

**ANALES DE
FILOLOGÍA
CLÁSICA**

21

(2008)

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

Decano

Hugo Trincheró

Vicedecana

Ana María Zubieta

Secretaria Académica

Leonor Acuña

Secretaria de Supervisión Administrativa

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión Universitaria y Bienestar Estudiantil

Silvana Campanini

Secretario General

Jorge Gugliotta

Secretario de Investigación y Posgrado

Claudio Guevara

Subsecretaria de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario de Publicaciones

Rubén Mario Calmels

Prosecretario de Publicaciones

Jorge Winter

Coordinadora Editorial

Julia Zullo

Consejo Editor

*Amanda Toubes - Lidia Nacuzzi - Susana Cella - Myriam Feldfeber - Silvia Delfino -
Diego Villarroel - Germán Delgado - Sergio Gustavo Castello*

Impresión: *Talleres de la Facultad de Filosofía y Letras*

Dirección: *Rosa Gómez*

© Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Buenos Aires - 2009

Puan 480 Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

SERIE: REVISTAS ESPECIALIZADAS

ISSN: 0325-1721

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

**ANALES DE
FILOLOGÍA
CLÁSICA**

**21
(2008)**

Ciudad Autónoma de Buenos Aires
noviembre 2009

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

INSTITUTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

DIRECTOR

Prof. Dr. Rodolfo P. Buzón

DIRECTOR DE LA SECCIÓN DE FILOLOGÍA MEDIEVAL

Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

SECRETARIA TÉCNICO-ADMINISTRATIVA

Prof. Dra. Diana L. Frenkel

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lic. Andrés Cárdenas

BIBLIOTECARIOS

Lic. Patricia D'Andrea

Lic. Martín Pozzi

ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA

COMITÉ EDITORIAL

DIRECTOR

Prof. Dr. Rodolfo P. Buzón

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lic. Andrés Cárdenas

CONSEJO EDITOR

Prof. Elisabeth Caballero de del Sastre

Prof. Dr. Pablo A. Cavallero

Prof. María Eugenia Steinberg

Prof. Dr. Daniel A. Torres

CONSEJO ASESOR

Prof. Dr. Rubén Florio (Universidad Nacional del Sur, Argentina)

Prof. Dra. Mireille Corbier (CNRS, Francia)

Prof. Dr. José Remesal Rodríguez (CEIPAC, Universidad de Barcelona, España)

Prof. Dra. Sabine Panzram (Universität Hamburg, Alemania)

Dirección: Puan 480 – 4º piso – oficina 457 / C.A.Buenos Aires (1406)

Teléfono: (0054-011) 4432-0606 int. 139

Mail: filologiaclasica@filo.uba.ar

ANALES DE FILOLOGÍA CLÁSICA

21 (2008)

INDICE

ARTÍCULOS

DIANA FRENKEL Dionisio: el juez del gran agón	7
SARA PAULIN <i>Quid dixit aut quid tacuit?</i> El discurso de la magia en los epodos 5 y 17 de Horacio	23
MARCELA ALEJANDRA RISTORTO El mito de Áyax a la luz del culto heroico	62
ALICIA SCHNIEBS Las metamorfosis de un cuerpo: Vertumnus y la elegía en Propercio IV 2	83
DANIEL A. TORRES El registro poético de los hechos históricos: una interpretación integral de los fragmentos elegíacos de Simónides y su correspondencia con la eidografía de Proclo	115
IRENE M. WEISS Juegos métricos en las <i>Anacreónticas</i> del Códice Palatino	153

RESEÑAS

CALOSSO, S. (2008) <i>Aristófanes. Las Ranas: una introducción crítica</i> (HERNÁN MARTIGNONE)	171
HABINEK, T. (2005) <i>The World of Roman Song. From ritualized Speech to Social Order</i> (SOLEDAD CORREA)	175
STRATTON, K. (2007) <i>Naming the Witch: Magic, Ideology and stereo- type in the Ancient World</i> (SARA PAULIN)	181
Normas de presentación de trabajos	189

DIONISIO: EL JUEZ DEL GRAN AGÓN

DIANA FRENKEL (UBA)

dfrenkel@filo.uba.ar

El trabajo propone analizar el desempeño de Dioniso como juez del *agón* entre Esquilo y Eurípides en el Hades. El dios, que ha cambiado su conducta bufonesca y cobarde presente en la primera parte de la pieza, también modifica su antigua decisión: la de regresar a Eurípides al mundo de los vivos. Finalmente, elige a Esquilo y el motivo de su cambio, así lo creemos, se debe a lo expresado por ambos contendientes del *agón* en el que se destaca la importancia de la labor del poeta para la *pólis*.

Dioniso / juez / *agón* / Esquilo / Eurípides

The work intends to analyze the acting of Dioniso like judge of the *agon* between Aeschylus and Euripides in the Hades. The god that has changed its farcical behavior and coward of the first part of the piece, also modifies its decision: the one of returning to Euripides to the world of the alive ones. Finally, he chooses Aeschylus and the reason of its change is intimately related –we think– with that observed during the development of the *agon* in which stands out the importance of the poet's work for the future of the polis.

Dioniso / judge / *agon* / Aeschylus / Euripides

INTRODUCCIÓN

La tragedia *Bacantes* de Eurípides y la comedia *Ranas* de Aristófanes se representaron en fechas muy cercanas (406 y 405 a.C.)¹ y ambas traen a escena como personaje central a Dioniso, deidad que en la tragedia retorna a su ciudad, Tebas, después de un extenso viaje (vv. 13-22).² En la pieza aristofánica el dios, acompañado por

¹ *Bacantes* fue representada originalmente en Macedonia y luego en Atenas, después de la muerte de Eurípides.

² LÓPEZ FÉREZ (2006:30) señala que Eurípides, en *Bacantes* compuso una meta-tragedia, es decir, una tragedia acerca de la verdadera naturaleza de la tra-

su esclavo Jantias, emprende un viaje al Hades en búsqueda de Eurípides (vv. 66-70; 117-118). La representación de la tragedia euripídea instaló en la visión del público ateniense la presencia de un Dioniso cruel, vengativo, que castiga sangrientamente a Penteo, sumerge en un profundo dolor a la familia del rey asesinado y luego prosigue su camino (vv. 49-50) tras ser reconocido como deidad en Tebas –en esa época enemiga de Atenas³ (vv. 22; 47; 1297; 1346-7).⁴ En esta tragedia no faltan elementos cómicos: el ingreso de los ancianos Tiresias y Cadmo disfrazados de bacantes (vv. 174-177); la degradación de Penteo en el primer *agón* con el extranjero (vv. 450-518) y su posterior travestismo e inversión de roles (vv. 912-970).⁵ El Dioniso de Aristófanes anhela la recuperación de Atenas y la derrota de sus enemigos. Emprende el viaje al Hades en función del bienestar de la ciudad. Eurípides se permite rasgos de comicidad en *Bacantes* y Aristófanes critica el género trágico en *Ranas* en un *agón* entablado por dos tragediógrafos, en el cual se afirma que la función del poeta es “hacer mejores a los hombres en las ciudades” (vv. 1009-1010).

RANAS

La primera parte de la pieza muestra a un Dioniso que se define como el hijo de Jarro de vino (Διώνυσος, υἱὸς Σταμνίου⁶) (v. 22),

gedia. En su comedia, Aristófanes plantea el tema de la función del género trágico casi al mismo tiempo.

³ Cf. nota 21.

⁴ VERNANT – VIDAL-NAQUET (1989:259) destacan la insistencia del dios en darse a conocer.

⁵ Cf. ANDRADE (2000).

⁶ Στάμνος: jarra para el vino o aceite. CHANTRAINE (1999:1043) señala con respecto a Stamnías que se trata de un mote cómico “Pot de vin, dont, Dionisos prétend plaisamment être le fils”. Por su parte LADA-RICHARDS (1999:14) opina al respecto: “...strictly philological inquiry has been blinded to the fact that not

lo que constituye un *aprosdóketon* (recuérdese el Διὸς παῖς del v. 1 de las *Bacantes* de Eurípides, que el público debía conservar en su memoria), recurso frecuente en comedia; y también dice: ἀθάνατος εἶναι φημι, Διόνυσος Διὸς (“soy inmortal, el hijo de Zeus”, v. 631). Caronte lo llama γάστρων “barrigudo” (v. 200)⁷ y su disfraz de Heracles le da un aspecto ridículo (vv. 42-43). En la segunda parte de la pieza,⁸ Dioniso por ser τῆς τέχνης ἔμπειρος (“experimentado en el arte”, v. 811) es nombrado juez del ἀγὼν σοφίας ὁ μέγας (“gran agón de ingenio”, v. 882).⁹

En el prólogo Dioniso explica el motivo de su viaje:¹⁰

Τοιουτοσὶ τοίνυν με δαρδάπτει πόθος
Εὐριπίδου.

only was Dionysus' face painted on στάμνοι and all kind of wine vessels but the wine-god himself was also frequently moulded in the shape of a vase...” .

⁷ LORAUX (2003:152) señala la ambigüedad del término *gastér* y sus derivados: Heracles es *gástris* (*Av.* 1604), en otras comedias se aplica a las mujeres (*Th.* 816) y a los ricos demasiado gordos (*Pl.* 560).

⁸ La crítica ha señalado repetidas veces la falta de unidad de la pieza en la que Aristófanes trabajó dos motivos centrales: el viaje y el agón. SEGAL (1961:207-8) ha demostrado que la presencia de Dioniso es la que une ambas partes. Nosotros coincidimos con esta apreciación sin dejar de notar que hay cambios significativos entre ellas, por ejemplo la desaparición de Jantias y la rápida sucesión de escenas en la segunda parte. A propósito cf. HOOKER (1980:169-70).

