar las posturas críticas precedentes. En efecto, el hallazgo del papiro de Baquilides ha permitido poner de manifiesto que el supuesto eclecticismo e inspiración pindárica respondían, en realidad, a convenciones genéricas propias del epinicio. Así, elementos a primera vista tan disímiles como el elogio al vencedor propiamente dicho, la narración mítica y las *gnómai* o sentencias, resultan ser ejes temáticos que vertebran todo epinicio.

El desterramiento definitivo de la noción de 'romanticismo pindárico' fue llevado a cabo por Bundy (1962), quien demuestra con éxito que todo el corpus de Píndaro exhibe una serie de estrategias estructurales, sintácticas y temáticas que contribuyen a su unidad compositiva. De este modo, lejos de

consistir en un amontonamiento ecléctico, la oda pindárica resulta un tipo de poesía en la cual todo parece estar friamente calculado.

A pesar de estas afirmaciones, sigue habiendo un gran número de odas que despiertan cierta perplejidad en la crítica. La *Pítica* 11 es una de ellas. Este epinicio, compuesto en 474 o 454 a.C. para celebrar la victoria de Trasideo de Tebas, un joven vencedor en la carrera del estadio, sigue generando debates y controversias.¹ En palabras de Egan (1983:189):

The state of our knowledge and appreciation of the poem has in fact progressed since Gildersleeve's day through the labours and insights of several critics, but this is hardly to suggest that the entire ode stands at last in a clear and unobstructed light, and the process of elucidation will perhaps never be satisfactorily completed.

Entre los temas que impedirían que la oda brille con una luz clara y despejada, se revelan como recurrentes ciertas referencias de índole política y la vinculación entre el mito y el resto de la composición.² En efecto, en los vv.52-53 el poeta elogia el

¹ En lo que respecta a la datación de esta *Pítica* y al evento atlético en el que habría participado Trasideo, consúltese Σ Inscr. a=ii. 254.1-2; Σ Inscr. b=ii. 254.6-9 (Drachmann, 1903-1927) y el excelente estado de la cuestión realizado por Finglass (2007:5-19). Para la relación entre Píndaro y Esquilo que motiva el mito central de la oda, cfr. Herington, (1984); Kurke (2013). Ambos críticos datan la *Pítica* 11 en 454 a.C. y sostienen que Píndaro la habría escrito bajo la influencia de la trilogía esquilea.

² Un tercer eje problemático de interpretación se centra sobre la performance de esta oda. Pavese (1975), Bernardini (1989) y Sevieri (1997) la han ubicado en el contexto del rito tebano de las *Daphnephoria*. Para ellos, Trasideo podría ser identificado como uno de los protagonistas de la ceremonia y el grupo de heroínas tebanas invocadas en los primeros versos del epinicio haría las veces del coro que acompañaba el ritual. Añaden a estas consideraciones la referencia a los áureos trípodes (χρυσέων τριπόδων) del v. 5, trípodes que podrían haber sido, a su vez, dedicados por los *daphnephoroí*. Por su parte Farnell (1932) sugiere un contexto diferente: la actuación de una boda sagrada (*hierós gamós*)

justo medio (τὰ μέσσα, v. 52), rechazando los regímenes tiránicos (μέμφομαι αἴσαν τυραννίδων, v. 53).³ La tentación de interpretar estos versos apelando al contexto histórico ha hecho mella en gran parte de la crítica, dando lugar a la inadecuada pregunta “¿a cuál régimen tiránico en particular se está refiriendo aquí Píndaro?”⁴ Gentili (1979) ha incluso llegado a decir que la única manera posible de explicar las rápidas alusiones a la tiranía y a la condición del justo medio es apelando a consideraciones extra-textuales. Sin embargo, una afirmación de tal índole multiplicaría en demasía las posibilidades interpretativas.

Al contrario de Gentili, diría que es mucho más plausible intentar explicar satisfactoriamente las alusiones a la tiranía y al justo medio en esta oda apelando a consideraciones textuales. En primer lugar, las alusiones mencionadas responden a un estilo gnómico propio de las convenciones del género del epinicio y, por lo tanto, no deben identificarse con una circunstancia histórica particular.⁵ Asimismo, la referencia al justo medio es un tema recurrente en el corpus de epinicios de Píndaro y, sin duda, la mención de un régimen tiránico desmedido como término de contraste resulta idónea para resaltar los beneficios de mantenerse siempre en dicho justo medio.⁶ En otras palabras, el inconveniente planteado por esta referencia política

en el templo Ismenio entre Apolo y la ninfa Melia, con el coro de heroínas tebanas por testigos. No obstante, es preciso señalar, junto con Finglass (2007:30-32), que ninguna de estas observaciones se condice con la evidencia textual del epinicio.

³ Cito a partir de la edición de Snell-Maehler (1987); todas las traducciones son propias.

⁴ Entre los críticos que abogan por una interpretación de corte historicista, cfr. Gildersleeve (1890) Willamowitz (1922), Bowra (1964).

⁵ Para una interpretación semejante, cfr. Instone (1986) y Péron (1986).

⁶ En lo que respecta a la advertencia de seguir la máxima délfica “nada en demasía”, cfr. también P. O. 1.112-15; 3.43-45; P. 2.90-95; 3.59-62; 10.26-30; N. 3.30-31; 9.45-47; 11.13-15; I. 3/4.29-30; 5.11-16; 6.71, entre otras.

parece esclarecerse bastante si se concibe su inclusión en el epinicio desde un punto de vista compositivo.

Otro de los temas que ha generado cierta inquietud en la crítica es la vinculación entre el mito y el resto de la oda, principalmente la relación entre Orestes y Trasideo. Existen dos posturas bastante definidas al respecto. Una de ellas entiende que la función del mito consiste en glorificar a Trasideo, contrastando su posición afortunada con aquel destino desesperado que envuelve a Agamenón y a su descendencia (Young, 1968; Hubbard, 1985; Kurke, 2013). La otra postura, por el contrario, sostiene que Orestes sería un *alter-ego* idóneo para Trasideo, puesto que la narración mítica que ofrece Píndaro no caracteriza el matricidio de Orestes de modo negativo (a diferencia de lo que sucede en la trilogía esquilea), sino como la justa acción de un valiente hijo que regresa para restaurar el orden de la casa paterna (Severi, 1999:110). Esta postura parece la más acertada textualmente (cfr. la sección 4 del presente trabajo). En efecto, la construcción de un héroe mitológico que funciona como *alter-ego* positivo del vencedor es una operación recurrente en el corpus de epinicios pindáricos.⁷

El presente trabajo desarrolla un análisis de las distintas estrategias estructurales, sintácticas y temáticas mediante las cuales se construye la *Pítica* 11 de Píndaro. Se espera que dicho análisis contribuya a la solución de los problemas interpretativos arriba mencionados y a demostrar que, desde un punto de vista compositivo, esta *Pítica* sí brilla con una luz clara

⁷Cfr. los pares Pélope-Hierón (*O.* 1); Heracles-Terón (*O.* 3); Anfiarao-Hagesias (*O.* 6); Hércules-Cromio (*N.* 1), entre otros. Asimismo, es pertinente destacar que cuando el héroe funciona como *exemplum* negativo para el vencedor, el poeta deja bien en claro esta circunstancia. Al respecto, véanse los casos paradigmáticos de Tántalo (*O.* 1.54-60) e Ixión (*P.* 2.35-50).

y despejada. Lo único que se necesita para elucidar esto de manera satisfactoria es embarcarse en una exploración de sus partes.

2. La técnica de la *ring-composition* como elemento estructurante de la *Pítica 11*

En términos generales, la construcción de la *Pítica 11* responde a una estrategia compositiva recurrente en la literatura occidental desde Homero hasta la modernidad: la *ring-composition*. El criterio mínimo para elaborar esta técnica consiste en lograr que el final de una determinada obra coincida con su comienzo, principalmente (pero no de modo excluyente) desde un punto de vista temático. La unión de final y comienzo cierra un círculo que funciona como dispositivo de encuadre. Asimismo, la construcción anular es un procedimiento capaz de articularse siguiendo un mecanismo de espejos o cajas chinas: el círculo que enmarca la obra puede contener dentro uno o más círculos de menor dimensión. En este sentido, la *ring-composition* es una estructura quiástica (ABBA) en la cual cada sección del segundo lado del anillo se corresponde con una sección del primero.⁸

La *Pítica 11* está estructurada por tres círculos concéntricos. En primer lugar, el poema se abre con una invocación a tres heroínas del panteón tebano, Sémele, Ino y Alcmena (vv. 1-4) y se cierra con una mención de tres héroes también vinculados a Tebas (y a Esparta), Yolao, Cástor y Pólux (vv. 60-64). He aquí el primer anillo. Luego de la invocación se desarrollan el

⁸Al respecto cfr. Douglas (2007), quien además analiza el empleo de este procedimiento compositivo desde los poemas homéricos hasta *Tristram Shandy* pasando por la Biblia.

elogio al vencedor (vv. 13-16) y la narración mítica (vv. 17-22). Estos dos ejes son retomados en orden inverso, formando el segundo y el tercer anillo, respectivamente (vv. 31- 37; vv. 42-50). Así, la oda se construye a partir de una estructura quiástica que responde al patrón ABC-CBA. Una vez delineados estos tres anillos, es preciso estudiar los modos mediante los cuales el poeta transita por cada uno de ellos.

Tal como se mencionó anteriormente, esta *Pítica* se abre con una exhortación a tres heroínas tebanas “para que se acerquen a celebrar en el templo de Apolo a la sagrada Temis, a Delfos y también al ombligo de la tierra de rectos designios, gracia para Tebas de siete puertas y para el certamen de Cirra” [ὄφρα θέμιν ἱερὰν Πυθῶνά τε καὶ ὀρθοδικαν / γὰς ὀμφαλὸν κελαδήσεται ἄκρα σὺν ἑσπέρα / ἑπταπύλοισι Θήβαις / χάριν ἀγωνίτε Κίρρας, vv. 9-12].⁹ Mediante la mención sucesiva de Delfos, Tebas y Cirra como el objeto del canto de las heroínas, Píndaro sienta las bases para abrir su segundo anillo, aquel que corresponde al elogio del vencedor. La transición se articula a través de una proposición relativa encabezada por ἐν: ...χάριν ἀγωνίτε Κίρρας, / ἐντῷ Θρασυδάος ἔμνασεν ἑστίαν / τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶαν βαλὼν [...para el certamen de Cirra, en el cual Trasideo hizo famoso el hogar paterno, tras arrojar sobre él una tercera corona, vv. 12-14]. La mención del elogio aquí es rápida, concisa, una suerte de punto de apoyo para comenzar a delinear la apertura del tercer anillo: la narración mítica. En efecto, el poema continúa, una vez más empleando la preposición ἐν a comienzo de verso, pero ahora en un

⁹ La edición es la de Finglass (2007) y la traducción me pertenece.

sentido puramente locativo: ...τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶν βαλῶν / ἐν ἀφνεαῖς ἀρούραισι Πυλάδα / νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα. / τὸν... [...tras arrojar sobre él una tercera corona, viniendo en los ricos campos de Pilades, huésped del laconio Orestes. A este... vv. 15-17]. Nuevamente, la referencia al lugar es empleada por el poeta para abrir un círculo. Esta vez los campos de Pilades, huésped de Orestes, dan paso al pronombre τὸν, que señala el comienzo del mito y el inicio de una nueva estrofa. La transición entre los distintos círculos tiene lugar de manera armónica y progresiva en términos tanto sintácticos como semánticos.¹⁰

Con el pronombre τὸν el poeta nos sumerge en la dimensión mítica del relato, en el tercer anillo. Este narra las vicisitudes experimentadas por Casandra y Agamenón a manos de Clitemnestra y la salvación de Orestes gracias a su nodriza Arsinoe. El contenido del mito conduce al poeta a preguntarse acerca de los motivos por los cuales la amante de Egisto obró de manera tan despiadada (vv. 22-25):

πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω
σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας
ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον;
ἦ ἑτέρω λέχει δαμαζομέναν
ἐννυχοὶ πάραγον κοῖται;

25

¹⁰ La transición entre el mito y el resto de la oda también se da de manera armónica en términos métricos: “there is also a metrical and musical connection: in this ode the epode continues the basically aeolic rhythm of the end of the strophe and antistrophe, and the beginning of the new strophe at line 17 does not differ markedly in rhythm from the end of the epode” (Instone, 1986:87). En efecto, existe un patrón métrico recurrente que permea toda la composición con ligeras modificaciones: llklklkl (*hepta* + 2). A su vez, ep. 3 y ep. 4 son versos casi idénticos a es. 5 y es. 2b respectivamente. Para esta y otras particularidades métricas de la oda, cfr. Itsumi (2009:267-78).

¿Acaso Ifigenia, masacrada en Euripo lejos de la patria, la incitó a levantar una cólera de pesada mano?
 ¿O, dominada por otro lecho, la sedujeron los encuentros nocturnos?

A estas reflexiones del poeta sigue una serie de *gnómai* que ocupan los vv. 25-30 e interrumpen el tratamiento del mito. Recién en el verso 31 se vuelven a retomar los padecimientos de la casa de Atreo y el retorno triunfante de Orestes, cerrándose así el tercer y más pequeño de los círculos construidos por el poeta, el círculo C.

La transición al segundo círculo (vv. 38-40), aquel que desarrolla el elogio del vencedor, se da mediante dos preguntas retóricas que, en términos sintácticos y estructurales, son equiparables a aquellas presentes en los vv. 22-25:

ἦρ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμευσιπόρον τρίοδον ἐδινάθην,
 ὀρθὰν κέλευθον ἰῶν
 τὸ πρῖν; ἢ μέτις ἄνεμος ἔξω πλόου
 ἔβαλεν, ὡς ὄτ' ἄκατον εἰναλίαν; 40

¿Acaso, oh amigos, di vueltas en círculo por desviados cruces, yendo primero a través de recto camino?
 ¿O algún viento me arrojó más allá de mi curso, como a un bote en el mar?

Nótese el uso común de pronombres interrogativos disyuntivos (πότερόν... ἦ en 22-25; ἦρ'... ἦ aquí). Asimismo, el

hecho de que ambas preguntas se encuentren a comienzo de una antistrofa contribuye a reforzar el paralelismo.¹¹

Mediante estos cuestionamientos, que constituyen una convención retórica bastante frecuente en la obra de Píndaro, el poeta reconduce su oda hacia la ocasión de la victoria.¹² En esta oportunidad, se detiene minuciosamente en la descripción de los triunfos de la familia de Trasideo, complementando así la breve mención de los vv. 13-16. Se cierra entonces el segundo anillo, B. A continuación, en los vv. 50-58 el poeta incluye nuevamente una serie de *gnómai* que muestran ciertas afinidades temáticas con las precedentes (cfr. introducción y sección 5). La última de estas *gnómai* proporciona el punto de apoyo a partir del cual se efectúa el cierre del último (o del primero) de los anillos (vv. 55-58):

<ἀλλ' > εἴτις ἄκρον ἑλών
 ἤσυχᾶ τε νεμόμενος αἰνὰν ὕβριν 55
 ἀπέφυγεν, μέλανος {δ'} ἄν ἐσχατιὰν
 καλλίονα θανάτου <στείχο> γλυκυτάτα γενεᾶ
 εὐώνυμον κτεάνων κρατίστην χάριν πορῶν
 ᾶ...

Si alguno, ganando la cima y habitándola pacíficamente, rehuye el terrible exceso, marcharía hacia el extremo más bello de la negra muerte, ofreciendo a su

¹¹ Para una interpretación de este par de preguntas retóricas como elementos problemáticos que sólo pueden comprenderse adecuadamente si se vincula la *Pítica* 11 con el género del drama ático, cfr. Kurke (2013:113-121) y la última sección del presente trabajo.

¹² "These reminders about sticking to targets, saying enough and no more, derive from the importance Pindar attached to preserving a balance between the different parts and themes of his odes. They are not heartfelt apologies for irrelevance, but a rhetorical means of passing from one relevant subject to another..." (Instone, 1986:90). Para el empleo de esta convención, cfr. *O.*13.93-95; *P.*10.51-54; *N.* 4.69-72, entre otras.

dulcísimo linaje una gracia de buen nombre, el más poderoso de los bienes. Esta....

El pronombre *ἃ* introduce aquí la referencia a los tres héroes, encabezando el último epodo. El círculo A se cierra definitivamente en el verso 64, verso final de esta *Pítica*.

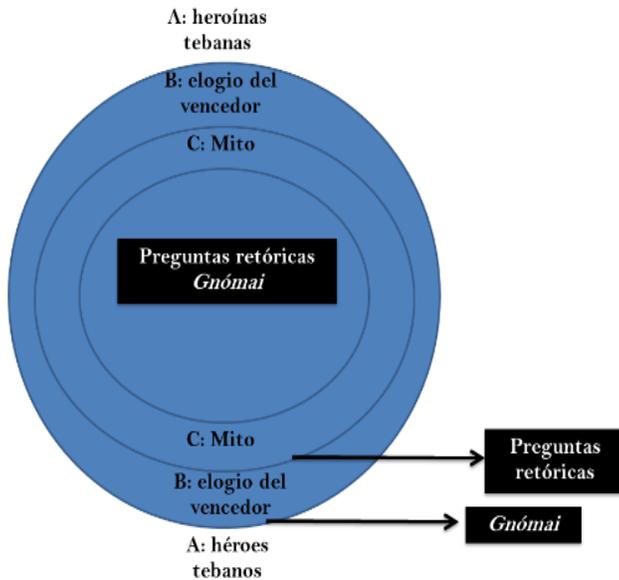


Figura 1. Estructura de la *Pítica* 11

3. Primer anillo: heroínas y héroes

La *Pítica* 11 se abre con una mención de heroínas tebanas a quienes el poeta urge para que se acerquen junto con Melia al templo de Apolo Ismenio (vv. 1-6):

Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγυιᾶτις,
Ἰνώ δὲ Λευκοθέα

ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νηρηΐδων,
 ἴτε σὺν Ἡρακλέος ἀριστογόνῳ
 ματρὶ παρ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
 θησαυρόν, ὃν περίαλλ' ἐτίμασε Λοξίας, 5
 Ἴσμήνιον δ' ὀνύμαξεν, ἀλαθέα μαντίων θῶκον, ᾧ
 παῖδες Ἀρμονίας...