⁹ Traducimos la palabra σοφία por “ingenio” teniendo en cuenta la observación de WOODBURY (1986:244): “The adjective σοφός and the noun σοφία, when used in the play, bear the old, tradicional meaning of “poet’s Skull” or “accomplishment” [...] The words are used here in connection with “art” or “craft”, which is often mentioned in regard to the poet’s skill”. Para las innumerables acepciones esta palabra y sus derivados en la obra aristofánica cf. CAVALLERO (2005-2006:88).

¹⁰ No se trata de un tema nuevo en la comedia: Aristófanes en *Gerytádes* presentó a un conjunto de poetas que se dirigían hacia el Hades y Éupolis en *Dêmoi* llevó a escena la *katábasis* del héroe cómico que buscaba la resurrección de cuatro líderes atenienses (Solón, Milciades, Aristides y Pericles). Cf. FERNÁNDEZ (2002:419).

Un deseo de ese tipo me consume por Eurípides (v. 66).¹¹

δέομαι ποητοῦ δεξιῶ.

Οἱ μὲν γὰρ οὐκ ἐτ' εἰσὶν, οἱ δ' ὄντες κακοί.

necesito un poeta diestro; los unos ya no están, los que están son malos. (vv. 71-72).

En los versos siguientes Dioniso cumple anticipadamente una función de juez, ya que emite su opinión acerca de los demás poetas: Iofón, Agatón, Xenocles, Sófocles, Eurípides y los jóvenes poetas (vv.73-95).¹² La crítica acerca de Eurípides a pesar del deseo que consume al dios no es elogiosa.¹³

[...] ὁ μὲν γ' Εὐριπίδης πανοῦργος ὦν

κὰν ξυναποδοῶναι δεῦρ' ἐπιχειρήσειέ μοι.

[...] Eurípides, por ser tramoyero, podría intentar escaparse conmigo hasta acá. (vv. 80-81).

El adjetivo πανοῦργος¹⁴ está referido por el siervo de Plutón a la multitud que en el Hades juzgó a Eurípides σοφώτατον (“el más hábil”, v. 776). El trono estaba ocupado por Esquilo y los

¹¹ La traducción es nuestra, en una versión rioplatense del texto.

¹² La opinión sobre estos últimos es contundente: “Éstos son zarcillos y palabrerías, música de golondrinas, estropeadores del arte...” (vv. 92-93). El sonido de la golondrina se compara con el lenguaje incomprensible de los bárbaros (cf. Aesch. A. 1050-1051), lo que da una dimensión de la crítica a la nueva generación de poetas.

¹³ El amor-odio de Aristófanes con respecto a Eurípides se evidencia en varias piezas del poeta cómico: “De fait, on a souvent lu Dans la Constance avec laquelle Aristophane fait référence à l’oeuvre d’Euripide una forme de fascination ou d’hommage” (VOELKE, 2004:118).

¹⁴ Πανοῦργος aparece en el v. 781 referido a la misma multitud y en el v. 1015 en boca de Esquilo en el *agón* cuando aclara que no llevó a escena a personajes de tales características (tramoyeros y bribones).

admiradores de Eurípides reclamaban la realización de un juicio para determinar quién era el más ingenioso en el arte (vv. 779-80).

EL JUICIO DE DIONISO¹⁵

Esquilo se presenta como un personaje dominado por la cólera –por cierto, ha sido despojado de su “trono trágico” por la llegada de Eurípides al Hades (vv. 769-770; 777-8). El coro describe su furor en los versos que preludian el *agón* (vv. 814 ss). Dioniso trata de apaciguar al trágico: Παῦ’, Αἰσχύλε, καὶ μὴ πρὸς ὀργὴν σπλάγχνα θερμῆνης κότῳ. (“Calmate, Esquilo, y no calientes tus entrañas con resentimiento hasta la cólera”, vv. 844-5); “vos dominate, muy estimado Esquilo” (v. 851). El poeta se muestra amenazador –la descripción de sus palabras abunda en términos provenientes del campo militar–,¹⁶ su furia evoca la *ménis* de Aquiles; en cambio, el dios trata de proteger a Eurípides de la embestida de su rival:

ἀπὸ τῶν χαλαζῶν δ’, ὧ πόνηρ’ Εὐριπίδη,
 ἄναγε σεαυτὸν ἐκποδῶν, εἰ σωφρονεῖς,
 ἵνα μὴ κεφαλαίῳ τὸν κρόταφον σου ῥήματι
 θενῶν ὑπ’ ὀργῆς ἐκχέῃ τὸν Τήλεφον.

Apartate lejos de la granizada, desgraciado Eurípides, si sos sensato, para que no te golpee la sien por cólera con una palabra capital y se te derrame Télefo. (vv. 853-5)

¹⁵ Comentaremos las expresiones del dios referidas a los participantes del *agón* y transcribiremos algunas de ellas a fin de poder entender más claramente el comentario correspondiente; en otros casos citaremos el número de versos.

¹⁶ Cf. MÜLLER (2004:29-34) quien comenta que Esquilo está caracterizado por una analogía entre la descripción de su apariencia física y la de los personajes que compone. Además menciona una serie de pasajes de *Siete contra Tebas* que presentan similitudes notables con la descripción de Esquilo y sus versos en *Ranas*.

le aconseja cómo defenderse de sus ataques y le señala sus errores τοῦτο μὲν ἕασον, ὦ τᾶν (“dejá eso, querido...”, vv. 952-3); ὦ δαιμόνι’ ἀνδρῶν, ἀποπρίω τὴν λήκυθον, ἵνα μὴ διακναίση τοὺς προλόγους ἡμῶν (“Ser extraordinario, comprale el frasco para que no destroce nuestros prólogos”, vv. 1227-8); τὸ ληκύθιον γὰρ τοῦτ’ ἐπὶ τοῖς προλόγοισί σου ὥσπερ τὰ σῦκ’ ἐπὶ τοῖσιν ὀφθαλμοῖς ἔφυ (“el frasquito este está sobre tus prólogos como un orzuelo sobre tus ojos”, vv. 1246-7).¹⁷ Sin embargo, Dioniso no deja de mencionar los aspectos negativos de Eurípides y su obra: su concepción acerca de los divinos, los “dioses particulares” (vv. 890-1) ἰδιοὶ τινές σου, κόμμα καινόν;... ἴθι δὴ προσεύχου τοῖσιν ἰδιώταις θεοῖς (“¿Dioses particulares, una moneda nueva? ... dirígela a tus dioses particulares”, vv. 890-1). Ellos son el Éter, el Vórtice de la lengua, el Intelecto y las Narices olfativas (vv. 892-3) que lo acercan peligrosamente a Sócrates, otro personaje blanco de los dardos de la pluma aristofánica (vv. 1491-2).¹⁸ El culto a dioses particulares, ajenos al panteón cívico era considerado peligroso¹⁹ ya que apartaba al ciudadano del culto comunitario y se podía incurrir en el delito de *asébeia* (impiedad). La mención de los discípulos de Eurípides, Clitofonte y Teramenes, Θηραμένης; σοφός γ’ ἀνὴρ καὶ δεινός εἰς τὰ πάντα... (“Teramenes, un hombre hábil y terrible en todo...”, vv. 968 ss) muestra el círculo intelectual que seguía al poeta: El primer personaje nombrado pertenecería al círculo de Sócrates y el segundo había participado activamente en la tiranía de los Cuatrocientos.²⁰ Más severas son las observaciones

¹⁷ Cf. vv. 1386-8; 1396-1400.

¹⁸ En *Nubes*, Sócrates nombra a sus dioses: el Éter, las Nubes (v. 265), el Caos, la Lengua (v. 424), la Respiración y el Aire (v. 627).

¹⁹ Cf. Platón, *Apología de Sócrates* 24 b-c.

²⁰ Cf. Th. VIII 89. El coro ya había elogiado el oportunismo de este personaje quien es descripto por Dioniso como un ser capaz de salir airoso de toda situación difícil que se le presentare.

del dios referidas a las consecuencias surgidas en el público lector de Eurípides: el razonamiento, la reflexión, la observación se han popularizado (vv. 971-8), de manera que los atenienses adoptaron una nueva forma de expresión y razonamiento (antes parecían tontos según Dioniso, vv. 989-91), pero el dominio de la expresión verbal y la aparición en escena de reyes vestidos con harapos (v. 1063) produjo un rechazo por el cumplimiento de las obligaciones cívicas: νῆ τὴν Δήμητρα χιτῶνά γ' ἔχων οὐλων ἐρίων ὑπένερθεν. Κὰν ταῦτα λέγων ἐξαπατήσῃ, περὶ τοὺς ἰχθῦς ἀνέκυψεν (“Sí, por Démeter, [el rico dice ser pobre] con un manto de pura lana debajo. Y si engaña a alguien al decir esto, después levanta la cabeza en el mercado de pescados”, vv. 1067-8). En la clase más baja (los remeros) provocó una conducta deshonesta con respecto al prójimo e instauró una conducta desobediente con respecto a sus superiores: Νῆ τὸν Ἀπόλλω, ... καὶ μινθῶσαι τὸν ξύσσιτον κὰκ βᾶς τινα λωποδυτῆσαι... (“Sí, por Apolo ... y a manchar al camarada y a robar los mantos al desembarcar...”, vv. 1075-6). Es Aristófanes quien habla por boca del dios en estos señalamientos al Eurípides y no la divinidad amiga del poeta trágico (v. 1470) que trata de aconsejarlo para evitar el ataque del “frasquito”. La crítica al arte esquileo se fundamenta en la incomprensión de la identidad de seres fabulosos que el poeta llevaba a escena: νῆ τοὺς θεοὺς, ἐγὼ γοῦν ἤδη ποτ' ἐν μακρῷ χρόνῳ νυκτὸς διηγρύπνησατὸν ξουθὸν ἰππαλεκτρούνα ζητῶν τίς ἐστὶν ὄρνις (“Sí, por los dioses, yo pasé sin dormir una noche buscando mucho tiempo qué ave era el ‘caballogallo’ marrón”, vv. 930-32) y que el dios identifica erróneamente como Erixis, el hijo de Filóxeno. Dioniso no es en estos versos el “experimentado en el arte” (v. 811) sino un personaje ingenuo, un espectador común que se cree engañado por los silencios de los personajes de Esquilo: ὦ παμπόνηρος, οἱ' ἄρ' ἐφενაკιζόμεν ὑπ' αὐτοῦ (“Oh, muy malvado, cómo era engañado por él”, v. 921) aunque en versos anteriores manifiesta su sensación de pla-

cer frente a la representación dramática: ἐγὼ δ' ἔχαιρον τῆ σιωπῆ, καί με τοῦτ' ἔτερεπεν οὐχ ἦττον ἢ νῦν οἱ λαλοῦντες (“Yo, por mi parte, me ponía contento con el silencio, y esto me complacía no menos que los charlatanes de ahora”, vv. 916-7), opinión que anticipa su decisión al aludir a la verborragia eurípídea. Sólo dos tragedias de Esquilo son nombradas: *Persas* y *Siete contra Tebas*, ambas de tono bélico que concuerdan con la imagen guerrera de su autor. El espíritu combativo que éstas han difundido en el público se ha transmitido también en *Tebas* (vv. 1023-4), por entonces enemiga de Atenas.²¹ Ésta es la crítica más aguda que formula el dios hacia el poeta trágico. Marca un límite a la enseñanza de la tragedia esquiléa:

Καί μῆν οὐ Παντακλέα γε
 ἐδίδαξεν ὄμως τὸν σκαιότατον. Πρώην γοῦν, ἦνικ' ἔπεμπεν,
 τὸ κράνος πρῶτον περιδησάμενος τὸν λόφον ἤμελλ'
 ἐπιδήσειν.

Pero no le enseñó a Pantacles, el muy ignorante. Precisamente ayer, cuando desfilaba, después de atarse primero el casco, se disponía a poner encima el penacho” (vv. 1036-7)

que en realidad consiste en otra manifestación del Dioniso ingenuo. Eurípides lo califica de ἡλίθιος (“ingenuo”, v. 917) y Esquilo le señala su incapacidad de interpretación de sus versos: Δίονυσσε, πίνεις οἶνον οὐκ ἀνθοσμίαν (“Dioniso, bebés un vino sin aroma a flores”, v. 1150).²² El dios reconoce la superioridad del poeta en la confrontación poética: es éste quien sugiere el recurso del pesaje de

²¹ Tebas formaba parte de la confederación de Beocia, aliada de Esparta. Cf. X. *Mem.* III 5: 4.

²² El vino aromatizado no producía embriaguez, por lo tanto Dioniso es acusado de ebrio, afirmación doblemente graciosa por atribuírsela a la divinidad de la tragedia y del vino.

versos en una balanza²³ (vv. 1365-6) y con habilidad escoge los versos más apropiados, como le advierte Dioniso a Eurípides: Καὶ πολὺ γε κατωτέρω χωρεῖ τὸ τοῦδε ... ὅτι εἰσέθηκε ποταμόν, ἐριοπωλικῶς²⁴ ὑγρὸν ποιήσας τοῦπος ὥσπερ τάρια (“El verso de éste desciende mucho más abajo ... porque puso un río, para hacer el verso húmedo, pícaramente, como lana...”, vv. 1384-7); en otros pesajes Esquilo también aventaja a su rival²⁵ y resulta vencedor de manera contundente Eurípides, en cambio, debe ser asistido por Dioniso²⁶ y a pesar de ello, no logra la victoria (v. 1399).

LA DECISIÓN DE DIONISO

Después del pesaje de versos, Dioniso confiesa su incapacidad para emitir un juicio: no quiere convertirse en enemigo del otro y declara:

τὸν μὲν γὰρ ἡγοῦμαι σοφόν, τῷ δ' ἥδομαι

a uno lo considero ingenioso, el otro me complace” (v. 1413).²⁷

La presión de Plutón (vv. 1414-6) lo obliga al dios a explicar el motivo de su viaje:

²³ Parodia de su *Psychostasia*, tragedia perdida en la que Tetis y Eos pesaban las vidas de Aquiles y Eos en una balanza.

²⁴ Se trata de un ἄπαξ λεγόμενον.

²⁵ Cf. 1393-4; 1405-6.

²⁶ El dios le sugiere un ejemplo de verso a Eurípides para derrotar a su contendiente.

²⁷ La identidad de uno y otro fue debatida desde la antigüedad; Aristarco atribuía la sabiduría a Eurípides y el placer a Esquilo. MASTROMARCO y TOTARO en su comentario al texto (2006:692) señalan que otros comentaristas antiguos (mencionan los escolios 1413a-b) sostenían una opinión contraria. Probablemente, en la representación, un gesto de Dioniso podría haber aclarado su opinión al público.

ἴν' ἡ πόλις σωθεῖσα τοὺς χόρους ἄγη

Para que la ciudad, a salvo, conduzca sus coros (1419).

Este objetivo no es el que ha señalado Dioniso en el prólogo, en su diálogo con Heracles, cuando confesaba su deseo apasionado por Eurípides (vv. 66-7) y la necesidad de un poeta hábil (v. 71). El participio confectivo pasivo σωθεῖσα indica que la *pólis* en primer lugar debe ser rescatada para que pueda continuar con sus representaciones dramáticas. ¿Cuál es el peligro que acecha a la ciudad? La *parábasis* lo ha señalado en el *antepírrhema* (vv. 718-37): la elección de ciudadanos incapaces, advenedizos, carentes de ancestros ilustres y de buena educación para dirigir los destinos de la ciudad, ha provocado su ruina. Si ella confiara la dirección de la misma a gente “justa, noble, educada en palestras, coros y música” (vv. 728-9), podría esperarse un resultado distinto. Por ello la propuesta de Dioniso es elegir a aquel que aconseje τι χρηστόν “algo bueno”²⁸ para la ciudad y que pueda educar a la ciudadanía. La respuesta de ambos trágicos con respecto a Alcibíades muestra nuevamente la indecisión del dios:

δυσκρίτως γ' ἔχω·
ὁ μὲν σοφῶς γὰρ εἶπεν, ὁ δ' ἕτερος σαφῶς.

...estoy en la duda.²⁹ Porque uno habló sabiamente, el otro, claramente (vv. 1433-4).³⁰

²⁸ El término χρηστός es recurrente en *Ranas*, cf vv. 735; 783; 1421; 1455. Se opone a πονηρός, también frecuente en la comedia (vv. 725; 7311456). Con respecto a la oposición semántica de ambos términos cf. FERNÁNDEZ (2002: 222:7, especialmente p. 225).

²⁹ SLATER (2002:95) considera que esta expresión esta tomada del *Erecteo* de Eurípides frag. 365 N.

³⁰ STANFORD (1991:194) afirma: “The ambiguity is perhaps intentional and not to be resolved”. En cambio el comentario de MASTROMARCO y TOTARO (2006: 695,

La nueva pregunta del dios respecto a la salvación de la ciudad (vv. 1435-6) permite a éste tomar una decisión:

ἡ γλῶττ' ὁμῶμοκ' , Αἰσχύλον δ' αἰρήσομαι.

la lengua ha jurado ... elijo a Esquilo (vv. 1471-2).

El *aprosdóketon* interrumpe la parodia del verso 622 de *Hipólito* de Eurípides. La indignación del poeta trágico (vv. 1472; 1474; 1476) es respondida con lenguaje paratrágico proveniente de sus tragedias³¹ que el dios, como buen espectador de Eurípides demuestra conocer. El ofrecimiento de un agasajo a Esquilo y Dioniso por parte de Plutón abre el *éxodos* y marca la desaparición de escena de Eurípides.

CONCLUSIONES

La figura de Dioniso experimenta un cambio en su tratamiento: en la primera parte de la pieza es un βωμολόχος un bufón que a causa del miedo pierde el control de esfínteres (v. 479), cambia su identidad por la de un esclavo (v. 495) e inclusive es azotado (vv. 659; 665). Pero también critica en los primeros versos los recursos de los poetas trágicos y –como ya señalamos– emite opinión sobre ellos. De ser un personaje que sólo sabía beber y dedicarse al placer tal como lo define Jantias (v. 740), Dioniso deviene juez del

n.232) indica que claramente, contra Alcibíades, se ha expresado Eurípides; en cambio Esquilo, sabiamente, señaló la necesidad de adaptación y convivencia con el político. Es la interpretación del escolio *vet.* 1434a y gran parte de la crítica moderna. Nosotros también coincidimos con opinión de estos críticos.

³¹ Cf. los frags. 19 Kn. del *Eolo* (v. 1475); 833 Kn. del *Frijo* y 638 Kn. de *Poliido* (v. 1477)³¹.