Hijas de Cadmo, Sémele que habitas entre los Olímpicos e Ino Leucótea, de igual lecho que las marinas Nereidas, venid con la madre de Heracles, la que dio a luz a la mejor estirpe, junto a Melia, hacia el impenetrable tesoro de dorados trípodes, al que Loxias honró especialmente y nombró Ismenio, verdadero asiento de adivinos, oh hijas de Harmonía...

La cuidadosa construcción de los versos iniciales de esta oda ya ha sido ampliamente notada por la crítica. Race (1989a:44) señala que las tres invocaciones del comienzo responden a un rasgo característico de la composición pindárica, mediante el cual el poeta “welds together syntactical units with ever-increasing weight and emphasis”. En efecto, el poeta construye su catálogo de heroínas empleando un sistema de miembros crecientes que va de lo más general a lo más particular y alcanza su clímax con la introducción del imperativo ἴτε. La invocación general Κάδμου κόραι (4 sílabas) se particulariza mediante las menciones de Sémele, vecina de los Olímpicos (13 sílabas) y de Ino, compañera de las Nereidas (19 sílabas). A su vez, los dos elementos preliminares del catálogo (Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγνιάτις) se encuentran unidos en un único verso, mientras que el elemento que precede inmediatamente al clímax aparece al comienzo de un nuevo verso (Ἰνώ δὲ Λευκοθέα / ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νηρηΐδων). Luego del impera-

tivo, el poeta cierra la enumeración de heroínas tebanas mediante el empleo de una *variatio*. En esta oportunidad la figura de Alcmena se introduce en dativo, no en vocativo. En los vv. 4-6, Píndaro, tras mencionar a una nueva figura mítica, Melia, describe el templo de Apolo Ismenio utilizando una construcción igualmente armónica. En efecto, el sustantivo Ἰσμῆνιον se encuentra enmarcado por dos sintagmas que lo refieren sin nombrarlo: ἄδυτον θησαυρόν χρυσέων τριπόδων [impenetrable tesoro de dorados trípodes] y ἀλαθέα θῶκον μαντίων [verdadero asiento de adivinos]. Nótese, asimismo, el paralelismo θησαυρόν, ὃν περιᾶλλ' – Ἰσμῆνιον δ' ὀνύμαξεν a comienzos de los vv. 5 y 6, con una casi idéntica estructura métrica llklkl (*hepta*). La descripción del templo se cierra con una nueva exhortación a las heroínas tebanas, esta vez nombradas como παῖδες Ἄρμονίας. Mediante ella, el poeta construye un pequeñísimo anillo al comienzo de la oda (iniciado por la locución Κάδμου κόρα del primer verso) que enmarca el catálogo de heroínas y la descripción del templo de Apolo Ismenio. A su vez, este círculo permite efectuar un pasaje desde el ámbito humano del padre (Cadmo) hacia la dimensión inmortal representada por Harmonía (Kurke, 2013:139).

Los versos analizados también exhiben patrones propios del género himnico, género que permea gran parte del corpus de epinicios pindáricos.¹³ En esta oportunidad, el poeta emplea el recurso a la *epíklesis* (invocación) y a la *euché* (pedido) para dar comienzo a su epinicio. Tanto Sémele como Ino Leucótea aparecen caracterizadas mediante epítetos que hacen

¹³ Para un análisis detallado de la ubicua presencia de elementos himnicos en el corpus de odas de Píndaro, véase Bremer (2008).

referencia a su genealogía, a los lugares bajo su influencia y a deidades que suelen acompañarlas (si bien estas últimas no se encuentran especificadas). A su vez, el pedido tiene lugar mediante el imperativo ἴτε, que remite a aquellos himnos denominados cléticos, y la descripción detallada del templo de Apolo Ismenio resulta una estrategia retórica eficaz con la que seducir a las heroínas tebanas y convocar su presencia. Una vez reunidas, conforman un coro para celebrar a Temis, a Delfos y también (de modo un tanto indirecto) al vencedor de la oda.¹⁴ El clima que genera aquí el poeta es eminentemente festivo y apunta a caracterizar a Sémele, Ino y Alcmena no “come le protagonista delle loro storie dai risvolti tragici, ma nella loro gloriosa dimensione tebana” (Bernardini, 1989:42). Esta gloriosa dimensión tebana es compartida tanto por las hijas de Cadmo como por Trasideo y contrasta en gran medida con el carácter trágico del mito central de la oda (cfr. sección 4).

Las estrategias compositivas mencionadas reaparecen (en mayor o menor medida) en los versos finales de la *Pítica* 11, versos que también contienen una referencia a tres héroes vinculados con Tebas y Esparta (vv. 59-64):¹⁵

¹⁴ Toda esta secuencia integrada por pedido, descripción y conformación del coro tiene paralelos en varias composiciones himnicas. En lo que respecta a las dos primeras partes de la secuencia, confróntese respectivamente los fragmentos 1 y 2 de Safo (Voigt, 1971). En el primero de ellos, la poetisa pide a la diosa Afrodita que se haga presente mediante la locución ἀλλ᾽ὰ τιῖδ᾽ ἐλ[θ]ῶ [pero ven aquí, v.5]. En el segundo, Safo ofrece una descripción de un santuario consagrado a esta misma diosa con el objetivo de que se manifieste frente a ella. En lo que respecta a la conformación del coro, véase entre otros P. Pe. 6.15-18.

¹⁵ La mención de estas figuras al final de la *Pítica* 11 ha inquietado (a mi entender, de manera un tanto innecesaria) a la crítica y la ha llevado a preguntarse acerca de los motivos por los que, en esta oda, los rasgos puramente tebanos coexisten con un cierto “spartan coloring” (también presente en la sección mítica, cfr. nota 20). Bowra (1964) toma la influencia laconia encarnada por Cástor y Pólux para argumentar a favor del año 454 a.C. como fecha de composición de esta *Pítica*, apelando a sucesos históricos externos. Su postura es compartida en gran medida por Kurke (2013). Si bien estas interpretaciones son

ἄ [χάρις] τε τὸν Ἴφικλείδαν
 διαφέρει Ἰόλαον 60
 ὑμνητὸν ἔοντα, καὶ Κάστορος βίαν,
 σέ τε, ἄναξ Πολύδευκες, υἱοὶ θεῶν,
 τὸ μὲν παρ' ἄμαρ ἔδραισι Θεράπνας,
 τὸ δ' οἰκέοντας ἔνδον Ὀλύμπου.

Y ésta [la gracia] conduce al hijo de Ificles, a Yolao, siendo celebrado en himnos y a la fuerza de Cástor y a ti, soberano Pólux, hijos de dioses, que unos días habitáis junto a los asientos de Terapna y otros el interior del Olimpo.

Este pasaje ocupa el último epodo de la oda e inmediatamente nos reenvía hacia su comienzo mediante una multiplicidad de recursos. A simple vista, se reconoce el paralelismo entre la tríada de heroínas tebanas Sémele-Ino-Alcmena y las figuras de Yolao-Cástor-Pólux. No obstante, y tal como ya estableció Greengard (1980:82-83), las similitudes entre ambas tríadas no se quedan allí: “the mention of the cult site Therapne and the divided life of the Tyndaridai on earth and in Olympos parallels the identification of the heroines with the Ismenion shrine cult and the sisters’ separate homes among the Olympians and Nereids”. A los planteos de Greengard, Finglass (2007:124) agrega que las hermanas Ino y Sémele preceden a Alcmena, mientras que los hermanos Cástor y Pólux son precedidos por Yolao, circunstancia que continúa afianzando los paralelismos

plausibles, no se debe olvidar que la tríada Yolao-Castor-Pólux es recurrente en el corpus de epinicios pindáricos en odas que no necesariamente exhiben este llamado “spartan coloring” (cfr. por ejemplo *I.* 5.32-33, compuesta en 470 a.C.). Por otro lado, aquellas que sí lo hacen (*I.* 1.16-32; 7.12-15) no han podido ser datadas con absoluta seguridad. En esta *Pítica* en particular, creo que la incorporación de dicha tríada responde más a una necesidad de generar un balance compositivo entre principio y fin que a una declaración de camaradería entre Tebas y Esparta y no puede, por lo tanto, constituir evidencia definitiva para su datación.

temáticos y estructurales ya señalados. De igual modo estas semejanzas se complementan mediante el empleo de miembros crecientes, modo de composición ya atestiguado en los versos iniciales del poema. En efecto, mientras que la mención de Yolao ocupa 21 sílabas, las referencias a los dos gemelos Cástor y Pólux se extienden por 39 sílabas, llegando hasta el final del poema.

Asimismo, y para estrechar las similitudes entre los dos extremos del primero de sus círculos, el poeta también apela en su delineamiento de esta última tríada de héroes a recursos propios del género himnico. En esta oportunidad, emplea el recurso a la *epíklesis* (invocación) para establecer la genealogía de Cástor y Pólux y los lugares bajo su influencia, el Olimpo y Terapna. El peso de esta invocación recae en mayor medida sobre la figura de Pólux, quien es interpelado de modo directo mediante el pronombre σέ. A su vez, es pertinente destacar el ambiente festivo que también caracteriza estos últimos versos. Si bien el poeta no hace mención explícita de un coro de héroes o dioses, la locución ὕμνητὸν ἔδοντα [siendo celebrado en himnos] permite visualizar una ocasión de performance semejante a aquella que abre la composición, esta vez en honor de Yolao. Tanto el comienzo como el final de este anillo constituyen una “radiant affirmation of chorality” (Kurke 2013:139).

4. Segundo anillo: la victoria de Trasideo

Luego de describir la celebración que tiene lugar en el templo, el poeta efectúa una transición hacia la ocasión que motiva el epinicio, la victoria de Trasideo en el certamen de Cirra (vv. 12-16):

...ἀγῶνί τε Κίρρας,
 ἐν τῷ Θρασυδᾶος ἔμνασεν ἑστίαν
 τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶαν βαλὼν,
 ἐν ἀφνεαῖς ἀρούραισι Πυλάδα
 νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα. 15

...para el certamen de Cirra, en el cual Trasideo hizo famoso el hogar paterno, tras arrojar sobre él una tercera corona, venciendo en los ricos campos de Píldes, huésped del laconio Orestes.

El triunfo atlético aparece aquí caracterizado de acuerdo a patrones recurrentes en el corpus de epinicios pindáricos. En efecto, la corona (στέφανον) que ofrece Trasideo al hogar paterno resulta un capital real y simbólico que reafirma la gloria de dicha casa a través de sus sucesivas generaciones.¹⁶ La importancia de este gesto se intensifica a nivel compositivo mediante dos estrategias. En primer lugar, a partir del empleo de un hipérbaton, la mención de la corona aparece enmarcada por aquello que es coronado (ἑστίαν τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶαν).¹⁷ Esta estructuración remeda en el nivel sintáctico la composición anular que permea toda esta *Pítica* y enfatiza, asimismo, la importancia simbólica de la corona para el hogar paterno. En segundo lugar, el numeral τρίτον ubicado a comienzo de verso coloca en una posición destacada el número de coronas obtenidas por la familia (Race, 1989b:31), reforzando así el prominente rol de Trasideo en tanto figura que contribuye a renovar la fama de las generaciones que lo antecedieron.

¹⁶ Este mecanismo forma parte de lo que Kurke (1991:13-55) ha denominado 'la economía del *kúdos*' y puede rastrearse en la gran mayoría del corpus de epinicios pindáricos. Constituye, por lo tanto, una nueva evidencia de la claridad compositiva que exhibe la *Pítica* 11.

¹⁷ Cfr. también *O.* 9.112.

El poeta emplea el conciso sintagma ἐν τῷ Θρασυδᾶος ἔμνασεν ἔστιαν / τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῶαν βαλὼν para referirse a la victoria de Trasideo y rápidamente se sumerge en la dimensión mítica del relato. Tal nivel de concisión puede resultar decepcionante en un primer momento y dejar a la audiencia con deseos de escuchar más detalles acerca de la ocasión del triunfo. No obstante, esta sensación se disipa cuando en los vv. 41-50 Píndaro regresa al *kairós*, esta vez con lujo de detalles:

Μοῖσα, τὸ δὲ τεόν, εἰ μισθοῖο συνέθευ παρέχειν
 φωνὰν ὑπάργυρον, ἄλλοτ' ἄλλα {χρη} ταρασσέμεν
 ἢ πατρὶ Πυθονίκῳ
 τό γέ νυν ἦ Θρασυδάῳ,
 τῶν εὐφροσύνα τε καὶ δόξ' ἐπιφλέγει. 45
 τὰ μὲν <έν> ἄρμασι καλλίνικοι πάλαι
 Ὀλυμπία τ' ἀγώνων πολυφάτων
 ἔσχον θοὰν ἀκτῖνα σὺν ἵπποις,
 Πυθοῖ τε γυμνὸν ἐπὶ στάδιον καταβάντες ἤλεγξαν
 Ἑλλανίδα στρατιὰν
 ὠκύτατι. 50

Musa, es asunto tuyo, si corres a entregar tu plateada voz por un salario, moverla aquí y allá, ya sea para su padre Pitonico, ya sea ahora para Trasideo, cuya alegría y reputación resplandecen.¹⁸ Ellos, bellamente victoriosos sobre carros hace mucho, obtuvieron en Olimpia el rápido rayo de las famosas competencias con los caballos. Y en Delos bajando a la desnuda carrera avergonzaron al pueblo de los helenos con su rapidez.

¹⁸ Para la referencia a la Musa mercenaria, cfr. especialmente *I*. 2.1-12. Para el empleo de la Musa como motivo de transición previo a enumerar los triunfos de un vencedor o de su familia, cfr. *O*. 13.96-98.

Frente a estos versos, es posible comprobar que lo que parecía decepcionante concisión en vv. 13-14 era, en realidad, una presentación de ejes temáticos claves a ser retomados durante el desarrollo de la *Pítica*. En efecto, la breve referencia al hogar paterno (ἔστιαν πατρώων) es explicitada aquí mediante la mención del nombre propio del padre, Pitonico. A su vez, en estos versos “the poet suggests by his syntax that the athlete has lived up to the expectations of his father and bestows on him the highest praise” (Kurke, 1991:300). En efecto, la yuxtaposición de Pitonico y Trasideo mediante los coordinantes ἤ... ἤ hace explícita la estrecha relación entre padre e hijo, completando así la suscita información que figuraba al comienzo de la oda. De igual modo, la concisa mención de la tercera corona (τρίτον στέφανον) que Trasideo condujo al hogar paterno se ve complementada en estos versos por una detallada enumeración de triunfos familiares previos. Tal como ocurría con el numeral τρίτον en el verso 14, aquí también los lugares en los cuales los antepasados de Trasideo triunfaron se ubican en posición destacada a comienzo de verso: Ὀλυμπία (v. 47), Πυθοῖ (v. 49). Se genera así un especial vínculo entre la tercera victoria ganada por Trasideo y aquellas que la precedieron. La enumeración se cierra con una nueva explicitación. Esta vez el poeta designa específicamente a los adversarios de la familia como helenos y clausura mediante este gesto el segundo anillo, enfatizando una vez más la grandeza de Trasideo y de sus antepasados.

5. Tercer anillo: la narración mítica

Trasideo y el héroe Orestes aparecen vinculados explícitamente en la oda por primera vez mediante la referencia a una

locación geográfica y a su poseedor: los campos de Pílates, huésped del laconio Orestes. Inmediatamente después de su mención, el pronombre τὸν da comienzo a la narración mítica (vv. 17-22, 31-36):

τὸν δὴ φονευομένου πατρός Ἀρσινόα
 Κλυταιμῆστρας
 χειρῶν ὑπο κρατερῶν
 ἐκ δόλου τροφῆς ἀνελε δυσπενθέος,
 ὅποτε Δαρδανίδα κόραν Πριάμου
 Κασσάνδραν ολιῶ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία 20
 ψυχᾷ πόρευ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὐσκιον
 νηλῆς γυνά...

θάνεν μὲν αὐτὸς ἦρωες Ἀτρεΐδας 31
 ἴκων χρόνῳ κλυταῖς ἐν Ἀμύκλαις,
 μάντιν τ' ὄλεσσεκόραν, ἐπεὶ ἀμφ' Ἑλένα
 πυρωθέντας
 Τρώων ἔλυσε δόμους
 ἀβρότατος, ὁ δ' ἄρα γέροντα ξένον
 Στρόφιον ἐξίκετο, νέα κεφαλά, 35
 Παρνασοῦ πόδα ναίοντ'· ἀλλὰ χρονίῳ σὺν Ἄρει
 πέφνευτε ματέρα θῆκέ τ' Αἴγισθον ἐνφοναῖς.

A este, una vez asesinado su padre por las poderosas manos de Clitemnestra, la nodriza Arsínoe alejó de un amargo engaño, cuando la cruel mujer enviaba con grisáceo bronce a la hija del Dardánida Príamo, a Cassandra, hacia el sombrío promontorio del Aqueronte junto al alma de Agamenón [...] Pero él mismo murió, el héroe hijo de Atreo, llegando con el tiempo a la gloriosa Amiclas.¹⁹ Y destruyó a la joven adivina, des-

¹⁹ La ubicación de la patria de Agamenón en Amiclas en vez de Argos es otro rasgo que contribuye a lo que se ha denominado el “spartan coloring” (cfr. nota 16) de esta *Pítica*. Aunque la elección de Esparta en esta oportunidad parece bastante más difícil de justificar, nuevamente es imposible explicar de manera fehaciente este hecho apelando a consideraciones históricas externas. Quizás

pués de que, por causa de Helena, privó a las casas de los Troyanos, incendiadas, de su esplendor. Y él [Orestes], joven muchacho, llegó al anciano huésped, a Estrofo que habitaba al pie del Parnaso. Pero con continuado ímpetu asesinó a su madre y abatió a Egisto en la matanza.