“gran *agón* de ingenio”. Durante el desarrollo de éste el dios ejerce una función de mediador, intenta apaciguar la cólera de Esquilo, modera los excesos de ambos, los aconseja –sobre todo a Eurípides cuando se ve perdido por la potencia de su rival– realiza comentarios ingenuos, y, a la vez, formula críticas a la labor poética. Se muestra sensible a la creación artística y rechaza injurias durante la contienda (vv. 857-8). La no comprensión de ciertos pasajes, los silencios, la incertidumbre por la puesta en escena de seres híbridos en el teatro de Esquilo es marcada por Dioniso, pero las faltas atribuidas a Eurípides son más graves: éste mediante la introducción del ejercicio retórico, la reflexión y refutación en la vida de los atenienses (vv. 954; 956-8; 959-60), les ha enseñado a desligarse del cumplimiento de sus deberes cívicos y a rebelarse contra sus superiores. En el diálogo entre ambos esclavos (vv. 771-80) ellos comentan la preferencia de Eurípides por parte de ladrones y asesinos, seres que no respetaron las leyes de la ciudad y eran mayoría en el mundo subterráneo y en Atenas (vv. 771-6). En cambio, Esquilo no gozaba de admiración popular (vv. 783-4; 807), *ὀλίγον τὸ χρηστόν ἐστὶν* (“es escaso lo bueno”) comenta el esclavo de Plutón con Jantias (v. 783). ¿Cuál es el motivo del cambio de elección? Dioniso advirtió la importancia de la función educadora del poeta en la ciudad (vv. 1009-1010; 1030-35) durante el *agón*.³² Es Esquilo quien encarna los valores defendidos por Aristófanes para salvar a la ciudad. La respuesta del poeta

³² Por lo dicho no estamos de acuerdo con la opinión de LONG (1972) quien afirma que el *agón* no cumple ninguna función persuasiva en el desarrollo de la pieza. “The persuasive effect of the *agon* in Aristophanes is minimal, its dramatic effect, in the sense of its ability to alter the course of action, almost nonexistent”. Tampoco compartimos la opinión de BOUVIER (2004:14): “...l’argument d’une poésie visant à rendre l’homme meilleur est ici objet de parodie”. Aristófanes ha demostrado en toda su producción interés no sólo por hacer reír sino provocar en el público una reflexión sobre temas acuciantes para la ciudad: cf. CAVALLERO (2006:92).

(vv. 1446-1448) expresa los mismos conceptos vertidos por el coro en la *parábasis*: convocar a los ciudadanos que han sido rechazados y desconfiar de aquellos que han merecido hasta entonces la confianza pública. Hay coincidencia entre las ideas de Aristófanes y Esquilo cuya función es educar³³ a los “tontos” (vv. 734; 1503) que habitan la *pólis* y salvarla con buenas sentencias (vv. 1501-3). El dios cambia su elección –en la *parábasis* también se exhorta al cambio por parte de los ciudadanos μεταβαλόντες τοὺς τρόπους (v. 734)– y responde al enojado Eurípides con versos de sus piezas; es que Dioniso demuestra que mediante el juego retórico existente en la tragedia euripídea y que los espectadores pueden imitar, es fácil escabullirse de sus obligaciones y promesas: él mismo lo ha utilizado en esta ocasión con un fin muy distinto al de aquellos ricos que, imitando a los reyes harapientos, ocultan su verdadera condición para no cumplir con sus deberes cívicos (vv. 1063-8). La decisión ha resultado dificultosa para Dioniso porque ambos poetas poseen cualidades literarias notables como tales, pero en cuanto a su función de “educadores”, Esquilo es el elegido.³⁴ Por ello se mencionan sólo sus dos obras bélicas que presentaban en escena las virtudes de héroes como Patroclo, Teucro (v. 1041) y debían evocar en el público el triunfo de los “maratonómacos”.³⁵ El dios se ha guiado por un criterio no literario

³³ Παίδευσον τοὺς ἀνοήτους (vv. 1502-3) le indica Plutón a Esquilo y no δίδαξον. Cf. el comentario de SLATER (2002:205).

³⁴ Cf. HOOKER (1980:176).

³⁵ Término acuñado por Aristófanes (*Ach.* 181; *Nu.* 986). La admiración por quienes participaron en Maratón transformó a ésta en un mito que para Aristófanes presentaba otro aspecto destacable. En esta batalla participaron los hoplitas, a diferencia de Salamina en la que tuvieron parte las clases populares. Cf. la opinión de PLÁCIDO (1997:196): “Maratón es idéntica a la *aristeía* del héroe, símbolo de la nobleza del ateniense que vincula así el hecho noble con la sangre originaria para hacer pensar que sólo los héroes cometen

sino cívico:³⁶ la identificación de Esquilo con los consejos difundidos en la *parábasis* ha sido fundamental para la decisión de Dioniso que también cambia su carácter: de bufón ridículo y cobarde a juez del ἀγών σοφίας ὁ μέγας (“el gran certamen de ingenio”). El adjetivo μέγας destaca la importancia del suceso: de quien resulte vencedor depende el futuro de la ciudad. El Dioniso-Aristófanes celebra el consejo del poeta trágico semejante al de la *parábasis* y premia a Esquilo por su visión cívica. El dios que anhela la salvación de la ciudad es la antítesis del Dioniso de *Bacantes*, pero la buena disposición divina no es suficiente: son los habitantes de la *pólis* quienes deben llevar a la práctica τι χρηστόν “algo bueno”. La disposición del dios es favorable, la gran tarea queda en manos de la ciudadanía siempre y cuando ésta sepa aprovechar la enseñanza de los poetas.³⁷

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

COULON, V. (1952-1954) *Aristophane*, Paris.

DEL CORNO, D. (1985) *Aristofane, Le Rane*, Fondazione Lorenzo Valla.

DOVER, K. (1994) *Aristophanes, Frogs*, Oxford.

HALL, F. W. – GELDART, W. M. (1985) *Aristophanis Comoediae*, vols. I-II, Oxford.

acciones heroicas, que quienes las realizan son los poseedores de un determinado origen”

³⁶ Cf. “Dionysus the Civic Viewer” de LADA-RICHARDS (1999:279-311).

³⁷ Cf. BUIS (2008:100) quien afirma que aquello que se ofrece como útil para la ciudad, recibe la calificación de sabio y el *agón* ha sido concebido como “un certamen para buscar la sabiduría”.

MASTROMARCO, G. – TOTARO, P. (2006) *Commedie di Aristofane*, volume secondo, Torino.

STANFORD, W. B. (1991) *Aristophanes Frogs*, London.

Secundaria

ANDRADE, N. (2000) “*Bacantes* de Eurípides: una revolución estética”, en *Κήπος. Homenaje a Eduardo Prieto*, Buenos Aires, pp. 78-86.

BOUVIER, D. (2004) “Rendre l’homme meilleur! Ou quand la comédie interroge la tragédie sur sa finalité: à propos des *Gre nouilles* d’Aristophane” en CALAME, C. (ed) *Poétique d’Aristophane et la langue d’Euripide en dialogue*, Lausanne, pp. 9-25.

BUIS, E. (2008) “Σμικρὸν δ’ ὑποθέσθαι τοῖς κριταῖσι βούλομαι (Ec. 1154): Hacia una imagen del juez dramático en la escena aristofánica”, en: BUZÓN, R. P. et al. (ed.) *Docenda. Homenaje a Gerardo H. Pagés*, Buenos Aires, pp. 77-114.

CAVALLERO, P. (2005-2006) “Algunas claves interpretativas de *Nubes* de Aristófanes”, *Circe*, 10, pp. 75-96.

——— (2006) “*Trygoidía*: la concepción trágica de *Nubes* de Aristófanes”, *Emerita*, 74.1, pp. 89-112.

CHANTRAINE, P. (1999) *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, Paris.

FERNÁNDEZ, C. N. (2002) “La ruta más rápida al Hades: observaciones acerca de la muerte en la comedia de Aristófanes”, en R. BUZÓN, R. – CAVALLERO, P. – ROMANO, A. – STEINBERG, M. E. (edd) *Los Estudios Clásicos ante el cambio de milenio*, Buenos Aires, tomo I, pp. 418-432.

——— (2002) *Plutos de Aristófanes*, La Plata.

GERNET, L. (1984²) *Antropología de la Grecia antigua*, Madrid.

HOOKE, J. T. (1980) “The Composition of the *Frogs*”, *Hermes*, 108.2, pp. 169-82.

LADA-RICHARDS, I. (1999) *Initiating Dionysus*, Oxford.

- LONG, T. (1972) "Persuasion and the Aristophanic Agon", *TAPA*, 103, pp. 285-299.
- LÓPEZ FÉREZ, J. A. (2006) "Mitos y referencias míticas en las tres últimas tragedias conservadas de Eurípides", *Argos*, 30, pp. 17-63.
- LORAUX, N. (2003) *Las experiencias de Tiresias: lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires.
- MÜLLER, F. (2004) "Vers armés et "perte de fiole": transactions tragi-comiques de mots et d'objets dans les *Grenouilles* d'Aristophane" en CALAME, C. (ed) *Poétique d'Aristophane et la langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, pp. 27-57.
- PLÁCIDO, D. (1997) *La sociedad ateniense*, Barcelona.
- SEGAL, CH. P. (1961) "The character and cults of Dionysus and the unity of *Frogs*", *HSCP*, 65, pp. 207-242.
- SLATER, N. W. (2002) *Spectator Politics*, Philadelphia.
- STOREY, I. (2006) "On first looking into Kratinos' *Dionysalexandros*" en KOZAK, L. – RICH, J. (edd) *Playing around Aristophanes*, Cambridge, pp. 125.
- VERNANT, J. P. – VIDAL-NAQUET, P. (1989) *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, vol. II, Madrid.
- VOELKE, P. (2004) "Euripide, héros et poète comique: á propos des *Acharniens* et des *Thesmophories* d'Aristophane" en CALAME, C. (ed) *Poétique d'Aristophane et la langue d'Euripide en dialogue*, Lausanne, pp. 117-34.
- WOODBURY, L. (1986) "The Judgment of Dionysus: Books, Taste, and Teaching in the *Frogs*", en CROPP, M. – FANTHAM, E. – SCULLY, S. E. (edd) *Greek Tragedy and its Legacy*, Calgary, pp. 241-257.

QUID DIXIT AUT QUID TACUIT? EL DISCURSO DE LA MAGIA EN LOS EPODOS 5 Y 17 DE HORACIO¹

SARA PAULIN (UBA-UBACYT-CONICET)
medea@fibertel.com.ar

Este artículo examina, en el marco de los Epodos 5 y 17, el modo en que Horacio manipula el discurso de la magia, puesto en boca de la bruja Canidia, y las estrategias discursivas a través de las cuales lo controla, lo desautoriza y lo margina.

Horacio / epodos / Canidia / magia / discurso

This article examines, in the framework of Epodes 5 and 17, the way in which Horace manipulates the discourse of magic, put into the mouth of the witch Canidia, and the discursive strategies by means of which he controls, disavows and marginalizes it.

Horace / epodes / Canidia / magic / discourse

semel emissum uolat irreuocabile uerbum (Hor. *Ep.* 1.18.71)

MARY WARREN. (...) Pero fíjese en lo que le digo: siempre que la despedía sin darle nada, la comadre Osburn masculaba. (...) Pero ¿qué es lo que masculaba? (Arthur Miller, *Las brujas de Salem*)

En las prácticas mágicas el uso de la palabra juega un papel esencial: a través de su combinación con acciones rituales y en ocasiones con la ayuda de pócimas, se pretende trans-

¹ Esta publicación está basada en dos trabajos anteriores: el primero de ellos, “*Carmen* mágico y *carmen* literario en el Epodo 5 de Horacio” fue presentado como ponencia en el XX Simposio Nacional de Estudios Clásicos y el segundo, “*Tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum*. El perfil de Canidia según el Epodo 17 de Horacio”, en las IV Jornadas sobre el Mundo Clásico en la Universidad de Morón.

formar determinado aspecto de la realidad. Una palabra tan poderosa –si efectivamente se cree en su poder– resulta, por tanto, peligrosa en boca de ciertos individuos. Si bien gran parte de los autores latinos del período clásico solían adoptar una actitud distante, incluso irónica, respecto de las fórmulas mágicas,² lo cierto es que el ciudadano común de la época creía por lo general en su eficacia y, consecuentemente, aquéllas constituían en cierta medida una amenaza para la estabilidad social.³ Una de las formas de combatir dicha amenaza es desautorizar la palabra mágica y marginar a sus enunciadores. Así, en numerosos textos antiguos la magia ha sido representada negativamente, como una forma del Otro, como una inversión de las normas establecidas.⁴ En los Epodos 5 y 17 de Horacio el tema de la magia se instala en un primer plano de la mano de Canidia, una bruja que encarna la inversión del ideal de mujer, “a compendium of female vices and the very antithesis of a modest housewife” (Oliensis, 1998:68).

Como es sabido, los motivos que impulsaron a Horacio a dedicar dos Epodos completos a la bruja Canidia, a los que hay que agregar la Sátira 1.8 y fugaces menciones en otros poemas,⁵ fueron indagados por numerosos eruditos, los cuales han llegado a conclusiones muy diversas. Las intenciones que se le atribuyen al poeta van desde lo personal hasta lo estrictamente literario e

² Entre ellos, Horacio mismo, según la mayoría de los críticos (cf. BALDINI MOSCADI, 2005:175-186). Sin embargo, cf. TUPET (1976:329).

³ “The idea that incantations have terrible power was apparently widespread in ancient culture and was probably one of the lowest common denominators in ancient worldviews. Official cults and private rituals alike took it for granted.” (KIPPENBERG, 1997:147) Aún Plinio se pregunta en torno a los encantamientos curativos en *NH* 28.10 “polleantne aliquod verba et incantamenta carminum”, sin poder proporcionar una respuesta taxativamente negativa a pesar de su escepticismo.

⁴ Cf. GORDON (1999:191-210).

⁵ *Epod.* 3.7-8, S. 2.1.48, 8.94-5.

incluso, más recientemente, algunos estudios postulan otras de índole política, entendida como una adscripción al interés de los dirigentes políticos por refrenar la práctica de la brujería.⁶

En estrecha relación con este tema, el propio personaje de Canidia⁷ ha dado origen a diferentes teorías, que en cierta manera se complementan con las anteriores, pues mientras algunos se esfuerzan por ver en ella una persona real, conocida por Horacio,⁸ y conjeturan acerca de su identidad y su relación con el poeta,⁹ otros la consideran una figura ficcional concebida con fines puramente literarios.¹⁰

⁶ Sobre el propósito personal, que considera que Horacio pretendía difamar a una persona en particular, cf. PLÜSS (1904:29-30), HAHN (1939:214-216), e INGALLINA (1974:185-187), quien ofrece una abundante bibliografía; sobre el literario, cf. PERRET (1969:63), FRAENKEL (1957:62-63), FEDELI (1978:93-95) para lo referido a la poesía alejandrina y KUMANIECKI (1935:151-154), CÈBE (1966:276-278) para una lectura en clave satírica y burlesca; sobre el político, cf. EITREM (1941:66), TUPET (1976:318-329), LUCK (1985:73).

⁷ Sobre la etimología del nombre de Canidia y las asociaciones que despierta, cf. OLIENSIS (1998:68-9) y TUPET (1976:296).

⁸ Entre ellos, Porfirio (comentario a *Ep.* 3.7-8), ZIELINSKI (1935:439), HAHN (1939:214 ss.), KIESSLING-HEINZE (1984:244), NAUCK (1889:244), EITREM (1941:67), DICKIE (2003:179-181).

⁹ Porfirio sostenía que el autor “sub hoc Canidiae nomine Gratidiam Neapolitanam unguentariam intellegi uult, quam ut ueneficam Horatius semper insectatur” (comentario a *Ep.* 3.7-8). Dentro de la crítica moderna, HAHN (1939), por ejemplo, la identifica con Cecilia Metella, la hija de Clodia. HERMANN (1958) estimó que era una antigua amante de Horacio, o tal vez de su amigo Quintilio Varo. Más recientemente, DICKIE (2003:178-81) considera que se trataba de una vieja prostituta que se servía de la magia para retener a sus clientes.

¹⁰ FRAENKEL (1959:63) la ve como “a figure which originated in the realm of fiction”, “a fresh victim (...) for the aggressive *iambi* which he was determined to write after the fashion of Archilochus”. FEDELI (1978:99), por su parte, como “un personaggio immaginario di cui Orazio si serve per rendere piu vivo e concreto il motivo letterario della magia”, fruto de la inspiración en la poesía helenística.

A los fines de este trabajo, haremos a un lado la determinación del propósito perseguido por el autor¹¹ y la identificación de la persona real, cosas que a nuestro parecer son difíciles de probar, además de carecer de interés y relevancia; tampoco nos detendremos en la vinculación de estas composiciones con sus posibles fuentes alejandrinas, aun cuando desde luego es innegable.¹² Nos inclinamos en cambio hacia la línea de análisis que vincula los poemas con su contexto de producción, aunque no para constatar su adecuación a una medida política específica, sino para mostrar que el modo como Horacio concibe en ellos a las brujas, su discurso y sus prácticas está estrechamente ligado, además de a una tradición literaria, a una realidad política y sociocultural del momento, presente en otros textos y documentos de y sobre la época.¹³ Como es sabido, la brujería suscitaba preocupación y resquemor en la clase dirigente y es muy probable que Horacio en estos poemas hiciera eco de aquello. Por supuesto, con esto no queremos decir que estamos frente a un reflejo especular de esa realidad.¹⁴ Muy por el contrario, sostenemos junto con otros autores¹⁵ que no puede perderse de vista el hecho de que Canidia es una criatura del mundo de la ficción. Lo más interesante en estos textos es, pues, cómo se actualiza en ellos el estereotipo de

¹¹ Es imposible afirmar con absoluta certeza que la elección del tema de la magia haya sido ni exclusivamente personal, ni literaria, ni política.

¹² Al respecto, remitimos a FEDELI (1978), FRAENKEL (1959), PERRET (1969) y TUPET (1976:319-20).

¹³ Cf. INGALLINA (1974:23-24; 156), TUPET (1976:324-5), LUCK (1985:73-7; 1999: 122-3), STRATTON (2007:84).

¹⁴ En esta última línea se inscriben las interpretaciones de MANNING (1970), TAVENNER (1992) y DICKIE (2003), quienes estiman que la descripción de las brujas y de los ritos que llevan a cabo en este poema refleja la práctica de la magia de la época y por tanto pretenden a partir de los textos de Horacio reconstruir y analizar dichos ritos.