Los versos precedentes desarrollan la totalidad del tercero de los anillos, C. El ordenamiento de los sucesos responde a un esquema compositivo típicamente pindárico en el que el mito, “beginning in the middle, moves backwards in time before returning to the place where it started, only now to move forward to the conclusion of the tale” (Finglass, 2007:37).²⁰ En efecto, si bien el orden cronológico de los acontecimientos míticos es 1) adulterio de Helena; 2) saqueo de Troya; 3) regreso de Agamenón; 4) muerte de Agamenón; 5) asesinato de Casandra; 6) rescate de Orestes por parte de su nodriza Arsínoe; 7) llegada de Orestes a la corte de Estrofo en Focis; 8) asesinato de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes, Píndaro sigue en su desarrollo una disposición diferente. Esta exhibe el patrón 4) muerte de Agamenón; 6) rescate de Orestes por parte de su nodriza Arsínoe; 5) asesinato de Casandra; 4) muerte de Agamenón; 3) regreso de Agamenón; 5) asesinato de Casandra; 2) saqueo de Troya; 1) adulterio de Helena; 7) llegada de Orestes a la corte de Estrofo en Focis; 8) asesinato de Clitemnestra y Egisto a manos de Orestes.

Píndaro simplemente optó por una locación geográfica alternativa, ya presente en algunas variantes del mito. Al respecto, cfr. Finglass (2007:86), entre otros. La interpretación de Kurke (2013:134), según la cual Píndaro estaría desarrollando, mediante este “spartan coloring”, una polémica deliberada contra la versión esquilea del mito puede resultar atractiva, pero no es del todo convincente.

²⁰ Para un claro ejemplo de este procedimiento, cfr. también el tratamiento del mito de Heracles en P. O. 3.

El esquema configurado por el poeta parece responder a una necesidad de estrechar las similitudes entre ambas mitades de la composición anular. La muerte de Agamenón, descrita en el verso 17 mediante el suscinto genitivo absoluto φονευομένου πατρός es retomada en el verso 31 con el sintagma θάνεν μὲν αὐτὸς ἥρωος Ἀτρεΐδης. Tal como acontecía en el tratamiento del elogio al vencedor, la segunda mención de Agamenón al otro lado del anillo goza de un mayor grado de especificidad. Ya no se trata simplemente del padre de Orestes, sino que a esta faceta filial se le incorporan una referencia genealógica y una designación de estatus: el padre asesinado da paso al héroe hijo de Atreo, muerto en Amiclas al regresar triunfante de Troya.

Otro tanto ocurre con la descripción de la muerte de Casandra. En los vv.19-22, el poeta narra cómo la cruel mujer (Clitemnestra) envió a la concubina de Agamenón hacia el Aqueronte (Δαρδανίδα κόραν Πριάμου / Κασσάνδραν πολὺ χαλκῶ σὺν Ἀγαμεμνονία / ψυχᾶ πόρευ' Ἀχέροντος ἀκτὰν παρ' εὐσκιον / νηλῆς γυνά). Este tópico se retoma en el v. 33 de modo más resumido mediante la locución μάντιν τ' ὄλεσεκόραν. Sin embargo, en esta oportunidad, la responsabilidad de la muerte de Casandra se traslada (al menos en parte) hacia Agamenón, sujeto del verbo ὄλεσε. La maestría con la cual se ejecuta el balance de estos tópicos a uno y otro lado del anillo es indiscutible. Mientras que en el caso del hijo de Atreo una breve mención en el primer extremo del círculo se corresponde con una extensa y cargada de *páthos* en el segundo, en el tratamiento de Casandra sucede exactamente lo contrario. La primera mitad del anillo se detiene minuciosamente en su ascendencia,

asesinato y posterior viaje al inframundo. En cambio, en la segunda mitad la referencia a la amante de Agamenón y a su triste final se condensa en tres palabras. Ya no es Casandra, hija del dardánida Príamo muerta por el grisáceo bronce, sino una joven adivina que ha perecido.

Este balance también se percibe entre el comienzo y el final del anillo, es decir, en las partes más significativas de la *ring-composition*. En efecto, mientras que al inicio del relato Orestes es rescatado por su nodriza de una muerte segura a manos de Clitemnestra, en los versos finales es él quien regresa para matar a la esposa de su padre. Con la mención de las muertes de Egisto y Clitemnestra el poeta finaliza la sección mítica de esta *Pítica*.

Tal como se señaló al comienzo del capítulo, la vinculación entre este mito y el resto de la oda ha sido considerada problemática por la crítica. En lo que respecta al modo en el cual se introduce el mito, espero ya haber demostrado que dicha introducción no exhibe ninguna particularidad, sino que es el resultado de una progresiva y armoniosa elaboración (cfr. sección 1). Por su parte, el cierre abrupto del mito ha llevado a algunos pindaristas a afirmar que este necesariamente debe interpretarse de manera negativa y que no se debe pasar por alto su carácter anómalo. Kurke (2013:112) declara que una visión positiva de la narración mítica sólo es posible si se ignora el momento “at which Pindar elaborately breaks off from the poem’s myth (precisely at the mention of Orestes’ killing of his mother and Aigisthos)”. Desde un punto de vista compositivo, la clausura abrupta de la narración mítica es un recurso pindárico convencional que se aplica en un gran número de sus odas y

responde a una típica estrategia de compresión.²¹ En este sentido, la modalidad de cierre del relato no resulta determinante para establecer una interpretación positiva o negativa. Por otro lado, la finalización del mito en el preciso momento en el cual Orestes cobra venganza resulta ideal para clausurar el tercer anillo construido por el poeta con un perfecto balance (ver arriba). Si se apela a consideraciones estructurales, se puede comprobar que no hay nada anómalo en el modo mediante el que Píndaro concluye su narración.

Las interpretaciones negativas o positivas del mito atañen principalmente a la relación entre el héroe Orestes y el vencedor Trasideo. Ya en la introducción se estableció que una interpretación positiva de este vínculo, en la cual Orestes sería un *alter-ego* ideal para el atleta, parecía la más plausible. Habiendo transitado ya por los dos círculos más externos de esta *Pítica*, ha llegado el momento de rever dicho vínculo. Las similitudes entre Orestes y Trasideo descansan sobre dos ejes: amor filial y retribución generacional. Ya se ha analizado cómo la dinámica de estos dos ejes caracteriza la relación entre Trasideo y su padre a lo largo del anillo B. Al ingresar al círculo C, se puede percibir que son estos mismos ejes los que constituyen el telón de fondo sobre el que se articula la narrativa mítica. En efecto, así como Orestes honra a su padre vengándose de quienes lo han asesinado, Trasideo honra a su padre aportando una tercera corona de victoria al hogar. Si bien el primer ejemplo tiene tintes trágicos que están ausentes en el segundo, Trasideo y Ores-

²¹ Confróntese el final del mito de Perseo en la *P.* 10.46-47. Allí, luego de una elaborada descripción de los festejos en el país de los Hiperbóreos, el poeta describe sucintamente el accionar de Perseo: ἔπεφνέν / τε Γοργόνα, καὶ ποικίλον κάρη / δρακόντων φόβασιν ἦλυθε νασιώταις / λίθινον θάνατον φέρων [Y mató a la Gorgona y regresó llevando para los isleños la moteada cabeza, melena de serpientes, pétreo muerte].

tes aparecen unidos por el preeminente rol que ocupa para ambos la figura paterna.

Otra objeción para interpretar la relación entre Orestes y Trasideo en términos discordantes es el hecho de que el poeta no caracteriza la venganza del primero de modo negativo.²² A decir verdad, Píndaro reserva pésimos juicios de valor sólo para uno de los protagonistas de la saga: Clitemnestra. Ella es la única designada como *νηλῆς* (cruel). Aún más, la mención de la casi inminente muerte de Orestes en sus manos al comienzo del mito refuerza la caracterización negativa de la amante de Egisto. A fin de cuentas, parecería que Orestes está más que justificado en ejecutar su venganza y restituir el honor de su padre, el héroe hijo de Atreo.

6. Preguntas retóricas y *gnómai*

A lo largo de los tres círculos que estructuran la *Pítica* 11, el poeta introduce dos pares de preguntas retóricas. Una vez más, el carácter de estas preguntas ha sido considerado problemático por la crítica. Kurke (2013:113) afirma “there seem to me to be two moments in the poem at least that reference or gesture toward tragedy in general or the *Oresteia* in particular—moments that are otherwise completely anomalous within epinikion and in fact gratuitous within the development of the poem itself.” Ya se ha visto que, desde un punto de vista estructural, no existe nada ‘gratuito’ ni ‘anómalo’ en el uso de estas

²²Nótese que estas interpretaciones son independientes de las falencias destacadas por Kurke (2013:109-113) para quienes abogan por una caracterización positiva de la relación entre Orestes y Trasideo. En efecto, no se apela aquí ni a la intertextualidad con el mito de Orestes en *Odisea* ni a una inexistente intervención de Apolo dentro de la dimensión mítica cifrada en la palabra ὀρθοδικῶν, v.9.

preguntas retóricas. Muy por el contrario, contribuyen al balance compositivo de la oda (cfr. sección 2).²³

Sin embargo, vale la pena detenerse un momento en los argumentos de Kurke. Según esta crítica, el primero de estos interrogantes, aquél que se pregunta acerca de los motivos por los cuales Clitemnestra cometió los asesinatos, no cuenta con paralelos ni en Píndaro ni en otras producciones líricas, sino que constituye un rasgo propio del género trágico. Retoma en su argumentación los planteos de Herington (1984), quien ya había establecido que las preguntas *πότερόν νιν ἄρ' Ἰφιγένει' ἐπ' Εὐρίπω / σφαχθεῖσα τῆλε πάτρας / ἔκνισεν βαρυπάλαμον ὄρσαι χόλον; / ἢ ἐτέρω λέχει δαμαζομένην / ἔννουχοι πάραγον κοῖται*; [¿Acaso Ifigenia, masacrada en Euripo lejos de la patria, la incitó a levantar una cólera de pesada mano? ¿O, dominada por otro lecho, la sedujeron los encuentros nocturnos?, vv. 22-25] resumían y replicaban en el orden en el que se presentaban la lógica estructural de todo el *Agamenón* de Esquilo. Los planteos de Herington y Kurke, en lo que respecta a estas dos preguntas en particular, son perfectamente plausibles y pueden incluso ser acertados. Sin embargo, es necesario matizar la afirmación que establece que “the posing of searching questions

²³Kurke (2013:121) reconoce el paralelismo entre los dos pares de preguntas, pero, lejos de verlo como una característica que contribuye a la claridad compositiva de esta *Pítica*, lo analiza en términos de una nueva evidencia de la relación entre Píndaro y Esquilo, apelando también a consideraciones métricas: “I would finally note that both these moments that seem distinctly to allude to or conjure up tragedy are flagged by a phrase beginning a new antistrophe that scans as a self-contained iambic metron: *νηλῆς γυνά* at line 22 introduces the two unresolved questions of the queen’s motivation, while the exclamation *ἦρ', ὦ φίλοι* at line 38 immediately precedes the image of the ‘path-shifting crossroads’.” Este argumento no resulta concluyente, puesto que también la locución *Κάδμου κόραι* con la que se abre la oda “scans as a self-contained iambic metron” y, en el contexto en el cual se encuentra, no alude ni a la obra de Esquilo ni al género trágico.

that remain unanswered about the motivation for wrongdoing is unparalleled not just in Pindar but in all extant non-dramatic lyric poetry” (Kurke, 2013:114).

En efecto, si bien interrogantes que se cuestionan específicamente acerca de la motivación para cometer algún acto deleznable están ausentes del corpus de epinicios pindáricos, esto no significa que el poeta jamás recurra a ‘searching questions’. Para citar sólo dos ejemplos, en la *P.* 4.70-71 antes de comenzar el relato de los argonautas el poeta se pregunta: τίς γὰρ ἀρχὰ δέξατο ναυτίας, / τίς δὲ κίνδυνος κρατεροῖς ἀδάμαντος / δῆσεν ἄλοις; [Pues, ¿cuál fue el principio de la navegación? ¿Cuál riesgo los ató con poderosos clavos de adamantos?]. Por otro lado, en la *O.* 13.19-21, Píndaro inquiere: ταῖ Διωνύσου πόθεν ἐξέφρανεν / σὺν βοηλάτα χάριτες διθυράμβω; / τίς γὰρ ἰπτείοις ἐν ἔντεσσιν μέτρα, / ἧ θεῶν ναοῖσιν οἰωνῶν βασιλέα διδυμον / ἐπέθηκ’; [¿De dónde salieron a la luz las canciones de Dioniso con el ditirambo que conduce al ganado? ¿Quién colocó en los arreos de los caballos medida o al doble rey de las aves en los templos de los dioses?].

Es verdad que las preguntas formuladas acerca del accionar de Clitemnestra son de una naturaleza diferente. Sin embargo, este hecho por sí solo no es suficiente para afirmar que la única manera de explicar su anomalía es apelando a una relación intertextual entre Esquilo y Píndaro.²⁴ ¿Acaso el poeta

²⁴ Finglass (2007:13), en su crítica al trabajo de Herington (1984), llega a una conclusión semejante al considerar la influencia general de la obra de Esquilo sobre Píndaro: “It might still have been influenced by Aeschylus or another source. But we do not need to postulate such influence to explain this passage if there are no other grounds to support it”. En lo que respecta a las otras fuentes, no se debe olvidar que las temáticas tratadas en el mito de esta oda ya figuraban en los poemas homéricos y en la *Orestíada* de Estesicoro.

no podría haber adaptado el recurso de las ‘searching questions’ para tratar una temática diferente? Asimismo, es pertinente agregar siguiendo a Pavese (1975:248), que Baq. 19.29-36 sí ofrece un interrogante vinculado con la consecución de un crimen. En estos versos, el poeta se pregunta quién fue el responsable de la muerte de Argos, Hermes o las Musas. Con el ejemplo de Baquilides y la utilización general de ‘searching questions’ en su obra, se revelan dos estrategias a partir de las cuales Píndaro podría haber formulado los interrogantes que atañen al accionar de Clitemnestra. Sea como fuere, quizás es preciso admitir que la única parte un tanto problemática de esta oda radica en la temática de dichos interrogantes.

En lo que respecta al segundo par de preguntas: ἦρ', ὦ φίλοι, κατ' ἀμεισιπόρον τρίοδον ἐδινάθην, / ὀρθὰν κέλευθον ἰὼν τὸ πρῖν; ἢ μέτις ἄνεμος ἔξω πλόου / ἔβαλεν, ὡς ὅτ' ἄκατον εἰναλίαν; [¿Acaso, oh amigos, di vueltas en círculo por desviados cruces, yendo primero a través de recto camino? ¿O algún viento me arrojó más allá de mi curso, como a un bote en el mar?, vv. 38-40], estas también representan para Kurke un momento ‘anómalo’ y ‘gratuito’ del poema. Aun admitiendo que el empleo de una fórmula de ruptura es una característica del epinicio pindárico en su momento de transición hacia el *kairós*, Kurke ha encontrado dos aspectos de este *break-off* que le resultan inquietantes: la imagen del cruce de caminos (τρίοδος) y la duplicación de la fórmula de ruptura, con una pregunta destinada a las encrucijadas y otra a la imaginaria marítima. Una vez más, desde un punto de vista compositivo, la duplicación de la fórmula de ruptura permite generar un perfecto balance sintáctico y estructural con las preguntas previas referidas al

accionar de Clitemnestra (cfr. sección 3). Asimismo, nótese que las denominadas ‘searching questions’ (ver arriba) suelen construirse de a pares, con lo cual el recurso a interrogantes dobles no resulta necesariamente novedoso en la obra pindárica.

Acerca del sustantivo *τρίοδος* Kurke (2013:116) dice:

I would suggest that the image of the crossroads is another gesture toward tragedy. For it is worth noting the precise moment in the myth at which this highly emotional and abrupt break-off occurs: the poet has just mentioned Orestes’ killing of his mother and Aigisthos. It is almost as if the mention of a child’s murderous violence against a parent conjures up reflexively, inevitably that most famous crossroads of all—the *τρίοδος* somewhere in the neighborhood of Thebes or Delphi where Oidipous met and unknowingly slew his own father.

En el apartado anterior ya se ha tratado el tema de la comprensión pindárica cuando el poeta se acerca a la conclusión de un relato mítico. Este es un recurso convencional y recurrente en un gran número de odas (cfr. nota 20). En lo que respecta a las vinculaciones entre la mención del *τρίοδος* y la historia de Edipo en la tragedia ática del siglo V a.C. y sus fuentes, la presencia de esta sola palabra difícilmente constituye una evidencia conclusiva. No hay en ningún verso de la *Pítica* 11 ni una referencia a Edipo ni una alusión al asesinato de Layo. Los paralelismos que cita Kurke (2013:116-120) a partir de la obra de Esquilo, si bien son ingeniosos y atractivos, tampoco resultan del todo concluyentes. En mi opinión, la referencia a desviados cruces (*ἀμευσιτόρον τρίοδον*) podría ser simplemente una *variatio* de una temática empleada en numerosos epinicios como recurso compositivo para retornar a la ocasión de la victoria

(ver nota 11). Mediante ella, Píndaro contrastaría su modo de construir la narración mítica precedente con el estilo más directo (ὀρθὸν κέλευθον) que caracteriza el elogio de Trasideo. Es más, aun si se acepta la propuesta de Kurke, es preciso reconocer que la crítica exagera la dimensión inquietante u anómala de estos dos últimos interrogantes, los cuales pueden explicarse sin apelar necesariamente a una relación intertextual con el género del drama ático.