¹⁵ TUPET (1976:320), SETAIOLI (1981:1706), GORDON (1999:184) y STRATTON (2007:83-4).

la bruja, el uso que hace Horacio de él en función de sus propios objetivos literarios –el modo en que caracteriza a este personaje, lo que le hace decir y hacer–. En este orden de cosas, el propósito del presente trabajo es estudiar los Epodos 5 y 17 con el fin de reconocer las estrategias discursivas a través de las cuales Horacio opera sobre el discurso de la magia, y determinar el poder que le otorga a la palabra, tanto la mágica como la literaria. A través del estudio de dichas estrategias que, como se verá, de por sí llaman la atención al lector por su carácter inusual dentro del género yámbico y más específicamente dentro del *Epodon liber* (cf. *infra*), podrá verse cómo estos dos poemas dialogan entre sí y se articulan el uno con el otro. Pues ambos tienen en común el hecho de representar una misma materia, pero se distinguen por formularla de dos maneras diferentes:¹⁶ en el Epodo 5, el *yo* poético se esfuma y quedan las voces de Canidia y su víctima, mientras un narrador relata el escalofriante rito que practica la hechicera junto con su séquito; en el 17, Horacio se enfrenta *in propria persona* en un duelo verbal con la hechicera.

LA BRUJERÍA Y LAS BRUJAS EN ROMA

Hacia fines de la República, ciertas prácticas religiosas no oficiales comenzaron a suscitar inquietud en la clase dirigente de Roma, y a ser por tanto asociadas con la ilegalidad y con lo privado y secreto.¹⁷ La *Lex Cornelia de Sicariis et Veneficis* de Sila, promulgada en el 81 a. C.,¹⁸ si bien no estaba dirigida específicamente a

¹⁶ Esto mismo es lo que sucede entre los yambos 1 y 13 de Calímaco, cuya obra tiene una incidencia indiscutible en los Epodos horacianos. Se trata además de una práctica helenística que ha sido ampliamente desarrollada en la poesía romana (cf., entre otros ejemplos, Cat. 5 y 7, Prop. 2.23 y 2.24, Ov. *Am.*, 2.7 y 2.8).

¹⁷ Cf. Cic. *In Vat.* 6.14; Liv. 4.30, 7.18 y 39.8.

¹⁸ Cf. *Dig.* 48.8.3.

la praxis mágica,¹⁹ sentó las bases jurídicas para acciones legales de épocas posteriores en su contra.²⁰ Dichas bases se siguieron desarrollando en el período augustal, en que ya se comenzaba a formar un concepto de magia más preciso.²¹ En el año 33 a. C., el entonces edil Agripa decretó la expulsión de magos y astrólogos, que fue renovada hacia el año 8 d. C. Dion Casio relata una conversación entre Augusto, Agripa y Mecenas, sucedida supuestamente en el año 29, en la cual se pone de manifiesto la preocupación que existía entre los gobernantes sobre este asunto.²² Las obras de Horacio, pues, se inscriben en un contexto en el que esta inminente preocupación comenzaba a expresarse en acciones políticas más precisas contra este tipo de prácticas.

En un excelente trabajo intitulado “Imagining Greek and Roman Magic” Gordon afirma que

the underlying issue in accusations of magic (...) is not so much the deed as the social figure of the person accused, and beyond that, the multifarious interests and prior assumptions of those who accuse, defend, judge and look on. (1999:260)

Es interesante que precisamente alrededor del mismo período en que vivía Horacio haya empezado a cobrar forma en el ám-

¹⁹ La ley, orientada a restablecer el orden público, contemplaba los crímenes por violencia y por *ueneficium*, término ambivalente que GRAF (1994:59) define como “une action qui provoque la mort subite, soit par administration effective de poison, soit par autres moyens clandestins”. Cf. también KIPPENBERG (1997:147-9).

²⁰ Cf. Tac. *Ann.* 2.27; 3.22; 4.22; 4.52, entre otros ejemplos. Según GORDON (1999: 260) “the conservative interpretation of the Lex Cornelia remained valid for the great majority of individual accusations at least until the last of the classical lawyers, Herennius Modestinus.”

²¹ Cf. GAROSI (1976:59).

²² Dio Cass. 49.43.3. Para una más amplia información sobre la acción legal y política sobre la magia, cf. TUPET (1976:324-5), GAROSI (1976:75-91), GRAF (1994:50-61 y 69-73), KIPPENBERG (1997), GORDON (1999:253-66), DICKIE (2001:142-56).

bito de la literatura una figura que el mismo autor llama “night-witch”, una miscelánea de varios personajes más o menos reales relacionados con la magia, combinados entre sí y con imágenes asociadas a la inversión y la ruptura del orden natural del mundo y la sociedad (1999:205).²³ Afirma Gordon más adelante:

[...] one reason why necromancy and more generally the fantastic imagery of the night-witch, became topical in the late Republic and early Principate was their resonance with the ubiquitous theme of moral and religious decline, which was a direct response to the experience of the civil wars. (1999: 265)

Un ejemplo extremo de esta figura es Ericto, la bruja consultada por Sexto Pompeyo antes de la batalla de Farsalia, en el libro VI del *Bellum Civile* de Lucano, una hechicera con un poder ilimitado y sin ningún sentido de la moral. Otro ejemplo más temprano, menos exacerbado pero en el que ya se vislumbra de modo germinal el mismo estereotipo, es la protagonista de los Epodos 5 y 17, Canidia.

EL EPODO 5

El primero de los dos Epodos de Canidia presenta al lector una escena de fuerte violencia: un grupo de brujas prepara una pócima de amor cuyos ingredientes principales son el hígado y la médula de un niño al que harán morir de hambre, enterrado hasta el cuello. Sin hacer caso a las súplicas de su víctima, Canidia pronuncia un conjuro mágico, que finalmente no tiene efecto. Pero no se amedrenta en absoluto por ello: promete nuevos hechizos y pociones más poderosas para lograr su propósito. El pe-

²³ Este personaje tiene además predecesores en la tradición literaria helenística: cf. Apol. Rhod., *Argon.* 3.851-866; Teocr., *Id.* II.

queño, resignado finalmente a morir, maldice a las hechiceras, asegurando que su sombra ha de perseguirlas y atormentarlas implacablemente.

Tras una simple lectura del poema, puede percibirse que la concepción de la magia que subyace en él es manifiestamente negativa: está asociada con el sacrilegio, el crimen y la lascivia de unas mujeres viejas, sórdidas y bestiales. Ahora bien, un lector atento detectará la complejidad y la agudeza con las cuales Horacio opera en torno a estos personajes, sus prácticas y su discurso. En este trabajo, nos detendremos más específicamente en este último: como hemos mencionado, nuestro propósito es estudiar mediante un análisis detallado de los textos las estrategias discursivas empleadas por el poeta para controlar, desautorizar y marginar la palabra mágica.

La principal de estas estrategias, a partir de la cual se articulan las demás, consiste en la adopción de un narrador heterodiegético y un consecuente borramiento del yo discursivo. Esto puede observarse recién en el verso 11, cuando el lector con sorpresa descubre que lo que parecía la voz del yo enunciador es en realidad un discurso referido, pronunciado por un personaje de la historia narrada. Esta irrupción de una tercera persona cobra relevancia si tenemos en cuenta que una de las características principales del género yámbico, en el cual se inscriben los Epodos, es una fuerte presencia en el enunciado del sujeto de la enunciación,²⁴ y que hasta el v. 10 en efecto se expresa una primera persona, que parecería estar dentro de esta tendencia.²⁵ En efecto, en el resto del *Epodon liber* un narrador de este tipo sólo es utilizado

²⁴ Cf. ACOSTA-HUGHES (2002:218-20).

²⁵ De hecho, hay lecturas como la de HAHN (1939) que pretenden considerar que el niño es Horacio mismo. Nosotros, sin llegar a este extremo, veremos más adelante que efectivamente su discurso no es el de un auténtico *puer*, y en él se deslizan comentarios propios del poeta.

una sola vez, en el Epodo 2. Allí, la intervención de la voz narradora tiene un efecto aun más sorprendente, ya que recién sucede en el verso 67, tras el extenso parlamento de un *yo* que en una primera lectura no puede sino percibirse como el *yo* poético. De hecho, dicho efecto y la concomitante resignificación de los versos anteriores parecen ser la función principal de su presencia, por cierto muy fugaz, en aquel poema (el fragmento narrativo consta de tan sólo cuatro versos). El recurso está sin dudas mucho menos explotado que en el Epodo 5, donde tiene una presencia fundamental y una función muy diferente. La aparente ausencia del poeta en el texto y el reemplazo de una primera persona por una tercera otorgan una apariencia de objetividad a enunciados que expresan en realidad juicios subjetivos.

Como estrategia discursiva principal, la presencia de un narrador heterodiegético da lugar a otras de carácter secundario y derivadas de ella: la caracterización de las brujas, la narración de los hechos y la alterlocución.

En lo que refiere a la caracterización de las hechiceras, el narrador destaca en ellas únicamente las cualidades negativas, lo que trae como consecuencia la desautorización de las propias enunciatrices del discurso mágico. Como ya ha sido observado por la crítica, ninguna de ellas en verdad está concebida como un sujeto con rasgos identitarios propios, sino que aparecen todas indiferenciadas respecto del conjunto que forman.²⁶ Las cualidades que se predicán de una u otra bruja pueden por tanto aplicarse a todas por igual, puesto que su construcción responde evidentemente a un estereotipo.²⁷

²⁶ Señala TUPET (1976:298) que “ce sont des types plutôt que des individualités”.

²⁷ Esto es en efecto un rasgo característico de la construcción de la alteridad, siempre presentada como un todo indiferenciado cuyo único rasgo específico es no ser lo que Uno es. Según AMOSSY - HERSCHBERG PIERROT (2001:49) “... el estereotipo aparece ante todo como un instrumento de categorización que

Las brujas aparecen como la antítesis del ideal femenino, e incluso de lo humano. En primer lugar, Canidia es asimilada por su aspecto a una Furia:²⁸ “Canidia breuibus implicata uiperis crinis et incomptum caput” (vv. 15-16: “Canidia, con el cabello entrelazado con pequeñas serpientes y la cabeza desaliñada...”²⁹). Por otro lado, revela un carácter sumamente despiadado al ser capaz de torturar y asesinar a un niño. Esta presentación del personaje de la bruja no hace otra cosa que apartarla de la *sympátheia* del lector previsto. Su crueldad es realzada mediante la descripción del *puer*, una criatura completamente indefensa que, como destaca el narrador, es capaz de despertar compasión a los mismos tracios:

ut haec trementi questus ore constitit
 insignibus raptis puer,
 impube corpus, quale posset impia
 mollire Thracum pectora,
 Canidia [...] iubet [...]

Cuando, luego de haber proferido estos lamentos con su boca temblorosa, despojado de sus insignias, se detuvo el niño, un

permite distinguir un “nosotros” de un “ellos”. En este proceso, el grupo adquiere una fisonomía específica que lo diferencia de los demás. Esta uniformidad se obtiene enfatizando, e incluso exagerando, las similitudes entre los miembros del mismo grupo. Las variantes individuales son minimizadas en un proceso que va hasta la negación o incapacidad de percibir las.”

²⁸ En *Serm.* 1.8.45 Canidia y Sagana son llamadas Furias.

²⁹ Todas las citas de los Epodos de Horacio corresponden a la edición de MANKIN (1995). Sin embargo, en este caso en particular, he elegido la *lectio* ‘*implicata*’ en lugar de la transmitida por Mankin (‘*illigata*’), puesto que considero más acorde con la imagen de desaliño de las brujas ofrecida en este poema que Canidia tuviera la cabellera suelta, enredada con las serpientes y no atada con ellas (cf. “*incomptum caput*”, v. 16). Para diferentes posturas sobre las dos *lectiones* (‘*implicata*’/‘*illigata*’), cf. KIESSLING (1958:506), INGALLINA (1974:200) y MANKIN (1995:114). En estos versos se alude a la tradicional relación de la brujería con el mundo infernal y con las serpientes, (cf. TUPET, 1976:64-5).

cuerpo infantil tal que hubiera podido ablandar los impíos corazones de los Tracios, Canidia [...] ordena [...] (vv. 11-14)

La referencia a este pueblo bárbaro, de proverbial salvajismo, identificado con la *impietas*, resulta de particular importancia, en tanto a través de ella Horacio exhibe a Canidia como más Otro que los prototípicamente Otros.

Sagana, por otra parte, aparece animalizada: “horret capillis ut marinus asperis echinus aut currens aper” (vv. 27-28: “tiene los cabellos de punta como un erizo de mar o un jabalí que corre”³⁰). Veia, a su vez, es descrita como moralmente reprochable (“abacta nulla ... conscientia”, v. 29). Por último, de Folia se predica una *mascula libido* (v. 41): esta característica es fundamental en la constitución del estereotipo de la bruja y forma parte de una serie de inversiones que por lo general le eran atribuidas (en distintos niveles: el social, el religioso, el natural, etc.³¹). Supone una actitud sexual que en la época era considerada impropia en la mujer: como afirma Stratton, “Canidia inverts the gendered norm by assuming the role of aggressive conqueror, casting her male partner as the passive ‘female’ victim” (2007:81). Esta actitud sexualmente activa e insaciable inscribe a la vez a las hechiceras dentro el grupo de las *anus* horacianas, como las de los Epodos 8 y 12.³²

Otra de las inversiones que aparece asociada a las hechiceras es la tópica habilidad atribuida a la misma Folia para bajar la luna y las estrellas (“quae sidera excantata uoce Thessala / lunamque caelo deripit”, vv. 45-46: “la cual arranca del cielo las estrellas y la luna encantándolas con su voz tesálica”), que Horacio retoma en

³⁰ Cf. también S. 1.8.25-8, donde Canidia y Sagana adoptan la actitud de animales, escarbando la tierra con las uñas y desgarrando con sus dientes la carne de un cordero.

³¹ Cf. GRAF (1996:256-261): “Magie et renversement”.

³² Sobre la invectiva contra mujeres viejas en Horacio, cf. RICHLIN (1992:109-13).

Epod. 17 (cf. *infra*) y que en ese entonces integraba por lo común las referencias literarias a la magia.³³ Este poder vinculaba a las brujas directamente con la transgresión y el trastocamiento de las leyes naturales.³⁴ Y, como lo expresa el texto, el instrumento principal a través del cual se ponía en funcionamiento esta técnica era la palabra (*uox, carmen*).³⁵

También desde el punto de vista religioso puede considerarse que este grupo de mujeres rompe con las normas establecidas: son oficiantes de un rito secreto (“*arcana ... sacra*”, v. 52) en una sociedad en la cual todas las ceremonias religiosas se realizan públicamente;³⁶ utilizan para su pócima una serie de ingredientes misteriosos, asociados con la muerte y con el mundo infernal (vv. 17-26); a esto se añade que llevan a cabo un sacrificio cuya víctima no sólo es un ser humano, sino además un niño del cual se dice, sugerentemente, que es ciudadano (“*per hoc inane purpurae decus precor*”, v. 7).³⁷

Por fin, las hechiceras aparecen también asociadas al mundo bárbaro, indirectamente a través de la referencia a los tracios (v. 14, citado anteriormente), luego a los ingredientes que utilizan para su poción mágica (“*herbasque quas Iolcos atque Hiberia / mittit uenorum ferax*”, v. 21-2: “y hierbas que envían Iolcos e Hiberia, abundante en venenos”) y al modo de procesarlos (“*flammis aduri*

³³ Cf. Plat., *Gorg.* 513a, Ar, *Nub.* 749, Verg. *Ecl.* 8.69, Prop. 1.1.23-4, Tib. 1.2.43-50, entre otros ejemplos. También, como veremos, aparece en el Epodo 17 de Horacio (cf. *infra*). Para más detalles sobre este tópico, ver TUPET (1976:92-103) y GORDON (1999:204-210).

³⁴ Cf. asimismo vv. 79-80.

³⁵ Cf. INGALLINA (1974:135-139).

³⁶ “The equation of ‘illegal’ with ‘secret’ can be called a genuine Roman tradition” (KIPPENBERG, 1997:153).

³⁷ La identidad de este niño permanece tácita, cosa que, como señala MANKIN (1995:110), no hace sino incrementar el efecto de horror, puesto que puede tratarse de cualquier niño.

Colchicis”, v. 24: “...sean quemados en llamas de la Cólquide”). Incluso Canidia misma, en su parlamento, comparará sus pócimas con las de Medea, la hechicera bárbara por excelencia en el mundo mítico, al menos según algunas tradiciones:³⁸ “cur dira barbarae minus / uenena Medeae ualent...?” (61-2: “¿Por qué no tienen poder los terribles brebajes de la bárbara Medea...?”). Como culminación de toda esta caracterización de las hechiceras, en el v. 84 el narrador finalmente las llama “impías”.

Como hemos anticipado, otra de las estrategias secundarias de las que Horacio se vale para continuar con el proceso de marginación de las brujas es la narración de los hechos. Dicho recurso le permite, ante todo, atribuir acciones a estos personajes como parte de la construcción de su identidad. En correspondencia con una descripción que presenta a las magas como *impiae*, entonces, se desarrolla un relato de los crímenes a los que se dedican. Este es un proceso que aparece doblemente marcado en el texto, a través de los hechos referidos (el sacrificio en sí, la actitud de total indiferencia que adoptan ante las súplicas del *puer*) y de la manera de referirlos (el rito sacrílego que realizan está contado con minucioso detalle, en especial el modo en que harán perecer al niño: vv. 29-40³⁹).

En segundo término, también mediante la narración Horacio margina a Canidia condenándola al fracaso, y más aun, a la derrota. Así, por un giro de justicia poética, la bruja finalmente no consigue su propósito, porque las pócimas y los encantamientos resultan ineficaces. A esto se agrega que la bruja misma, por asesinar al niño, dará lugar a que él se convierta a su vez en su ver-

³⁸ Para un estudio completo sobre los distintos mitos en torno a Medea, cf. GRAF (1997).

³⁹ En este contexto la presencia del término *amoris* (v. 38) resulta, cuanto menos, chocante: deslizado en el medio de la situación descrita, en una ruptura radical con respecto a ella, no hace sino incrementar el efecto de horror que produce de por sí todo el pasaje.

dugo. Este vuelco en la acción provoca una ruptura respecto del horizonte de expectativas creado por el texto, en tanto por lo general una parte fundamental de la representación estereotípica de las brujas, consensuada por el imaginario social, es el éxito de sus malignas empresas. Como veremos, además, el lector se entera de este suceso no por boca del narrador, sino de la propia Canidia, lo cual da mayor fuerza a la humillación que implica para ella.

El uso de un narrador heterodiegético da lugar a una tercera estrategia retórica desplegada en este Epodo: la alterlocución. Horacio hace hablar a los dos personajes principales de su historia: el niño, al comienzo y al final del poema y la bruja, precisamente en el centro.