El último aspecto que resta explorar en la composición de esta *Pítica* es la utilización de *gnómai*, recurso que, como ya se ha establecido, es recurrente en la construcción de las odas pindáricas (vv. 25-30, 50-59):

τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις	25
ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον	
ἀλλοτρίαισι γλώσσαις·	
κακολόγοι δὲ πολῖται.	
ἴσχετε γὰρ ὄλβος οὐ μείονα φθόνον·	
ὁ δὲ χαμηλὰ πνέων ἄφαντον βρέμει...	30
θεόθεν ἐραίμαν καλῶν,	50
δυνατὰ μαιόμενος ἐνάλικία.	
τῶν γὰρ ἀνὰ πόλιν εὐρίσκων τὰ μέσα μακροτέρω	
{σὺν} ὄλβῳ τεθαλότα, μέμφομ' αἴσαν τυραννίδων·	
Ξυναῖσι δ' ἀμφ' ἀρεταῖς τέταμαι· φθονεροὶ δ'	
ἀμύνονται.	
<ἀλλ'> εἴτις ἄκρον ἔλων	55
ἦσυχᾶ τενεμόμενος αἰνὰν ὕβριν	
ἀπέφυγεν, μέλανος {δ'} ἂν ἐσχατιὰν	
καλλίονα θανάτου <στεῖχοι> γλυκυτάτα γενεᾶ	
εὐώνυμον κτεάνων κρατίστην χάριν πορῶν·	

Esta ofensa es odiosa para jóvenes esposas e imposible de ocultar a extrañas lenguas. Y los ciudadanos

son de viles discursos. Pues la dicha trae no pequeña envidia y el que respira por lo bajo murmura sin ser visto [...] Ojalá desee cosas bellas de los dioses, buscando lo posible conforme a mi edad. Pues, encontrando de entre todas, en la ciudad, a la clase media florecida con una más grande dicha, censuro el destino de las tiranías. Y me ejercito en torno a las excelencias comunes y los envidiosos son rechazados. Si alguno, ganando la cima y habitándola pacíficamente, rehúye el terrible exceso, marcharía hacia el extremo más bello de la negra muerte, ofreciendo a su dulcísimo linaje una gracia de buen nombre, el más poderoso de los bienes.

Estas secuencias gnómicas tampoco escapan al cuidadoso balance con el que se construye la *Pítica* 11. Como ya estableció Finglass (2007:116), los sustantivos ὄλβος y φθόνος que figuran en el verso 29 se corresponden con las locuciones ὄλβω τεθαλότα (v. 53) y φθονεροὶ δ' ἀμύνονται (v. 54). A su vez, χαμηλὰ πνέων (v. 30) aparece revertido en la frase ἄκρον ἑλών (v. 55). De igual modo, el primer grupo de sentencias se construye a partir de un rasgo compositivo que Race (1983) ha identificado como característico de la producción de Píndaro. Se trata del empleo de las llamadas 'negative expressions'. Aquí la lítote οὐ μείονα φθόνον y el adjetivo con alfa privativa ἄφαντον caen dentro de esta categoría. Finalmente, los motivos que figuran en estas *gnómai* también resultan recurrentes en el corpus de odas de Píndaro.

En lo que respecta al rol negativo jugado por los ciudadanos, la *P.* 1.84-86 ofrece un cuadro semejante. La dicha y la envidia son dos ejes temáticos que aparecen en la mayoría de los epinicios (cfr. especialmente *O.* 6.74-76). A su vez, la figura

del hombre que respira por lo bajo sin ser visto, un individuo claramente alejado de la gloria y fama de las lides atléticas, remeda aquella imagen descrita por Pélope en *O.* 1.82-83: θανεῖν δ' οἷσιν ἀνάγκα, τὰ κέ τις ἀνώνυμον / γῆρας ἐν σκότῳ καθήμενος ἔψοι μάταν, / ἀπάντων καλῶν ἄμμορος; [Y para quienes morir es una necesidad, ¿por qué alguien digeriría una vejez anónima sentado en la oscuridad en vano, privado de todas las cosas bellas?]. El adjetivo ἀνώνυμον de la cita precedente remite al ἄφαντον que caracteriza al hombre en esta *Pítica*. A partir de lo expuesto, resulta sorprendente que, una vez más, los críticos hayan considerado problemáticas estas *gnómai* o que hayan propuesto la intertextualidad con la obra de Esquilo como único medio para subsanar posibles dificultades.²⁵

Con respecto a la vinculación entre la primera serie de *gnómai*, el mito y el elogio del vencedor, el poeta articula esta tríada de modo tal que las sentencias se tiñan de una doble valencia. En efecto, la crítica a las mujeres derivada de su apreciación negativa de Clitemnestra (τὸ δὲ νέαις ἀλόχοις / ἔχθιστον ἀμπλάκιον καλύψαι τ' ἀμάχανον / ἀλλοτρίασι γλώσσαις), permite a Píndaro introducir reflexiones de carácter más general que pueden aplicarse tanto al contenido mítico como al estatus victorioso del vencedor. En un caso, los discursos viles de los ciudadanos, la envidia y los murmullos pronunciados en la oscuridad constituyen reacciones negativas frente a la dicha obtenida por Trasideo como ganador en el certamen. Por otro lado, los discursos de los ciudadanos podrían estar remitiendo al duro juicio que recibió el adulterio de Clitemnestra en la comu-

²⁵Cfr. Kurke (2013:121-125).

nidad y la envidia y los murmullos serían reacciones de esta última frente al retorno dichoso de Agamenón a su patria. Como ya se sabe, la felicidad del hijo de Atreo no fue demasiado duradera y el poeta deja esto muy en claro al retornar al mito mediante el aoristo θάβεν (v.31). Es necesario el regreso de Orestes para restaurarla (al menos en parte).

En la segunda secuencia gnómica (vv. 50-58), nuevamente se percibe un tópico familiar de la composición pindárica, aquel que aboga por la permanencia del vencedor y del poeta en un justo medio que rechace cualquier tipo de excesos (cfr. sec. 1 y n.5). Este aspecto alcanza su carácter definitivo con la locución αἰνὰν ὕβριν ἀπέφυγεν. Aquí “rehuir el terrible exceso” aparece como condición *sine qua non* para mantener la fama proporcionada por la victoria en las lides atléticas. La secuencia gnómica se cierra, una vez más, mediante un familiar *tópos* pindárico.

7. Conclusión

Al comienzo de este trabajo se estableció que, más allá de las dificultades exhibidas, la *Pítica* 11 resulta una oda muy clara desde un punto de vista compositivo. En efecto, cuenta con un principio estructural que la rige en su totalidad, a saber, la técnica de la *ring-composition*. La introducción y el cierre de la oda, el elogio del vencedor y la narración mítica se introducen apelando a esta técnica según el patrón ABC-CBA. A su vez, dentro de cada uno de estos círculos el poeta despliega un arsenal de recursos de carácter temático, sintáctico, morfológico, métrico para continuar estrechando las similitudes entre las tres mitades del anillo. Asimismo, si bien hay ciertos aspectos de

este epinicio que presentan un grado mayor de complejidad, su contribución al balance estructural general de la oda atenúa en gran medida dicha complejidad. Tal es el caso de las preguntas retóricas y de las *gnómai*, recursos que, en este poema, no exhiben un tratamiento demasiado diferente del que se puede encontrar en otras odas pindáricas.

Bibliografía

- Bernardini, P. A. (1989) “Il proemio della *Pitica* XI di Pindaro e culti tebani”, en H. Beistery y J. Buckler (eds.) *BOIOTIKA: Vorträge vom 5. Internationalen Bötien-Kolloquium zu Ehren von Professor Dr. Siegfried Lauffer*, Munich: Editio Maris, 39-47.
- Bowra, C.M. (1964) *Pindar*, Oxford: Oxford University Press.
- Bremer, J. M. (2008) “Traces of the Hymn in the epinikion”, *Mnemosyne* 61, 1-18.
- Bundy, E.L. (1962) *Studia Pindarica I & II*, Berkeley: University of California Press.
- Douglas, M. (2007) *Thinking in circles: an Essay on Ring Composition*, New Haven: Yale University Press.
- Drachmann, A.B. (ed.) (1903-1927) *Scholia vetera in Pindaricarmena*, 3 vols., Lipsiae: Teubner.
- Egan, R. B. (1983) “On the Relevance of Orestes in Pindar’s Eleventh *Pythian*”, *Phoenix* 37, 189–200.
- Farnell, L. R. (1932) *The Works of Pindar. Vol. II: Critical Commentary*, London: Macmillan.
- Finglass, P. J. (ed.) (2007) *Pindar: Pythian Eleven*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Gentili, B. (1979) "Polemica anti tirannica (Pind. *Pyth.* 11; Aesch. *Prom.*; Hdt. 3.80–81; Thuc. 2, 65, 9)", *QUCC* 1, 153–56.
- Gildersleeve, B. L. (1890) *Pindar, Olympian and Pythian Odes*, New York: Harper and brothers.
- Greengard, C. (1980) *The Structure of Pindar's Epini-cian Odes*, Amsterdam: Hakkert.
- Herington, J. (1984) "Pindar's Eleventh *Pythian* Ode and Aeschylus' *Agamemnon*". En: Gerber, D. E. (ed.) *Greek Poetry and Philosophy: Studies in Honour of Leonard Woodbury*, Chico: Scholars Press, 137–46.
- Hubbard, T.K. (1985) *The Pindaric Mind: A Study of Logical Structure in Early Greek Poetry*, Leiden: Brill.
- Instone, S. J. (1986) "Pythian 11: Did Pindar Err?", *CQ* 36, 86–94.
- Itsumi, K. (2009) *Pindaric Metre: the 'other half'*, Oxford: Oxford University Press.
- Kurke, L. (1991) *The traffic in Praise*, Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (2013) "Pindar's *Pythian* 11 and the *Orestea*. Contestatory Ritual Poetics in the 5th c. BCE", *CA* 32, 101-175.
- Pavese, C.O. (1975) "La X e la XI *Pitica* di Pindaro". En: *Studi Triestini di Antichità in Onore di Luigia Achillea Stella*, Trieste: Università degli studi di Trieste, Facoltà di lettere e filosofia, 235-253.
- Péron, J. (1986) "Pindare et la tyrannie d'après la XIe *Pythique*", *REG* 99, 1-21.
- Sevieri, R. (1997) "Un canto sul far della sera. Autoreferenzialità e mimesi culturale nella *Pitica* XI di Pindaro per Trasideo di Tebe", *Aevum Antiquum* 10, 83–100.

- _____ (1999) "Un eroe in cerca d'identità: Oreste nella *Pitica XI* di Pindaro per Trasideo di Tebe", *MD* 43, 77–110.
- Snell, B. y Maehler, H. (eds.) (1987) *Pindarus. Pars I. Epinicia*, Leipzig: Teubner.
- Race, W.H. (1983) "Negative expressions and Pindaric ΠΟΙΚΙΛΙΑ", *TAPA* 113, 95-122.
- _____ (1989a) "Climactic elements in Pindar's verse", *HSCP* 92, 43-69.
- _____ (1989b) "The six crowns at Pindar, *Isthmian* 1.10-12", *GRBS* 30, 27-39.
- Young, D. C. (1968) *Three Odes of Pindar: A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3, and Olympian 7*, Leiden: Brill.
- Voigt, E. (1971) *Sappho et Alcaeus. Fragmenta*, Amsterdam: Polak & van Gennep.
- Willamowitz, U. (1922) *Pindaros*, Berlin: Weidmann.

El marco himnico de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: una nueva propuesta de lectura

Pablo M. Llanos
UNC – Conicet

1. Introducción

Este trabajo se inserta en el marco de los estudios de intertextualidad en la literatura alejandrina y se centra específicamente en los significados y funciones de los elementos formales y temáticos del género himnico presentes en el exordio y el epílogo del poema épico *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas. Este particular ‘marco himnico’ abre y cierra la narración épica de una manera tan llamativa que ha suscitado mucho interés en los estudios críticos.¹ Sin embargo, proponemos en este trabajo una nueva lectura de las funciones y significados de estos elementos himnicos, teniendo en cuenta principalmente el cambio que se produce entre el exordio, en el que los héroes protagonistas de la épica son mencionados en tercera persona, y el epílogo, en el que son mencionados en segunda persona.

En este marco himnico que une estructuralmente el comienzo y el final del poema, a través de marcadores fácilmente reconocibles para un lector que conoce la tradición literaria griega y sus códigos genéricos, este cambio en la persona debe ser interpretado dentro de la estructura anular del poema y ser relacionado con lo que los estudios de los *Himnos Homéricos* han llamado ‘el movimiento himnico’.² Este ‘movimiento’ de

¹ Se trata de una característica clave de este exordio, señalada por numerosos estudios. Entre ellos podemos mencionar: Goldhill (1991:286-294), Clauss (1993:14-25), Hunter (1993:124-25), DeForest (1994:37-46), Belloni (1995), Albis (1996:17-26), González (2000), Clare (2002:20-32), Wheeler (2002), Cuypers (2004:43-46) y Morrison (2007:286-293).

² Calame (2005:22-24); cf. también Clay (2011:235-236).

tercera a segunda persona representa, en los himnos, la eficacia del himnista, que ha conseguido por medio de su canto ‘agradar’ al dios y hacer que éste se haga presente ante la comunidad que lo invoca. En el poema de Apolonio, este aspecto himnico puede ser interpretado en un nivel metapoético, si consideramos a los Argonautas como los narratarios principales, representantes del lector en el texto. Aquí, entonces, la relación de χάρις himnica es resignificada como imagen de la comunicación eficaz entre autor y lector, y es convertida en una técnica literaria que recorre todo el poema.

Con este objetivo, nuestro trabajo abordará las siguientes líneas de desarrollo: (2.1) Identificaremos los elementos himnicos en el exordio y (2.2) el epílogo de *Argonáuticas* y analizaremos sus funciones y significados. (2.3) Definiremos el efecto literario ‘movimiento himnico’ en el epílogo. A modo de conclusión, explicitaremos cómo estas lecturas metapoéticas se pueden hallar también en la escena final de la capa de Jasón (écfrasis que funciona como ‘puesta en abismo’ del poema) y forman parte de lo que llamamos ‘poética de la recepción’.

2. El marco himnico de *Argonáuticas*

2.1. Elementos himnicos en los primeros versos de Argonáuticas: La con-fusión de proemio y exordio

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre *Argonáuticas*.³ En general, se reconoce que éste presenta las

³ El libro de Fusillo (1985) contiene el primer análisis de *Argonáuticas* a partir de categorías narratológicas (voz, modo y tiempo) y, por esta razón, constituye el punto de partida de nuestro panorama bibliográfico sobre la categoría ‘narrador’ en el poema. Cabe agregar que, pese a ser uno de los primeros análisis

características típicas del narrador homérico: además de relatar una historia sobre un pasado remoto en una narración extensa en versos hexamétricos, es externo, omnisciente, omnipresente, anónimo y utiliza técnicas narrativas de interacción con los narratarios que un lector podría reconocer como homéricas.⁴ Sin embargo, posee otras dos características muy notables que lo alejan de este modelo homérico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios.⁵

En relación con la primera característica, mientras el narrador homérico opera generalmente en el fondo,⁶ el apolo-

narratológicos en el campo de los estudios clásicos, no tuvo influencia hasta muchos años después en los estudios en lengua inglesa sobre este poema. Distinto es el caso del libro de Hunter (1993), que significó un aporte fundamental para la mayoría de los estudios posteriores sobre este poema, entre ellos, los libros de Albis (1996) y Clare (2002) sobre narración e imaginario poético en *Argonáuticas*. A estos debemos agregar siete capítulos pertenecientes a distintas colecciones: Cuypers (2004) sobre los narradores, narratarios y narraciones; Klooster (2007) sobre el tiempo y (2012) sobre el espacio; y los de Morrison (2007: 271-311), Hunter (2001), Asper (2001) y Klooster (2011:75-113) sobre aspectos metapoéticos de la narración.

⁴ Es externo, ya que relata la historia de héroes que vivieron en un tiempo remoto (1.1); omnisciente, puesto que conoce la interioridad de los personajes (sus sentimientos y pensamientos, e.g. 3.367-368 y 4.9), así como hechos en los que no ha tenido participación alguna y que son, incluso, anteriores a la expedición argonáutica (e.g. 1.609-610); omnipresente, porque puede narrar dos hechos simultáneos, como la profecía de Fineo y la persecución de los hijos de Bóreas a las Harpías en el libro 2; y anónimo, ya que nunca nos dice su nombre ni casi ningún rasgo que lo identifique; sólo sabemos que es un varón (Ἀρχόμενος [...] μνήσομαι, 1.1-2) heleno (2.1018-1021). Sobre las técnicas narrativas de interacción del narrador con los narratarios en Homero y Apolonio, ver De Jong (2004:22-24) y Cuypers (2004:53-57), respectivamente.

⁵ El estudio de Hunter (1993:101-151) analiza detalladamente la conciencia literaria en *Argonáuticas*. En el caso de la utilización de técnicas de otros géneros literarios, los estudios de Albis (1996) y Cuypers (2004) constituyen excelentes puntos de partida, aunque no es su objetivo ofrecer un análisis exhaustivo de esas técnicas.

⁶ Debemos señalar que esta objetividad del narrador homérico es una simplificación, porque la subjetividad se expresa de otras formas, como, por ejemplo, en las 'decisiones narrativas' (dónde comenzar una historia, dónde terminar, cómo narrarla: detallada o resumidamente) y en las *gnómai* generalizadoras. La diferencia está en la mayor frecuencia, conciencia y énfasis de la subjetividad en el narrador apoloniano. Para un tratamiento de esta simplificación, cf. Hunter (1993:101-105).

niano dirige su narración de manera abierta y conciente; esta conciencia literaria ha sido definida por Hunter (1993:101) como “the constant demand of poet-narrators to be recognised as the controlling force behind the words of the text.”

En relación con la segunda característica, el narrador apoloniano ha sido caracterizado por Cuypers (2004:43) como:

(...) a Protean narrative persona, an amalgam of (at least) the Homeric singer of epic, the hymnic and Pindaric singers of praise, the Herodotean historian, and the Callimachean scholar — these last two already complex personalities themselves, who, just as the narrator of the Argonautica, are tugged between the roles of epic storyteller and historian.⁷

Estas tres características (imitación homérica, conciencia literaria y uso de técnicas literarias de otros géneros) conforman tres macro-técnicas narrativas que están presentes en todo el poema, ya desde el exordio (*Arg.* 1.1-4):⁸

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέα φωτῶν
μνήσομαι οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο
χρύσειον μετὰ κῶας εὐζυγον ἤλασαν Ἀργῶ.

Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas famosas de los antiguos héroes, que por la boca del Ponto y a través de las rocas Cíaneas, por mandato del rey Pelias, guiaron la sólida Argo en busca del vellocino de oro.

⁷ Para un análisis detallado del narrador herodoteo y calimaqueo, cf. de Jong (2004b) y Harder (2004), respectivamente.

⁸ Todas las traducciones de textos griegos son propias.

Como reconocen los estudios de manera unánime,⁹ el narrador comienza con una invocación himnica a Apolo (uso de técnicas literarias de otros géneros). Se presenta, a través de verbos en primera persona (μνήσομαι) como controlador de su narración (conciencia literaria). Y esta narración tiene un narrador – el aedo – y unos protagonistas – héroes – que pertenecen a un pasado remoto reconocible por medio del modelo homérico (imitación homérica).

2.1.1 Identidad épica en el exordio

El objetivo de esta sección es revisar y profundizar los complejos efectos literarios de la presencia y fusión de elementos épicos e himnicos en el exordio y sus consecuencias para la lectura del poema en su totalidad. Analizaremos cómo el exordio de *Argonáuticas* afirma su identidad épica como matriz genérica,¹⁰ lo que implica una demanda al lector para que reconozca la importancia de las matrices genéricas en la lectura del poema.¹¹ Esta identidad genérica se afirma a través de diferentes procedimientos: además del uso del hexámetro dactílico, sus primeros versos nos presentan (a) una serie de alusiones a la

⁹ Cf. n. 1.

¹⁰ Este es uno de los puntos más importantes en el abordaje metodológico de Harrison (2007), que posiciona el *enriquecimiento genérico* contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen* de Kroll (1924), ya que para él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido. Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

¹¹ Entendemos el concepto de 'matriz genérica' en la línea de los estudios de Conte (1986) y (1994), Conte y Barchiesi (1989), Depew y Obbink (2000) y Fantuzzi y Hunter (2007): un poeta elige determinados aspectos distintivos de un texto, autor o género 'modelo', los identifica como capaces de representar la *qualitas* literaria de ese texto, autor o género y los hace una parte integral de la matriz nueva y particular de su propio texto.

épica como tema de canto de los aedos, como así también (b) a determinados elementos hímicos que, incorporados en el poema, forman parte de una técnica narrativa integral que en un trabajo anterior hemos denominado ‘ficción de *performance* original’.¹² Nuestra propuesta es analizar las funciones de esos elementos hímicos incorporados en el exordio de *Argonáuticas* a partir del concepto de ‘enriquecimiento genérico’ propuesto por Harrison (2007), para explicar cómo determinadas lecturas que confrontan poemas importantes de la tradición podrían haber sido el germen de sus técnicas de composición.

A diferencia de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba el tema principal, el narrador de *Argonáuticas* dice que recordará *παλαιγενέων κλέα φωτῶν* [hazañas famosas de los antiguos héroes]. Se trata de un grupo de palabras que no funciona individualizando un tema épico (como *Μῆνιν* y *Ἄνδρα* en los textos homéricos), sino que se refiere al género de la épica heroica en sí. Si analizamos los pasajes de algunos ecos léxicos de este sintagma en la poesía hexamétrica, podremos ver que se trata de una forma habitual en la que los poetas se referían a la épica como un tipo particular de relato:

Texto 1 (*Il.* 9.524-527)

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν
 ἠρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοιδωρητοί
 τε πέλοντο παράρρητοί τ' ἐπέεσσι. μέμνημαι τόδε
 ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐ τι νέον γε

También así nos lo han enseñado las hazañas famosas de los héroes de antaño, cuando una desaforada ira invadía a alguno: eran sensibles a los regalos y accesi-

¹² Llanos (2017).

bles a las palabras. Recuerdo el siguiente hecho, antiguo y no reciente.

La historia de Meleagro, contada por Fénix, tiene como tema las hazañas de un héroe antiguo y funciona como una *puesta en abismo*,¹³ ya que comparte los mismos motivos de la historia principal (ἐπιζάφελος χόλος), como lo explicita el narrador interno. En estos versos, Fénix adelanta el tipo de discurso, sin aclarar qué historia específicamente es la que va narrar. Nos dice que se trata de hazañas famosas (κλέα) de ‘hombres de antaño’ (τῶν πρόσθεν ... ἀνδρῶν) y que es un hecho antiguo (πάλαι), es decir, una narración de épica heroica.¹⁴ El objeto del canto de *Argonáuticas*, como vimos, es definido con el mismo léxico: si estas palabras identifican un género para el auditorio del Fénix iliádico, funcionan de la misma manera para los narradores del texto de Apolonio y por eso el poeta las imita.

Texto 2 (Hes. *Th.* 98-103)

εἰ γὰρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἄοιδὸς
Μουσᾶων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
αἶψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεᾶων.

¹³ El término ‘puesta en abismo’ (*mise en abyme*) se utiliza en el campo literario para designar “toda pieza que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene” (Dällenbach, 1989:18-19). André Gide acuñó este término proveniente del campo de la heráldica para describir cómo un motivo central en una obra literaria reitera o ilumina el todo del cual forma parte. Esta técnica de reflexión puede reforzar el significado y la estructura de la obra y puede incluso funcionar como una intrusión auto-consciente del autor, quien deliberadamente llama la atención sobre la ficcionalidad del texto.

¹⁴ Sobre la importancia de ‘las hazañas famosas de hombres antiguos’ como tema iliádico, cf. Nagy (1979:102-104).

Pues si alguien, teniendo una desgracia, con un lamento reciente en el alma se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante **las hazañas famosas de hombres antiguos** y (cante) los bienaventurados dioses que habitan el Olimpo, en seguida se olvida aquel de sus males y ya no recuerda sus penas: rápidamente cambian el ánimo los dones de las diosas.

Cuando el narrador enumera los dones de las Musas para los hombres, describe lo que cantan los aedos indicando dos objetivos poéticos: celebrar las hazañas (κλειᾶ) de los hombres del pasado y celebrar a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo.¹⁵ Si comparamos el contenido de estos cantos con el contenido de *Teogonía*, podemos ver que el narrador hesiódico está marcando una diferencia entre su propio canto y el de los demás aedos. Específicamente, se pone, por un lado, la poesía épica y la himnica de esos aedos y, por el otro, el canto – nuevo, único, diferente – de Hesíodo, cuyo tema es cosmogónico-teogónico y claramente no involucra a los héroes en su contenido.¹⁶

Texto 3 (*HH* 32.18-9)

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν

ἄσομαι ἡμιθέων

Comenzando por ti cantaré las hazañas famosas de hombres semi dioses.

¹⁵ Sobre las distintas traducciones de ὑμνέω, cf. Càssola (1975: ix-xii).

¹⁶ Las distinciones y complementariedades de estos tres tipos de cantos son muy importantes para la concepción de Clay (1989) y (2011) del *Himno Homérico* largo como género.

Los versos finales del *Himno 32, a Selene*, marcan la transición de una rapsodia himnica (en términos hesiódicos: ‘la celebración de un dios’) a una rapsodia épica (κλέα φωτῶν [...] ἡμιθέων [hazañas famosas de hombres semidioses]) definida de manera similar – en el léxico utilizado – a los pasajes de *Iliada* y *Teogonía*. Todos los himnos homéricos están dedicados a una divinidad o un héroe y una buena parte de ellos concluyen con la promesa de otro canto, lo cual pone en evidencia su función proemial o introductoria (función que analizaremos en la siguiente sección). Dos de ellos (el 31 y 32) anuncian explícitamente un relato de gestas heroicas, es decir, funcionan como proemios destinados a la recitación de los rapsodas o, más precisamente, como la primera de una serie de rapsodias.

El pasaje citado del *Himno Homérico* marca la transición a una rapsodia de tema épico anunciado de manera genérica, sin especificar qué historia en particular se va a narrar. En el exordio de *Argonáuticas*, la especificación de ‘las hazañas gloriosas de antiguos héroes’ se establece a partir de la oración relativa (οἱ Πόντιοι κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας [...] ἤλασαν Ἀργῶ), oración característica de los exordios de las épicas homéricas (en *Il.*, ἦ μυρὶ Ἀχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε y en *Od.*, ὄς μᾶλα πολλὰ πλάγχθη). De esta manera, vemos cómo Apolonio utiliza en el exordio un léxico y una construcción sintáctica que ponen en juego en la lectura del poema una matriz genérica épica. Esta matriz genérica constituye el punto de partida *necesario* para el enriquecimiento genérico.

2.1.2 Fusión de exordio y proemio

En esta sección de nuestro trabajo, analizaremos cómo el exordio del poema afirma su identidad épica a través de la incorporación de elementos himnicos. En primer lugar, debemos establecer claramente la diferencia entre exordio y proemio dentro de la teoría del *himno como proemio*. Señalaremos esta diferencia no sólo para denominar de manera correcta los primeros versos de *Argonáuticas*, sino también para entender la complejidad del fenómeno del enriquecimiento genérico en estos versos, a partir de la fusión del exordio épico y del himno en función de proemio.

La teoría del himno en función de proemio, que se retrotrae al estudio de Wolf de 1795, *Prolegomena ad Homerum*, y aún es ampliamente aceptada, sostiene que los *Himnos Homéricos* eran cantados como preludios de las recitaciones épicas.¹⁷ La extensión de los *Himnos* largos – vistos como expansiones rapsódicas de los *Himnos* breves, según se sostiene en esta teoría – no constituye un impedimento para que éstos sirvan como preludios de poemas de la magnitud de *Iliada* y *Odisea* en grandes festivales como las Panateneas.¹⁸

Los testimonios de Homero, Píndaro y Tucídides han sido invocados para sostener la teoría del proemio, aunque su interpretación es problemática. En estos problemas profundizaremos a continuación, ya que nos ayudarán a comprender mejor

¹⁷ Un buen panorama sobre los problemas filológicos más importantes en los estudios himnicos y sobre la 'teoría del proemio' se puede obtener a partir de la lectura de la introducción de Càssola (1975), la de Furley y Bremer (2001) y Faulkner (2011).

¹⁸ Sobre los himnos largos y su relación con los himnos breves, cf. Clay (2011:234-235). Sobre los proemios de estos poemas, tenemos testimonio de un proemio de sólo un verso a *Iliada*, similar a nuestras aperturas himnicas, aunque se sospecha de su autenticidad: "Canto a las Musas y Apolo del famoso arco". Cf. Kirk (1985) y West (2001).

la técnica compositiva de Apolonio en el exordio de *Argonáuticas*. Dentro de esta teoría, se ha leído *Od.* 8.499 como una posible referencia a la práctica de comenzar una recitación épica con un preludeo a un dios. En este pasaje el narrador dice que Demódoco “comienza por el dios” (ὁ δ’ ὀρηθεὶς θεοῦ ἤρχετο) al hacer su relato (evidentemente épico) sobre el caballo de madera. Pero aquí la expresión “comenzar por el dios” es problemática: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O, como el poeta de *Ilíada*, comenzó su narración épica con una divinidad que instiga la acción (τίς ... θεῶν, *Il.* 1.8)?¹⁹

Píndaro, por su parte, abre la segunda *Nemea* (vv. 1-5) con una referencia a los Homéridas (‘Hijos de Homero’, presuntamente un gremio o cofradía de rapsodas):

Ἦθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι
 ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ’ αἰδοί
 ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ’ ἀνήρ
 καταβολὰν ἰερώων ἀγώ-
 νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου
 ἐν πολυῦμνῆτῳ Διὸς ἄλσει. 5

Por donde también los Homéridas, los cantores, comienzan las más de las veces sus cosidos relatos – por un proemio a Zeus – así este hombre el principio de una victoria de los Juegos Sagrados ha recibido por vez primera, en el muy celebrado recinto de Zeus Nemeo.

¹⁹ Sobre la mala traducción de θεοῦ como *genitivus auctoris* regido por ὀρηθεὶς, y la interpretación de uno de los escolios y de los filólogos que relacionan este uso a un término técnico del arte de los aedos y los himnos breves, cf. Heubeck, West y Hainsworth (1998:379). Estamos de acuerdo con Clay (2011:238) en que la analogía con el comienzo de *Ilíada* debe ser tenida en cuenta para la interpretación de este verso.

Si esta es una costumbre cultivada por los Homéridas, puede referirse sólo a una breve reverencia a Zeus (como la que está realizando Píndaro en este pasaje)²⁰ y no necesariamente a un himno con su estructura tipificada²¹ (ni siquiera a un himno breve). Cabe agregar que el testimonio pindárico no se ve reflejado en los *Himnos homéricos*, donde Zeus recibe solamente una composición breve de cuatro versos (HH 23).

Las referencias de Tucídides (3.104.4-5) también presentan interrogantes. Tucídides cita, como evidencia de competencias atléticas y musicales en Delos, los versos 146-50 (con algunas variantes) del *Himno Homérico a Apolo* como versos “del proemio de Apolo” (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος, 3.104.4); inmediatamente después, él cita *HHApolo* 165-72 y aclara que son “del mismo proemio” (ἐκ τοῦ αὐτοῦ προοιμίου, 3.104.5).²² Si entendemos προοίμιον como un prelude de otro canto, ¿ese otro canto era una recitación épica? Posiblemente, pero no debemos olvidar que Delos era famosa en el mundo griego (como el *Himno* mismo reconoce, vv. 147-164) por sus competencias corales, no así por sus recitaciones épicas. ¿Debemos entenderlo, entonces, como prelude de otro himno? Si para Tucídides el himno délico continuaba con la sección pítica (como en nuestros textos),²³ el autor podría haber pensado que el himno délico era un prelude a una obra más larga que celebra la fundación del dios de su santuario délfico (i.e., la sección pítica). Si la sección délica de este himno era originalmente una composición

²⁰ Una reverencia similar al comienzo de *Fenómenos* de Arato, cuya relación con el exordio de Apolonio trataremos en otro lugar.

²¹ Sobre la estructura del *Himno Homérico*, cf. Janko (1981).

²² Para un estudio del término προοίμιον, cf. Constantini y Lallot (1987:13-27).

²³ Sobre esta discusión de las secciones del *Himno Homérico a Apolo*, cf. Chappell (2011) y Abritta (2012).

autónoma, el uso de Tucídides de este término προοίμιον queda en la incógnita: ¿preludio de qué otro tipo de canto?

Por otra parte, otra evidencia sugiere también que προοίμιον puede referirse no al preludio de otro canto, sino a un canto individual que se ubica en primer lugar en una serie de cantos.²⁴ En este sentido, podemos diferenciar exordio de proemio. Mientras que el proemio es, como dijimos, el primer canto en una serie, el exordio comprende los versos iniciales de cualquier canto, incluso de un proemio. Si bien puede originarse una confusión porque ambos comparten una función inicial, el exordio no constituye por sí mismo un canto, mientras que el proemio sí.²⁵ Por ejemplo, en algunos manuscritos, el himno largo a *Afrodita* está unido al siguiente himno (breve) 6 a *Afrodita*; y el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo ha sido interpretado como una secuencia de dos himnos a las Musas (1-34, Musas del Helicón, 35-104, Musas Olímpicas) seguidas por el exordio propiamente dicho (105-15).²⁶ En el *Himno Homérico a Apolo*, se dice que las Musas entretienen a Zeus cantando “los inmortales dones de los dioses y los sufrimientos de los humanos” (ὕμνεουσιν ῥα θεῶν δῶρ’ ἄμβροτα ἦδ’ ἀνθρώπων / τλημοσύνας, vv. 190-1); de la misma manera, en *Teogonía* las Musas entretienen a Zeus cantando sobre la raza de los dioses seguida por la raza de seres humanos y Gigantes (vv. 44-50).²⁷

²⁴ Si un himno es un ‘proemio’ en este sentido, la discusión (anteriormente mencionada) sobre la extensión (¿puede un himno largo ser preludio de una recitación épica?) no es importante, ya que nada implica que deba ser más breve que los cantos siguientes. Sólo se trata del primer canto de una serie.

²⁵ Cf. Càssola (1975:xix).

²⁶ Sin embargo, el proemio de Hesíodo está integrado a *Teogonía*; no se trata de un preludio libre que podría haber sido añadido a cualquier poema. Cf. Pucci (2007:11) con bibliografía.

²⁷ El pasaje de *Teogonía* (98-103) de Hesíodo citado anteriormente y referido al canto de los aedos tiene los dos temas, pero invertidos. Sin embargo, en este

Si en ese orden habitual, el primer canto era la celebración de un dios, es en este sentido que el himno funciona como proemio. El punto crucial es que el término *προοίμιον* es un término funcional: significa el primero de una secuencia de cantos y no indica intrínsecamente un modo de *performance* (sea coral o monódico, mélico o rapsódico), ni tampoco implica que todo himno deba ser un *προοίμιον*: sólo el primer himno de una serie de himnos sería el *προοίμιον*.²⁸

En resumen, la *performance* de poemas épicos se ejecutaba en una serie de rapsodias, cada una con un inicio y un final propios. El término ‘proemio’ corresponde a la primera de esa serie de rapsodias. Puesto que esta primera rapsodia era generalmente un himno, esto es lo que – desde Wolf en adelante – se ha llamado ‘himno en función proemial’. Por su parte, el término ‘exordio’ corresponde al inicio de cada una de las rapsodias de la serie (incluso de la primera). En este sentido, el exordio formaba parte de la rapsodia, mientras que el proemio himnico podía ser reemplazado en cada *performance*, pues constituía por sí mismo un canto individual, que se ejecutaba en primer lugar en una serie de rapsodias.²⁹

2.2. Elementos himnicos en el epílogo de *Argonáuticas*

En los últimos versos de *Argonáuticas*, el narrador cierra su relato con un apóstrofe a los héroes (4.1773-81):

Ἰλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος, αἶδε δ' αἰοδαί
εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκερώτεραι εἶεν αἰεΐδειν
ἀνθρώποις ἤδη γὰρ ἐπὶ κλυτὰ πείραθ' ἰκάνω 1175

pasaje no se hace ninguna aclaración del orden, como sí se hace enfáticamente en los vv. 44-50: cf. Clay (1989:329).

²⁸ Clay (2011:239-240).

²⁹ Cf. Càssola (1975:xvii-xxi)

ὕμετέρων καμάτων, ἐπεὶ οὐδὲν νύ τις ὑμῖν ἄεθλος
 αὖτις ἀπ' Αἰγίνηθεν ἀνερχομένοισιν ἐτύχθη,
 οὐδ' ἀνέμων ἐριωλαὶ ἐνέσταθεν, ἀλλὰ ἔκηλοι
 γαῖαν Κεκροπίην παρά τ' Αὐλίδᾳ μετρήσαντες
 Εὐβοίης ἔντοσθεν Ὀπούντιά τ' ἄστεα Λοκῶν, 1180
 ἀσπασίως ἀκτὰς Παγασηίδας εἰσαπέβητε.

Sedme propicios, raza de los héroes bienaventurados, y que estos cantos de año en año sean más dulces de cantar para los hombres. Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras fatigas, porque ninguna prueba más os acaeció al regresar desde Egina, ni se levantaron tempestades de vientos, sino que, después de sobrepasar tranquilamente la tierra Cecropia y Áulide, por el interior de Eubea, y las ciudades de los locrios de Opunte, desembarcasteis con júbilo en las costas de Págasas.

El epílogo lleva el programa narrativo a un final explícito y abrupto, que contrasta con los finales sin marcas explícitas de las épicas homéricas, que, sin embargo, muestran signos implícitos de cierre.³⁰ El narrador se había propuesto en el exordio recordar los hechos de los Argonautas durante su viaje. Aunque este viaje no termina en Egina, no hay más hazañas para celebrar después de ese punto y por eso la narración debe terminar ahí.

Este epílogo tiene elementos similares a las conclusiones de los *Himnos Homéricos*. Según la clasificación de Janko (1981), estas conclusiones pueden contener tres elementos típi-

³⁰ Sobre el epílogo de *Argonáuticas*: Albis (1996:39-42), Clare (2002:159-62 y 283-85), Goldhill (1991:294-300), Hunter (1993:119-29). Sobre los finales homéricos, cf. De Jong (2004a:18).

cos: (a) el saludo a la divinidad, con los verbos χαῖρε o ἴληθι³¹ más el apóstrofe al dios, (b) una o más plegarias, frecuentemente relacionadas con el tema del canto y (c) una referencia a moverse a ‘otro canto’. Estos tres elementos aparecen en este orden en la mayoría de los *Himnos Homéricos* que Janko clasifica como ‘Himnos Atributivos’.³²

En el epílogo apoloniano resaltan como elementos hímnicos:

- a) El verbo ἰλήκω y el apóstrofe a los Argonautas. Debemos mencionar que la etiqueta de los Argonautas ha cambiado con respecto a la del exordio. Pasamos de la expresión παλαιγενέων φωτῶν [héroes antiguos] a μακάρων γένος. Esta expresión puede significar ‘descendientes de los bienaventurados’, ya que casi todos los Argonautas tienen un ancestro divino, pero también puede ser entendida como ‘raza de los dioses’, puesto que μάκαρες en *Argonáuticas* designa siempre a los dioses (nunca a los héroes) y, además, se contrasta al sugestivo encabalgamiento de ἀνθρώποις, dos versos después (4.1775). De esta manera, se sugiere que los Argonautas se han convertido en inmortales al final del poema, gracias al poder del poeta que los ha immortalizado con su obra.
- b) A ese poder para immortalizar apunta el pedido de que su canto sea cantado “de año en año”. Pero esta plegaria presenta una peculiaridad: en ella, Apolonio utiliza la forma εἶεν (4.1774) – en optativo – forma que, como ya vimos en el capítulo anterior, no está presente en las plegarias de los *Himnos homéricos*, pero sí en las plegarias insertas en los epinicios pindáricos.³³

³¹ Cf. e.g. *HH* 1.17, 2.274, 292 y 368, 3.165, 20.8 y 23.4. También en *Argonáuticas*, e.g. 1.1179, 2.693, 708, 4.984, 1014, 1333, 1411, 1600 y 1730.

³² Himnos atributivos son, según Janko (1981), aquellos himnos cuya parte media contiene atributos de la deidad a la que se canta. Por otro lado, están los himnos míticos, cuya parte media contiene un relato mítico sobre esa deidad.

³³ Cf. *O.* 1.115-116, 4.12-13; *P.* 1.29, 10.21; *N.* 4.11, 8.35; *I.* 1.64, 6.7. Estas plegarias no están confinadas a las conclusiones de los epinicios. Además, debemos

c) Por último, la referencia de “moverse a otro canto”, común – como ya vimos – en las conclusiones de los *Himnos Homéricos*, aquí se transforma drásticamente en su opuesto: no hay nada más que narrar, “Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras fatigas” (4.1775-76). Mientras que los dos elementos anteriores crean en el lector la expectativa de la típica estructura hímica, el tercero crea un fuerte contraste al truncar la sucesión de cantos hilvanados que supone la lógica de conclusión hímica. Este cambio resalta la función del narrador como la *fuerza que controla* el relato, nada menos que en la decisiva instancia de imponer el último límite de la narración.

2.3. El movimiento hímico

Además de las características señaladas, cabe mencionar que los estudios bibliográficos no han tomado como significativo el cambio de la referencia a los Argonautas en tercera persona en el exordio, a la referencia en segunda persona en el epílogo: de “recordaré las hazañas famosas de los antiguos héroes” (1.1-2) a “Sedme propicios, raza de los héroes bienaventurados (Ἰλατ' ἀριστῆρες, μακάρων γένος) [...] Pues alcanzo ya el término glorioso de vuestras (ὑμετέρων) fatigas, porque ninguna prueba más os (ὑμῖν) acaeció al regresar desde Egina” (4.1773-77). Este cambio gramatical es señalado por Calame³⁴ como una de las características más importantes de los *Himnos homéricos* largos como género: el ‘movimiento hímico’. Este ‘movimiento’ marca el paso de la distancia a la cercanía del dios con respecto al himnista, que se produce por la relación de

recordar que esta forma del optativo aparecía en el final del exordio, en la invocación a las Musas (1.22: Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἰεν ἀοιδῆς), como variante de las formas en imperativo, propia de las invocaciones a las Musas de los respectivos primeros versos de las épicas homéricas.

³⁴ Calame (2005:22-24).

χαρίς lograda a través del canto. Como señala el autor, lo que separa a los *Himnos Homéricos* de las oraciones o plegarias y la mayoría de los himnos cultuales es la ausencia de una invocación abierta a la divinidad en segunda persona (frecuente, por ejemplo, en los *Himnos órficos*). Formalmente, el dios que es el tema del canto es nombrado en tercera persona, como en la invocación épica. La presencia del ‘yo’ del himnista indica una determinada distancia entre quien habla y su tema en tercera persona. Sin embargo, al final del himno, esa distancia se ha reducido y el dios se ha hecho presente: el relato del himnista ha provocado la epifanía del dios y, por ello, el himnista puede ahora ofrecer un saludo al dios con el χαίρει formular y quizás también ofrecer una oración o una promesa de futura alabanza. Como explica Clay (2011:236):

The *Hymns*’ efficacy is thus demonstrated by first drawing attention to the gulf between the mortal singer and his divine subject and finally revealing the *Hymns*’ successful bridging of the distance that normally obtains between god and man. If epic makes the heroic past present, the *Hymns* make the divine present.

Si – como afirma Clay – la épica hace presente el pasado heroico, Apolonio confirma esta idea representándola en el epílogo como una especie de epifanía de los héroes ante el aedo y su auditorio, bajo la forma de un procedimiento himnico reconocible por el lector: el ‘movimiento himnico’. En este apóstrofe, los héroes (que eran parte del mundo narrado) se convierten en narratarios de la narración principal. Así como el narrador del poema debe ser distinguido del autor real, también el o los na-

rratarios deben ser distinguidos del auditorio real del poema. Sin embargo, salvo en algunos casos especiales (cuando el narratario es tratado con características particulares o es tratado irónica o satíricamente), el narratario y el auditorio real tienden a confundirse, y el auditorio real tiende a identificarse con el narratario.³⁵ En este sentido, el narratario es (salvo los casos excepcionales anteriormente mencionados) una representación del lector en el texto y, por lo tanto, nos permite observar cómo el poeta concibe la recepción de su obra.

De esta manera, Apolonio aprovecha el potencial meta-poético del ‘movimiento himnico’ – entendido como el efecto del poema sobre sus destinatarios – para resaltar la eficacia y el efecto de su relato en el receptor, haciendo que este quede sumido e implicado en la propia narración.

En este sentido, un significado especial adquiere aquel adjetivo del exordio de *Argonáuticas* referido a los héroes: παλαιγενέων [antiguos], que marca la distancia temporal con el momento de la narración. Esta distancia, como sabemos, es clave para la épica homérica, de héroes que pertenecen a un pasado remoto, alejado del presente por una barrera infranqueable. En contraste, en el epílogo del poema el saludo himnico muestra que esos héroes se han hecho presentes, lo cual implica que la épica de Apolonio posee la misma eficacia de los *Himnos Homéricos*.³⁶ El hecho de que los Argonautas ‘se hagan

³⁵ Genette (1988:130-34).

³⁶ Cabe aclarar que ya había aparecido un apóstrofe a los Argonautas, en 4.1383-87, inmediatamente después de que el narrador mencione a las Musas, declarándose fiel servidor e insistiendo en la manera de referir el mensaje ‘literal’. Sin embargo, este segundo y último apóstrofe es diferente al primero por su ubicación en el epílogo y su relación con el exordio, con el cual forman en conjunto el marco himnico de este poema épico. Todo esto no invalida la evidente composición anular de la mención de los Argonautas en el exordio y en el epílogo.

presentes' en el momento de la conclusión del poema asegura la concreción del pedido de la voz poética: "que estos cantos de año en año sean más dulces de cantar para los hombres" (4.1774-75). Si los propios héroes han respondido favorablemente, también habrán de hacerlo las generaciones posteriores. El epílogo de *Argonáuticas*, según la lógica del 'movimiento hímico', señala la concreción de un efecto buscado por el relato.

3. Conclusión: El narratario y la poética de la recepción

El epílogo no es el único *locus* del poema en el que el narratario aparece representado. Byre (1991) ha analizado diferentes instancias en las que el narrador se dirige al narratario utilizando la segunda persona (dentro de lo que nosotros llamamos la ficción de performance original)³⁷. Entre ellas destaca el pasaje dentro de la famosa écfrasis de la capa de Jasón, en el que se describe la última de las siete imágenes y en la que el narrador hipotetiza una situación en la que el narratario contempla y reacciona a esa imagen tan particular (1.763-767):

Ἐν καὶ Φοίξιος ἔην Μινυήιος, ὡς ἔτεόν περ
εἰσαΐων κριοῦ, ὁ δ' ἄρ' ἐξενέποντι εἰοικῶς.
κείνους κ' εἰσορόων ἀκέοις ψεύδοιό τε θυμόν, 765
ἐλπόμενος πυκινὴν τιν' ἀπὸ σφείων ἔσακοῦσαι
βάξιν, ὁ καὶ δηρὸν περιπορπίδα θηήσαιο.

Allí también estaba el Minio Frixo, como escuchando de verdad al carnero y éste parecía hablarle. Al contemplarlos **enmudecerías** y te **engañarías** en tu ánimo

³⁷ Sobre el concepto de 'ficción de performance original' en *Argonáuticas*, cf. Llanos (2017).

esperando oír de ellos alguna sabia palabra, y en esa espera **por mucho tiempo** los **admirarías**.

En varias ocasiones el narrador pone al narratario en una hipotética situación en la que contempla la acción del poema,³⁸ pero la situación hipotética que se presenta en este apóstrofe es más elaborada comparada no sólo con los ejemplos que encontramos en las épicas homéricas, sino también con el resto de los ejemplos en *Argonáuticas*: la contemplación dura un largo tiempo (δηρὸν) e incluye un conjunto complejo de percepción, comportamiento y actividad mental de parte del narratario. Esta situación en la que el narratario contempla en silencio y reacciona mentalmente a la escena en la que se representa a Friso oyendo y al carnero hablando, no guarda ninguna analogía con los sucesos narrados en el episodio de las lemnias (donde se inserta esta écfrasis) ni con ninguno de los sucesos narrados en el poema. Es como si la capa de Jasón de repente se trasladara del mundo ficcional de los sucesos épicos a un mundo hipotético ocupado sólo por la capa y el narratario; o más precisamente, del mundo de lo narrado al mundo de la narración, el mundo compartido por el narrador y el narratario.

De esta manera, se resalta 'el mundo de la narración' al señalar en varias ocasiones al narratario (el apóstrofe contiene tres verbos en segunda persona del singular: ἀκέοις, ψεύδοιό y θηήσαιο), una de las partes fundamentales de la situación comunicativa ficticia del aedo ante su auditorio. De hecho, la situación hipotética presentada en este apóstrofe tematiza la relación entre el narratario, el narrador y su narración (el mundo

³⁸ Byre (1991:223-224).

ficcional). Esta situación hipotética, en la que él ve una escena de la saga argonáutica, parece reflejar la situación real del receptor del poema, que escucha/lee la descripción de la escena de la capa de Jasón y, además, al escuchar/leer *Argonáuticas*, queda atrapado en los sucesos de su mundo ficcional.³⁹

En este apóstrofe, insertado en una tipología textual como la écfrasis de la capa de Jasón – con sus referencias meta-poéticas y su carácter de programa poético –, el narrador alude al ‘encantamiento’ que produce su canto en el narratario.⁴⁰ El narrador, como entiende Byre,⁴¹ hace que el lector ponga atención no en un aspecto o personaje de la historia (como en los otros casos de apóstrofes al narratario), sino en un espejo/reflejo de su propia actividad.

Sin embargo, hay un aspecto de esta imagen que no ha sido tenido en cuenta y que consideramos que es un aporte importante para comprender la figura del narratario en *Argonáuticas*. Tanto en la capa de Jasón como en el epílogo nos hallamos ante *puestas en abismo* de la *recepción* del poema. Puesto que la écfrasis de la capa de Jasón ha sido considerada como una *puesta en abismo* del poema en que está inserta,⁴² es notable que tanto en la última imagen de la capa como en el final del poema se introduzcan *puestas en abismo* de la *recepción* del poema. Se trata, entonces, de un aspecto *programático*, de la técnica literaria que llamamos *poética de la recepción* inscripta en el texto. Las múltiples representaciones de receptores de

³⁹ Byre (1991:226).

⁴⁰ Otra instancia en la que aparece representado el ‘encantamiento’ de los receptores es en la reacción de los Argonautas ante el relato cosmogónico de Orfeo en 1.496-515, narrador interno que funciona como una figura duplicativa del poeta y cuyo modo de narrar es asimilable al del narrador principal de *Argonáuticas*.

⁴¹ Byre (1991:227).

⁴² Shapiro (1980). Sobre la relación de la écfrasis y su efecto sobre el “espectador interno”, cf. Halliwell (2002:19-22).

textos (espectadores, héroes apostrofados, etc.) forman parte de esta *poética de la recepción*, que pone especial atención en el efecto del relato sobre el receptor. De esta manera, Apolonio nos transmite su forma de entender la poesía: el momento del efecto sobre el narrador es cuando la poesía alcanza su plenitud expresiva. Elementos tipificados por la tradición literaria, como el movimiento hímico o la representación de espectadores internos de una obra de arte (en la écfrasis), le sirven al poeta para mostrar ‘en acto’ la eficacia de su poema. Podríamos decir que, si bien los procedimientos y técnicas empleadas por el poeta (y por los poetas alejandrinos en general) son tradicionales, lo novedoso es, no la conciencia de un receptor, sino una especie de ‘fascinación’ por los efectos literarios que se producen en el encuentro entre el texto y el receptor.

Bibliografía

- Abritta, A. (2012) “Contribuciones al problema de la unidad del *Himno Homérico a Apolo*”, *Argos* 35.1, 107-130.
- Albis, R. V. (1996) *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, London: Lanham.
- Asper, M. (2001) “Apollonius on Poetry”. En: Papangelis y Rengakos (eds.), 167-198.
- Belloni, L. (1995) “Il manto di Giasone (Apoll. Rhod. *Argon.* I 721-767)”, *Aev. Ant.* 8, 137-155.
- Byre, C. S. (1991) “The Narrator’s Addresses to the Narratee in Apollonius Rhodius’ *Argonautica*”, *TAPhA* 121, 215-227.
- Calame, C. (2005) *Masks of Authority: Fiction and Pragmatics in Ancient Greek Poetics*, Ithaca: Cornell University Press.

- Càssola, F. (1975) *Inni Omerici*, Milán: Fondazione Lorenzo Valla.
- Chappell, M. (2011) “The Homeric Hymn to Apollo: The Question of Unity”. En: Faulkner (ed.), 59-81.
- Clare, R. J. (2002) *The Path of the Argo*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Clauss, J. J. (1993) *The Best of the Argonauts*, Berkeley: University of California Press.
- Clay, J. S. (1989) *The Politics of Olympus*, Princeton: Bristol Classical Press.
- _____ (2011) “The Homeric Hymns as Genre”. En: Faulkner (ed.), 232-251.
- Costantini, M. y Lallot, J. (1987) “Le προοίμιον est-il un proème?”. En: Hoffmann, P. Lallot, J. y le Boulluec, A. (eds.) *Le Texte et ses représentations*, Paris: Presses de l'École normale supérieure, 13-27.
- Conte, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1994) *Genres and Readers*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Conte, G. B. y Barchiesi, A. (1989) “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell'intertestualità”. En: Barchiesi, A. et al. (eds.) *Lo spazio letterario di Roma antica*, vol. 1, Roma: Salerno, 81-144.
- Cuypers, M. P. (2004) “Apollonius of Rhodes”: En: De Jong, Nünlist y Bowie (eds.), 43-62.
- Dällenbach, L. (1989) *The Mirror in the Text*, Chicago: University of Chicago Press.

- De Jong, I. J. F., Nünlist, R. y A. Bowie (eds.) (2004) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden: Brill.
- De Jong, I. J. F. (2004a) “Homer”. En: De Jong, Nünlist y Bowie (eds.), 13-24.
- _____ (2004b) “Herodotus”. En: De Jong, Nünlist y Bowie (eds.), 101-114.
- DeForest, M. (1994) *Apollonius’ Argonauticas: A Callimachean Epic*, Leiden: Brill.
- Depew, M. y Obbink, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Fantuzzi, M. y Hunter, R. (2007) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Faulkner, A. (ed.) (2011) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*. Oxford: Oxford University Press.
- Faulkner, A. (2011) “Introduction”. En: Faulkner, A. (ed.) (2011), 1-25.
- Furley, W. y Bremer, J. (2001) *Greek Hymns*, Tübingen: Mohr Siebeck.
- Fusillo, M. (1985) *Il Tempo delle Argonautiche*, Roma: Edizioni dell’Ateneo.
- Genette, G. (1988) *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca: Cornell University Press.
- Goldhill, S. (1991) *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge: Cambridge University Press.
- González, J. M. (2000) “*Mousai hypophetores*: Apollonius of Rhodes on Inspiration and Interpretation”, *HSPH* 100, 269–292.

- Halliwell, S. (2002) *The Aesthetics of Mimesis*, Princeton: Princeton University Press.
- Harder, M. A. (2004) “Callimachus”. En: De Jong, Nünlist y Bowie (eds.), 63-82.
- Harrison, S. J. (2007) *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford: Oxford University Press.
- Heubeck, A., West, S. y Hainsworth, J. B. (1998) *A Commentary on Homer's Odyssey: Volume I, Books I-VIII*, Oxford: Clarendon Press.
- Hunter, R. (1993) *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (2001) “The Poetics of Narrative in the *Argonautica*”. En: Papanghelis y Rengakos (eds.), 115-146.
- Janko, R. (1981) “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109, 9–24.
- Kirk, G. S. (1985) *The Iliad: A Commentary: Books 1–4*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Klooster, J. J. H. (2007) “Apollonius of Rhodes”. En: De Jong, I. J. F. y Nünlist, R. (eds.) *Time in Ancient Greek Literature*, Leiden: Brill, 63-80.
- _____ (2011) *Poetry as Window and Mirror*, Leiden: Brill.
- _____ (2012) “Apollonius of Rhodes”. En: De Jong, I. J. F. (ed.) *Space in Ancient Greek Literature*, Leiden: Brill, 55-76.
- Kroll, W. (1924) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Llanos, P. M (2017) “Ficción de performance original en el exordio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas”, *Synthesis* 24, 67-82.

- Morrison, A. (2007) *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Papanghelis, T. D. y Rengakos, A. (eds.) (2001) *Brill's Companion to Apollonius Rhodius*. Leiden: Brill.
- Pucci, P. (2007) *Inno alle Muse: Esiodo, Teogonia, 1–115*, Pisa: Fabrizio Serra Editore.
- Shapiro, H. A. (1980) “Jason’s Cloak”, *TAPhA* 110, 263–286.
- West, M. L. (2001) *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, Munich: de Gruyter.
- Wheeler, G. (2002) “Sing, Muse...: The introit from Homer to Apollonius”, *CQ* 52, 33–49.

Sobre la celebración de los *Himnos órficos* y su correspondencia estructural

Luisina Abrach
UNCo – Conicet

1. Introducción: el carácter litúrgico de los *Himnos órficos*

Los *Himnos órficos*¹ fueron transmitidos con los *Himnos homéricos*, los de Calímaco y los de Proclo (Quandt, 1955). Este hecho resulta relevante para el estudio de la colección por las numerosas diferencias que presenta con su contexto de transmisión, lo cual ha sido abordado desde perspectivas muy diferentes. Por un lado, se ha subestimado su valor literario frente al despliegue de maestría narrativa del resto del corpus himnico y, por otro, se ha hecho especial referencia al carácter performativo de la colección. Entre las diferencias más destacadas de los *HO* con respecto a los otros himnos, se encuentran la escasez de pasajes narrativos y la titulación de cada plegaria como θυμιάμα más la especificación de una planta aromática. Lo más característico es la construcción de la colección como un todo a partir de las múltiples interrelaciones que ocurren entre los diferentes himnos. Esta última particularidad es la que resulta especialmente importante para este artículo, cuyo principal interés reside en observar la ordenación de los 87 himnos de la colección e indagar sobre las motivaciones subyacentes para dicha estructuración.

El carácter ritual de los *HO* ya fue señalado por Dietrich hace más de un siglo y, actualmente, los trabajos especializados no presentan mayores objeciones al respecto. En su traba-

¹ En adelante, *HO*.

jo *De Hymnis Orphicis capitula quinque* (1891), Dieterich identificó el uso del término βουκόλος en la colección (1.10, 31.7) y señaló su coincidencia con múltiples testimonios epigráficos en los que este término es especialmente utilizado para reflejar la práctica cultural de misterios dionisiacos locales en Asia Menor. A partir de esta observación, la postura según la cual los *HO* se trataban de una mera invención literaria (Lobeck, 1829) quedó prácticamente sin seguidores. Un siglo después, A-F Jaccottet (2003) continuó el estudio del uso cultural de aquel término gracias a la aparición creciente de nuevos testimonios epigráficos, contribuyendo a la aceptación del aspecto litúrgico de la colección ya defendido por Dieterich (1891), Kern (1889 y 1910) y Guthrie (1930).

En su edición de los *HO*, Ricciardelli (2000) da por cerrado el asunto y, en su estudio crítico de la colección, Morand (2001) hace un recorrido minucioso por los *HO* señalando los términos y las divinidades que coinciden especialmente con fuentes epigráficas religiosas. Asimismo, esta autora, siguiendo los lineamientos planteados por Rudhardt (1991 y 2008), hace hincapié en el valor literario de la colección, que había sido despreciado hasta ese momento. Bajo esta misma línea de análisis, Hopman-Govers (2001), a partir de las relaciones que se pueden establecer entre los distintos himnos con diferentes fuentes literarias y religiosas, sostiene el carácter híbrido de la colección, señalando que su composición responde a un doble status: al literario y al cultural.

Entre los especialistas contemporáneos, West (1983) es uno de los pocos que ha permanecido un tanto escéptico respecto al carácter litúrgico de los *HO* (p. 29):

They form a single collection, bound together by homogeneity of style and technique, and probably composed by a single author. They were used by members of a private cult society who met at night in a house and prayed to all the gods they could think of (...) We get a picture of cheerful and inexpensive dabbling in religion by a literary-minded burgher and his friends.

Se puede objetar varios puntos de esta interpretación. En primer lugar, West no considera los términos y dioses que sólo se atestiguan en fuentes epigráficas religiosas y no literarias, ni los términos presentes que refieren a la práctica cultual en sí (Morand, 2001:235ss). Por otro lado, tal como señala Graf (2009:170), considerando el costoso valor del incienso en la antigüedad, resulta un tanto inverosímil afirmar que la celebración de los *HO* sería “inexpensive”. Con respecto a la seriedad del compromiso religioso de los seguidores, es un reproche que el orfismo parece arrastrar desde la antigüedad; tómese como ejemplo, entre tantos otros, al *Hipólito* de Eurípides en el que Teseo pone en duda la veracidad del compromiso de Hipólito con su práctica religiosa (vv. 952-4):

ἤδη νυν αὔχει καὶ δι' ἀψύχου βορᾶς
σίτοις καπήλευ' Ὀρφέα τ' ἄνακτ' ἔχων
βάκχευε πολλῶν γραμμάτων τιμῶν καπνούς

Ahora ya ufánate y, a través de comida sin alma, alardea con granos, y teniendo a Orfeo como señor entra en éxtasis mientras honras los humos de sus muchos escritos.

A su vez, este pasaje trágico explicita los dos aspectos más característicos del imaginario construido para la representación de las prácticas órfico-báquicas: por un lado, la exaltación de la extremada pureza y una vida marcada por el ascetismo; y, por otro lado, las celebraciones en estado de éxtasis.²

En función de lo desarrollado hasta este punto, se puede establecer el carácter litúrgico de la colección con cierta seguridad. Ahora bien, corresponde preguntarse a qué tipo de práctica pertenecería esta celebración y cuáles son las características identificables que se pueden reconstruir a partir del análisis intratextual de los *HO*.

2. La ordenación de los *HO* en función de su procesión ritual

Antes de abordar el orden de los *Himnos*, es necesario al menos señalar el problema de transmisión que presentan el Proemio y el Himno a Hécate (H. 1). Este último es el único de la colección que carece de título, ya que está superpuesto al texto que le precede. El Proemio consiste en un poema que Orfeo le dedica a Museo para que aprenda a rezarle correctamente a una multitud de dioses. Orfeo explicita que es la mejor forma para dedicar una *θυηπολίη* (Pr.1 y 44). Esta palabra no se encuentra en el resto de los himnos, los que regularmente refieren a los ritos como *τελετή* o *τελεταί* (1.9, 6.11, 7.12, 24.10, 27.11, 35.7, 38.6, 42.11, etc.). A su vez, la lista de los dioses en el poema dedicado a Museo difiere tanto en composición como en secuencia con el resto de los himnos, por lo que se ha sospecha-

² Cf. la reconstrucción de Jaccottet (2003:103) de las celebraciones a partir de las fuentes iconográficas de los santuarios.

do, probablemente con acierto, que el Proemio contaría con un autor diferente. En consecuencia, la unidad estructural de la colección se considera a partir del Himno a Hécate, cuya superposición con el Proemio se considera unánimemente como un problema de transmisión (West, 1968:288ss).

Joannes Diaconus Galenus es el único escritor que cita la colección de *HO*. Hace referencia a ellos en tres ocasiones en su exégesis alegórica de la *Teogonía* de Hesíodo (en West, 1968:289). En la segunda y la tercera sólo da el nombre de Orfeo como fuente, pero en la primera también cita el primer verso del primer himno después del título: Ἐκατης θυμίαμα ἀρώματα. Con este testimonio se confirma la naturaleza individual del himno y se le devuelve su título perdido en la transmisión manuscrita, a la vez que sirve como argumento para considerar al Proemio como un agregado posterior.

Una vez clarificado este asunto se puede pasar a considerar la estructura de los *HO*. La colección se abre con los siguientes himnos:

1. Hécate
2. Perfume de Protiria
3. Perfume de la Noche
4. Perfume de Urano
5. Perfume del Éter
6. Perfume de Protógono
7. Perfume de los Astros
8. Perfume hacia Helios
9. Perfume hacia Selene

El segundo lugar del Himno a Protiria, diosa protectora de los partos (2.1), ha generado cierta incomodidad en la crítica, puesto que rompe, en parte, la circularidad que se establece con el Himno a la Muerte (H. 87), que ocupa el último lugar de la

colección. La posición inicial de uno y final del otro estaría reflejando el ciclo propio de la vida. Esta circularidad puede sostenerse a pesar de que el Himno a Hécate ocupe el primer lugar, si se considera el orden de la colección en función de una procesión ritual real. En este sentido, se sigue la lectura de Graf (2009:182): “The overall arrangement of the hymns in the book follows the progression of the nocturnal ritual... Thus, the initiates construct their experience as an event that is, at least in part, dangerous and frightening”. Graf interpreta la posición inicial del Himno a Hécate como el reflejo de la entrada de los iniciados a su santuario y su paso por el Hekataion del portal.

También se puede entender la posición de este himno a partir de la naturaleza hechicera de Hécate y su aspecto liminal, de modo que la ejecución de este himno en primer lugar tiene que ver con ganarse el favor de la diosa que justamente tiene el poder para que el resto de la celebración sea efectiva y sobre todo benévola, ya que es la deidad de los caminos nocturnos y que va acompañada de un cortejo espectral (1.3). En este sentido puede interpretarse la plegaria final del himno (vv. 9-10):

λισσόμενος κούρην τελεταῖς ὁσίαισι παρεῖναι
βουκόλῳ εὐμενέουσιν ἀεὶ κεχαρηότι θυμῷ. 10

Rogándote, joven, que te acerques a los ritos bien
celebrados,
siempre favorable al ministro³ con el 10
ánimo regocijado.

³ Son los ministros de Baco Órfico, poseen un rango superior a los μύσται (Ricciardelli, 2000:238).

De esta manera, Hécate abre el camino para una noche ritual exitosa, para la que se requiere la buena predisposición de la diosa, especialmente con aquel que va a presidir los rituales (βουκόλωι, v. 10), ya que la invocación de tantos dioses y su consecuente integración a la celebración, resulta una experiencia cuya naturaleza benévola depende del ánimo con el que se acerquen estos dioses.⁴

En el tercer lugar de la colección se encuentra el Himno a la Noche. Ya Dieterich (1891) había señalado el principio cosmogónico subyacente en la ordenación de la colección. Así, la Noche como origen de todo coincide con las genealogías narradas en los testimonios órficos y, de especial importancia, con la cosmogonía comentada en el *Papiro de Derveni* (col. XIV 6).⁵ Además, este aspecto está explicitado en el himno: Νύκτα θεῶν γενέτειραν ἀείσομαι ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν. / Νύξ γένεσις πάντων... [Cantaré a la Noche generadora de los dioses y también de los hombres. / Noche origen de todos... vv. 1-2]. Los himnos que le siguen - a Urano, al Éter, a Protógonos, a los Astros, etc. - también responden al orden genealógico esperado. Asimismo, el Himno a la Noche en posición inicial también puede ser leído en función de su correspondencia con el inicio de la celebración que comenzaría al atardecer y duraría la noche entera (Graf, 2009:171). La referencia a la ocasión también se observa en la plegaria final del himno (vv. 12-14):

νῦν σε, μάκαιρα, <καλ>ῶ, πολυόλβιε, πᾶσι ποθεινῆ,
εὐάντητε, κλύουσα ἱκετηρίδα φωνῆν

⁴ Sobre el carácter ambiguo de los dioses cf. Burkert (1985:280ss).

⁵ Cf. también la teogonía de Eudemo, *OF*150.

ἔλθοις εὐμενέουσα, φόβους δ' ἀπόπεμπε
 νυχαυγείς.

Y ahora, oh bienaventurada, te llamo, de mucha
 dicha, **anhelada por todos**,
 accesible, escuchando la voz suplicante
 ojalá vengas favorable y aleja los miedos
de resplandores nocturnos.

En el último verso citado se explicita la preocupación de los suplicantes por lo que está por comenzar y se le pide especialmente el carácter benévolo de la celebración. El Himno a Urano presenta otra particularidad muy significativa también en la plegaria final (v. 9): κλῦθ' ἐπάγων ζωὴν ὅσιαν μῦσθη νεοφάντη. [Escucha, trayendo vida santa para el recién iniciado]. El término νεοφάντης [recién iniciado] sólo es utilizado en este himno y Graf (2009:172) lo entiende como el reflejo de una situación de iniciación real que se estaría dando en simultáneo y acompañada al resto de la celebración.

Recapitulando, existe un principio cosmogónico que ordena los himnos y que también puede ser observado en la caracterización que se hace de los dioses en el desarrollo de cada himno en particular. Asimismo, se ha hecho hincapié en cómo las plegarias finales explicitan pedidos específicos en cuanto a la celebración efectiva de la colección. Así, a partir de aquellas se puede discernir otro principio subyacente para esa misma ordenación que tiene que ver con la celebración efectiva del ritual. Esta coincidencia en nada sorprende ya que los ritos son la actualización de los mitos y el tiempo primordial (Eliade, 1992), lo que quiere decir que en ellos se estaría volviendo a

experimentar la creación del universo y todo aquello relatado en los mitos. En este sentido puede leerse la evocación del ciclo de la vida que establecen las posiciones del Himno a Protiria y el Himno a la Muerte en la celebración. En efecto, una de las tabletas de hueso de Olbia explicita: ΒΙΟΣ ΘΑΝΑΤΟΣ ΒΙΟΣ. Una de las interpretaciones posibles es que la vida terrenal en realidad es la muerte, un interludio entre la verdadera existencia (West, 1982). El comienzo de la celebración tiene que ver con el origen del universo, pero también con la conexión de los iniciados con aquellos conocimientos sobre la verdadera existencia. Y justamente al terminar el rito y salir de ese tiempo primordial, estarían regresando a la realidad falaz, a la muerte en vida.

Graf (2009:173) también identificó que un poder contrario a la Noche, la Aurora (H. 78), está ubicado casi al final de la colección. Su posición estaría señalando el comienzo del cierre de la celebración. El himno que le precede es justamente el Himno a Mnemosyne, cuyo pedido final es el siguiente (77.9-10):

ἀλλά, μάκαιρα θεά, μύσταις μνήμην ἐπέγειρε
 εὐιέρου τελετῆς, λήθην δ' ἀπὸ τῶν<δ'> 10
 ἀπόπεμπε.

Pero, diosa bienaventurada, despierta la memoria a
 los iniciados
 del rito bien ejecutado, y envía lejos el olvido de 10
 aquellos.

El pedido de los suplicantes es acorde a la experiencia mística que acaban de transitar y sobre todo puede estar aludiendo a los recién iniciados, quienes deben recordar los saberes experimentados. También evoca las consecuencias escatológicas del cono-

cimiento esotérico que han recibido esa noche, en este sentido, sirven de referencia las láminas de oro que invocan a Mnemosine.⁶

No sólo los himnos de los extremos responden a esta progresión ritual. También el centro de la colección presenta dichas características. Rudhardt (2008) señaló la preponderancia de ciertas divinidades especialmente relevantes para el entramado mitológico órfico, tales como Zeus, Dionisos, Deméter y Perséfone, a partir de la cantidad de veces que son celebrados y mencionados en sus diferentes aspectos en la colección, y en las relaciones que establecen con los otros dioses. Además, la secuencia refleja los hechos mitológicos órficos: en el Himno 29, Zeus seduce a Perséfone y de su unión nace Dionisos, quien es celebrado en el Himno 30. El Himno 37 está dedicado a los Titanes, ἡμετέρων πρόγονοι πατέρων [ancestros de nuestros padres] y los responsables del desmembramiento de Dionisos niño.⁷ En consecuencia, el Himno 44 está dedicado a Semele, segunda madre de Dionisos, y la secuencia de himnos 45-55 está dedicada a los distintos aspectos de Dionisos, quien es calificado como διμάτωρ (50.1, 52.9). Nótese que los himnos dedicados al dios principal de este culto están en el centro de la colección remarcando su protagonismo, así como también estarían en el centro de la celebración.

3. Micro secuencias estructurales

Dentro de la colección también se pueden observar mini series compuestas por un conjunto de himnos a partir de un eje temá-

⁶ Cf. Pugliese Carratelli (2003).

⁷ Cf. Bernabé (1995) y cf. Edmonds (2013) sobre los mitos asociados al orfismo.

tico. En este sentido, Fayant (2014: xxxviii) explica que los criterios de ordenación para las micro secuencias no son únicos ni aplicables por igual a toda la colección. Por ejemplo, la secuencia de himnos que se relacionan con el ámbito de lo marino:

21. Perfume de las Nubes
22. Perfume del Mar
23. Perfume de Nereo
24. Perfume de las Nereidas
25. Perfume de Proteo

Las plegarias de estos himnos están relacionadas a las circunstancias meteorológicas y de navegación. Obsérvese el siguiente pedido final del Himno 22 (vv. 9-10):

κλυθήι μου, ᾧ πολύσεμνε, καὶ εὐμενέουσ'
ἐπαρήγοις,
εὐθυδρομοῖς οὖρον ναυσὶν πέμπουσα, μάκαιρα. 10

Escúchame, oh muy venerada, y siendo benévola
ojalá ayudes
enviando buen viento para las naves de camino recto,
bienaventurada.

Esta preponderancia de las divinidades marinas ha permitido suponer que los usuarios de la colección serían parte de una comunidad allegada al mar y en consecuencia preocupada por los peligros de la navegación. Además, las Nereidas poseen un protagonismo particular en los misterios, como se ve en el desarrollo de los himnos (24.9-12):

ύμᾱς κικλήσκω πέμπειν μύσταις πολὺν ὄλβον·
ύμεῖς γὰρ πρῶται τελετὴν ἀνεδείξατε σεμνήν 10
εὐιέρου Βάκχοιο καὶ ἀγνῆς Φερσεφονείης,
Καλλιόπηι σὺν μητρὶ καὶ Ἀπόλλωνι ἄνακτι.

Las invoco para que envíen a los iniciados mucha
 dicha;
 pues ustedes mostraron primeras los ritos 10
 venerados
 del sagrado Baco y Perséfone pura,
 junto con la madre Calíope y Apolo soberano.

En esta misma línea, Proteo posee un rol excepcional dentro de la genealogía divina, inaudito en la mitología tradicional, donde se lo conoce simplemente como una divinidad marina que puede metamorfosearse (*Od.* 4.365-368 y 455ss). En cambio, en el himno órfico se lee lo siguiente (25.6-9):

πάντα γὰρ αὐτὸς ἔχων μεταβάλλεται οὐδέ τις
 ἄλλος
 ἀθανάτων, οἱ ἔχουσιν ἕδος νιφόεντος Ὀλύμπου
 καὶ πόντον καὶ γαῖαν ἐνηέριοί τε ποτῶνται·
 † πάντα γὰρ † Πρωτεῖ πρώτη φύσις ἐγκατέθηκε.

Pues tú mismo teniendo todas las cosas las lanzas más
 Allá y **ningún otro**
 de los inmortales, que tienen el trono del Olimpo
 nevado,
 el ponto, y la tierra y que vuelan por el aire;
 pues, en cuanto a todo, la naturaleza fue dispuesta
 primera por Proteo.

Esta construcción de Proteo probablemente responde a una identificación con Protógonos, dios primordial dentro de la cosmología órfica, a partir de la similitud sonora entre los nombres: Προτεύς, πρωτογενής (25.2) y Πρωτογονός (Ricciardelli, 2000:330). Esta asimilación por iteración sonora es un meca-

nismo frecuente en la colección: Pan, el dios pastoril, por ejemplo, adquiere un valor cosmogónico a partir de su similitud con el adjetivo *πᾶς, πᾶσα, πᾶν* (Cf. Abrach y Abritta, 2017). Nótese cómo las distintas tradiciones coexisten en los himnos sin entrar en contradicción.

Los Vientos y el Océano también son celebrados en la colección y conforman otro bloque temático secuencial: 80. Perfume de Bóreas, 81. Perfume del Céfiro, 82. Perfume del Noto. Asimismo, los himnos 62. Perfume de la Justicia, 63. Perfume de la Rectitud y 64. Perfume de la Ley, conforman una secuencia relacionada a la legislación. La última secuencia a trabajar resulta particularmente interesante: 85. Perfume del Sueño, 86. Perfume del Ensueño y 87. Perfume de la Muerte. Estos tres cierran la colección y establecen relaciones entre sí muy marcadas. El sueño aparece presentado como la simulación de la muerte en vida (85.3-4 y 7-8):

πάντων γὰρ κρατέεις μούνος καὶ πᾶσι προσέρχῃ
 σώματα δεσμεύων ἐν ἀχαλκεύτοισι πέδησι,
 (...)
 καὶ θανάτου μελέτην ἐπάγεις ψυχὰς διασώζων·
 αὐτοκασίγνητος γὰρ ἔφυς Λήθης Θανάτου τε.

pues tú solo reinas sobre todos y a todos visitas
 encarcelando los cuerpos en cadenas que no son de
 bronce,
 (...)
 y traes la pre-ocupación de la muerte preservando las
 almas;
 pues eres por naturaleza hermano del Olvido y de la
 Muerte.

La Muerte, en cambio (87-3-5):

σὸς γὰρ ὕπνος ψυχῆς θραύει καὶ σώματος ὄλκόν,
 ἥνικ' ἄν ἐκλύης φύσεως κεκρατημένα δεσμὰ
 τὸν μακρὸν ζῶιοισι φέρων αἰώνιον ὕπνον, 5

pues tu sueño quebranta las bridas del alma y del
 cuerpo,
 cada vez que disuelves las vencidas cadenas de la
 naturaleza
 llevando a los vivos el largo sueño eterno. 5

Las imágenes poéticas y el léxico se repiten en los dos himnos, además de que estos dioses están emparentados genealógicamente. Sin embargo, la diferencia entre las deidades es profunda. El Sueño ejerce su poder sólo sobre los cuerpos, mientras que la Muerte es la que libera las cadenas que atan al cuerpo y al alma.

El Ensueño aparece en el medio de estos dos himnos, de modo que su posición intermedia subraya su rol como mensajero (86. 2-6):

ἄγγελε μελλόντων, θνητοῖς χρησμοιδὲ μέγιστε·
 ἡσυχίαι γὰρ ὕπνου γλυκεροῦ σιγηλὸς ἐπελθῶν,
 προσφωνῶν ψυχαῖς θνητῶν νόον αὐτὸς ἐγείρεις,
 καὶ γνώμας μακάρων αὐτὸς καθ' ὕπνου 5
 ὑποπέμπεις,
 σιγῶν σιγῶσαις ψυχαῖς μέλλοντα προφαίνων

mensajero de lo que vendrá, máximo cantor de
 oráculos para los mortales;
 pues viniendo silencioso con la calma del dulce
 sueño,
 hablando a las almas tú mismo despiertas la
 inteligencia de los mortales,

y tú mismo envías secretamente en los sueños las
sentencias de los bienaventurados,
y revelando en silencio lo que vendrá a las almas
silenciosas

Este dios le habla directamente a las almas mientras el cuerpo duerme. Entre los tres himnos se deja en claro la concepción del alma como una existencia paralela al cuerpo que coincide mientras se está vivo hasta que la Muerte rompe las cadenas (87.4) y lleva al cuerpo – y tal vez al alma – al “largo sueño eterno” (87.5). En pocas palabras, los himnos, además de formar un todo cuidadosamente ordenado que responde a un entramado mitológico y a la ejecución de una celebración, también construyen breves cadenas de significación con su propia lógica interna, pero siempre entablando un diálogo con el resto de la colección.

4. Conclusiones

La naturaleza cultural de la colección analizada no fue puesta en duda a lo largo de este trabajo gracias a los múltiples aportes de los diferentes autores desarrollados al comienzo. En consecuencia, el punto que quedaba por analizar consistía en detectar las características de esta celebración. La lectura de los *HO* otorga abundante información sobre el evento: se mencionan a los iniciados y a los ministros, se explicita otra ofrenda (los perfumes) además del himno en sí, y se hacen algunas referencias al evento. Pero lo fundamental ha sido considerar la ordenación de los himnos a partir de su carácter litúrgico, penetrante lectura de Graf (2009), además de la circularidad o estructura en anillo que presenta el orden de los himnos. También

se ha identificado claramente la coincidencia esperada entre la sucesión de los hechos mitológicos y el desarrollo del evento cultural, entendiendo que el ritual es una forma de actualización de los mitos (Eliade, 1992).

El primer bloque de himnos sigue sin lugar a dudas un orden que se corresponde con las genealogías de las cosmogonías órficas, lo cual se puede observar en el desarrollo de cada uno de los himnos a partir de los epítetos de cada dios. Pero, a su vez, la ordenación también responde a una celebración ritual efectiva. Esto ha sido detectado sobre todo en algunas plegarias finales que presentan cierta especificidad concerniente al contexto ritual. De esta manera, mediante la efectuación del rito se actualizan los mitos y, en consecuencia, la ordenación responde a esos dos principios sin entrar en contradicción. Uno de los aportes fundamentales de este trabajo ha sido considerar el Himno a Hécate como un acto de tintes mágicos de cuya correcta ejecución depende no sólo la efectividad de las invocaciones, sino también la calidad benévola de la experiencia.

Por último, se ha observado que dentro de la colección también suceden microsecuencias de himnos a partir de un eje temático. Dichas sucesiones se construyen gracias a los campos semánticos compartidos y a las diferentes alusiones que los himnos realizan entre sí; sin embargo, no funcionan como un bloque aislado del resto de la colección, sino que contribuyen a la consolidación de los *HO* como un todo, cuya unicidad, además, es subrayada por la estructura en anillo que le subyace.

Bibliografía

- Abrach, L. y Abritta, A. (2017) “La figura de Pan en dos tradiciones himnódicas”. En: Torres, D. A. (ed.) *La himnodia griega antigua. Culto, performance y desarrollo de las convenciones del género*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 249-266.
- Bernabé, A. (1995) “Tendencias recientes sobre el Orfismo”, *Ilu* 0, 23-32.
- Burkert, W. (1985) *Greek Religion. Archaic and Classical*, Oxford: Blackwell.
- Dieterich, A. (1891) *Des Hymnis Orphicis capitula quinque: Ad veniam legend in Universitate Philippina Marpurgensi a philosophorum ordine impetrandam*. Marburg: Impensis Elwertii Bibliopolae Academici.
- Edmonds, R. G., (1999) “Tearing Apart the Zagreus Myth: A few Disparaging Remarks on Orphism and Original Sin”, *Classical Antiquity* 18, 35-73.
- Eliade, M. (1992 [1963]) *Mito y realidad*. Barcelona: Editorial Labor.
- Fayant, M-C. (2014) *Hymnes orphiques. Collection des Universités de France*, Paris: Les Belles Lettres.
- Graf, F. (2009) “Serious Singing: The Orphic Hymns as Religious Texts”, *Kernos* 22, 169-182.
- Guthrie, W. K. C. (1930) “Epithets in the Orphic Hymns”, *The Classical Review*, Vol. 44. No. 6, pp. 216-221.
- Hopman-Govers, M. (2001) “Le jeu des épithètes dans les Hymnes Orphiques”, *Kernos* 14, 35-49.
- Jaccottet, A-F. (2003) *Choisir Dionysos: les associations dionysiaques ou la face cachée du dionysisme*, vol. 2, Zürich: Kilchberg.

- Kern, O. (1910) “Die Herkunft des orphischen Hymnenbuchs”, en Robert, C. (ed.) *Genethliakon*, Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 87-102.
- _____ (1922) *Orphicorum Fragmenta*, Berlin: Weidmann.
- Kouremenos, T., Parássoglou, G. M. y Tsantsanoglou, K. (2006) (eds.) *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*, Florence: Casa Editrice Leo S. Olschki.
- Lobeck, C. A. (1829) *Aglaophamus, sive, De theologiae mysticae Graecorum causis libri tres*, Königsberg: Fratrum Borntraeger.
- Morand, A-F. (2001) *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden: Brill.
- Pugliese Carratelli, G. (2003) *Le lamina d´oro orfiche: Istruzioni per il viaggio oltremontano degli iniziati greci*, Milan: Adelphi.
- Quandt, G. (1955) *Orphei Hymni*. Berlin: Weidmann.
- Ricciardelli, G. (2000) *Inni orfici*, Milán: A. Mondadori.
- _____ (1998) “Los Himnos órficos”. En: Bernabé, A. y Casadesús, F. (comps.) *Orfeo y la tradición órfica*, Madrid: Akal, 325-348.
- Rudhardt, J. (2008) *Opera inedita: Essai sur la religion grecque & Recherches sur les Hymnes orphiques*, Liège: Centre international d´Étude de la religion Grecque Ancienne.
- _____ (1991) “Quelques réflexions sur les Hymnes Orphiques”, *Recherches et Rencontres* 3, 263-288.
- West, M. (1983) *The Orphic Poems*, Oxford: Oxford University Press.

- _____ (1982) "The orphics of Olbia", *ZPE* 45, 17-29.
- _____ (1968) "Notes on the Orphic Hymns", *CQ* 18, 288-296.

DATOS DE LOS AUTORES

Luisina Abrach es Licenciada y Profesora en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria doctoral del Conicet y actualmente se encuentra escribiendo su tesis doctoral, “Hacia una hermenéutica integral de los *Himnos Órficos*: traducción y examen de los antecedentes literarios, papirológicos y epigráficos, y su relevancia para el fenómeno del orfismo”. Ha publicado diversos artículos y capítulos de libro sobre su objeto de estudio, y se ha presentado en numerosos congresos nacionales e internacionales. Se desempeña como docente en el área de Letras Clásicas de la Universidad Nacional del Comahue y de la Universidad de Buenos Aires.

Alejandro Abritta es Doctor en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Ha realizado sus estudios doctorales y posdoctorales sobre problemas vinculados a la métrica griega, en particular a la relación entre los fenómenos métricos y la distribución de acentos en el verso (la “métrico-prosodia”). Ha publicado artículos en revistas internacionales sobre este tema, así como sobre himnodia griega antigua y poesía helenística. Es autor de un libro sobre el poema de Parménides (FFyL, UBA, en prensa) y co-autor de una traducción anotada del canto 1 de *Ilíada*, publicada online en el sitio del que es fundador (iliada.com.ar).

Pablo Martín Llanos es Doctor en Letras (Universidad Nacional de Córdoba). Su tesis doctoral, "Enriquecimiento genérico en Argonáuticas: himno y tragedia en la épica de Apolonio de Rodas" fue dirigida por el Dr. Guillermo De Santis (UNC) y co-dirigida por Claudia Fernández (UNLP), Actualmente es becario posdoctoral (CONICET), con el proyecto "Aspectos de la comedia en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas" y es docente titular de la cátedra

"Literatura Clásica Griega y Latina" en el Profesorado de Lengua y Literatura "Olga Cossettini" (Córdoba Capital).

Gastón Alejandro Prada es Profesor y Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente es becario doctoral (UBACyT) a partir de lo cual se dedica a investigar los tópicos de filosofía política presentes en los poemas homéricos y sus resonancias en la época clásica. Ha publicado varios artículos en revistas científicas y presentado ponencias en diversos congresos nacionales e internacionales. Dicta clases de Lengua y Cultura Griegas en la misma universidad, y se ha desempeñado como músico en las ejecuciones de reconstrucciones de música antigua a partir de trabajos en los que el mismo ha participado.

Caterina A. Stripeikis es Licenciada y Profesora en Letras con Orientación en Letras Clásicas por la Universidad de Buenos Aires. Actualmente tiene una beca doctoral del CONICET y su principal objeto de investigación son los epinicios pindáricos en relación con epigramas arcaicos y clásicos. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales y ha participado de numerosos proyectos de investigación en el área de la Filología Griega.

Guillermo D. Vissani es un egresado de la Universidad de Buenos Aires con la especialización en Letras Clásicas. Sus áreas de interés son la poesía hexamétrica del periodo arcaico y la lírica arcaica. Los últimos años ha estado trabajando con los textos pseudohesiódicos, particularmente el *Catálogo de mujeres*, sobre el cual versa su tesis doctoral, que analiza las diversas configuraciones de las identidades heroicas en relación con el estatus textual y el contexto de *performance* del poema.