Las dos intervenciones del *puer* son de muy distinta naturaleza, y consecuentemente cumplen funciones diferentes. Las súplicas que profiere en los primeros diez versos sin duda dotan a la escena de un gran dramatismo, y predisponen al lector a determinada interpretación de la historia. Sin embargo, a pesar de tratarse de un niño, en su discurso no se distingue en absoluto un registro infantil, y en cambio se hallan expresiones propias de un adulto. Predomina un estilo rebuscado (cf. por ejemplo la compleja construcción de la frase en vv. 5-8, “per liberos te ... precor”) y un uso del lenguaje y de procedimientos retóricos característicos de las plegarias (cf. el verbo formular *rego*, v.1, y el verbo *adsum*, v. 6, para referirse a la *praesentia* de una divinidad, la acumulación de interrogativas y la repetición de *per*, vv. 5, 7 y 8).⁴⁰ Y por sobre todo, en el comentario que hace el *puer* en los vv. 5-6 se sirve de una sutil ironía ciertamente no característica del modo de hablar de un pequeño: “si uocata partubus / Lucina **ueris** affuit” (vv. 5-6: “si es que, convocada para partos verdaderos, te asistió Lucina”).⁴¹ Resulta revelador que un comentario burles-

⁴⁰ Para un detallado análisis estilístico del pasaje, cf. FEDELI (1978:69-72).

⁴¹ Cf. KIESSLING (1958:505).

co muy similar a éste aparezca en el Epodo 17, también dedicado a Canidia, en boca del *yo* poético: “tibi hospitale pectus et purae manus / tuusque uenter Pactumeius et tuo / cruore obstetrix panos lauit, / utcumque fortis exsilis puerpera” (vv. 49-52: “Tienes un corazón hospitalario y manos puras; un Pactumeyo⁴² es hijo tuyo y la comadrona lava los paños rojos por tu sangre, cuando tú, luego de parir te levantas fuerte de un salto”). En algún aspecto, este niño es el típico *ego* del género yámbico: cumple el papel de la víctima de un personaje cuyo comportamiento es denunciado en el poema como inmoral (Acosta-Hughes, 2002:218), y lo ataca verbalmente. Pero el hecho de que aquí se trate precisamente de un *puer* genera un efecto por cierto impactante.

Por otro lado, hay una evidente continuidad entre la caracterización que hace el niño de las brujas en su discurso y la hecha luego por el narrador. Como hemos visto, las brujas aparecían en los segmentos narrativos como contrapuestas al ideal de mujer, inhumanas, bestiales. De manera similar el niño, además de poner en duda la capacidad física de Canidia para albergar un hijo en su vientre –función femenina por excelencia–, la compara con una *nouerca* –figura antitética a la *mater*, que en la literatura romana llegó a desarrollarse como prototipo de la crueldad⁴³– y con una fiera a punto de atacar (“quid ut nouerca me intueris aut uti / petita ferro belua?”, vv. 9-10: “¿por qué me contemplas como una madrastra, o como una bestia atacada con el hierro?”); más adelante también se refiere a las magas en su conjunto como “obsceñas anus” (v. 98). Por último, también opone sus prácticas a la religión civil cuando asegura que Júpiter no aprobará sus acciones (“per improbaturum haec Iouem”, v. 8). Todos estos elemen-

⁴² Como observa MANKIN (1995:286), el sentido del epíteto *Pactumeius* es oscuro. Lo importante en el pasaje, de todos modos, es la referencia irónica a Canidia como *mater*.

⁴³ Cf. MANKIN (1995:113) y WATSON (1995:14-15 y 102-105).

tos identifican el punto de vista del *puer* con el del narrador heterodiegético. Es lícito entonces afirmar que este personaje, si bien puede ser considerado como un *alter* desde la perspectiva patriarcal (por ser un niño), está construido como lo mismo, no como lo diferente, y por lo tanto también, en última instancia, está hermanado con el lector previsto. Esta confluencia de los puntos de vista del narrador, el *puer* y el lector no hace sino reforzar el efecto de marginalización y desautorización de la palabra de la bruja.

Por esto mismo es significativo que en su segundo parlamento (vv. 87-102) el niño se apropie de una forma tan característica del discurso del Otro –es decir, el mágico– como las *dirae*⁴⁴ (cf. el adjetivo *dirus* que Canidia aplica a sus *uenena*, v. 61). Aquí Horacio se sirve de las propias armas de las brujas para atacarlas. Pues con las *Thyestee preces* del *puer* (v. 86) vuelve en contra de ellas una potencia que usualmente estaba de su lado: como sabemos, ya desde la Grecia clásica los hechiceros se valían de los llamados *áoroi kai biaiothánatoi*, los muertos antes de tiempo o por violencia, como mensajeros para llegar a las divinidades infernales o como potencias en sí mismas para solicitarles ayuda en sus hechizos. Se los consideraba espíritus envidiosos, proclives a todo tipo de maldad, cuya fuerza podía ser encauzada hacia el cumplimiento de determinado objetivo.⁴⁵ Pero en nuestro Epodo sucede todo lo contrario: el niño se anticipa a consagrar su propia sombra al inexorable tormento de las brujas: “**diris** agam uos: **dira** detestatio / nulla expiatur uictima” (vv. 89-90: “con funestos presagios os perseguiré: una funesta maldición no se expía con ninguna víctima”; obsérvese el énfasis creado a través del políptoton).

⁴⁴ Término del lenguaje religioso de connotación negativa, derivado del adjetivo *dirus*, -a, -um, también presente en el parlamento del *puer*, que el *Dictionnaire étymologique de la langue latine* de ERNOUT - MEILLET (1951) define como “de mauvais augure, sinistre”. Cf. INGALLINA (1974:147-150).

⁴⁵ Cf. GRAF (1994:174-5).

Ahora bien, el poeta no se conforma con volver la magia contra las magas, sino que a la fuerza sobrenatural del *nekydaímon* que ha de hostigarlas incansablemente (“nocturnus occurram furor / petamque uoltus umbra curuis unguibus”, vv. 92-93: “me presentaré, furia nocturna, y atacaré como sombra vuestros rostros con mis curvas garras”) suma otra más real, más tangible e igualmente implacable: la de una *turba* enfurecida que desapruueba sus actos y las perseguirá para apedrearlas (“uos turba uicatum hinc et hinc saxis petens / contundet obscaenas anus”, vv. 97-98: “Calle por calle, una multitud os apedreará, viejas indecentes, persiguiéndolas de aquí para allá”).

En último lugar, Horacio ejerce el control sobre el Otro mediante la transmisión de sus propias palabras (aquí se trata propiamente de *alter*-locución, en el más estricto sentido de la palabra, ya que Canidia es el verdadero Otro del poema). Es sabido que la voz de las mujeres romanas prácticamente no ha llegado a nuestro tiempo de manera directa, sino siempre por la intermediación del discurso masculino que, como es obvio, la ha moldeado según sus propios intereses y puntos de vista. En palabras de Romano,

we have to content ourselves with only one voice, the male, that can be contrasted with the female voice creatively, and [...] linguistically artificially, constructed by the male author (2005:80).

Esto mismo es lo que sucede en el Epodo 5 –y, como veremos, también en el 17–: el poeta manipula el discurso de la bruja ajustándolo a sus objetivos literarios y extraliterarios.

En relación con esto, es de crucial importancia la frase con que el narrador introduce el discurso de Canidia: “quid dixit aut quid tacuit?” (v. 49: “¿qué dijo, o qué calló?”). Mankin en su comentario

(1995:125) ofrece dos explicaciones posibles para ella: o bien significa que no dejó nada sin decir, incluso lo indecible,⁴⁶ o bien –como sugirió Ingallina (1974:144-145; 211)–, que hablaba en parte en voz alta y en parte silenciosamente. Cada una de ellas aporta un elemento significativo en lo que refiere al discurso de la magia, pues mientras la primera hace énfasis en lo *nefandum*, uno de los aspectos censurables de la palabra mágica (su mismo contenido), la segunda apunta a otro de dichos aspectos, el silencio y el ocultamiento (en una sociedad en que los rituales religiosos oficiales se llevaban a cabo públicamente y en voz alta, el practicar ritos secretamente y en voz baja era percibido como una transgresión⁴⁷). Es por esto que, en nuestra opinión, no es conveniente sostener ninguna de las dos en desmedro de la otra, sino que resulta más provechoso considerarlas en simultáneo y ponerlas en diálogo. Incluso, a éstas pueden sumarse otras, que añaden nuevas dimensiones al enunciado. En primer lugar, si se admite –como sugiere la segunda explicación– que el verbo *taceo* puede ser entendido como “emitir un discurso silencioso, en secreto”,⁴⁸ lo cual resulta pertinente teniendo en cuenta la importancia de lo oculto y lo secreto en los ritos mágicos,⁴⁹ puede pensarse desde el punto de vista retórico el término *tacuit* como una *correctio* de *dixit* (“¿Qué dijo, o mejor dicho, qué calló?”), en referencia a las plegarias y encantamientos de Canidia, emitidos en voz baja y en secreto. Otra explicación posible es que los dos verbos estén puestos a través de la

⁴⁶ Esta lectura vincula la expresión con otra que aparece en *Epist.* 1.7.72: *dicenda tacenda locutus*, correspondiente a la griega ὀητὰ καὶ ἄρηητα λέγειν. Cf. también FEDELI (1978:78).

⁴⁷ Como señala KIPPENBERG (1997:155), “prayers could become magical, when spoken silently”. Cf. También LUCK (1985:24).

⁴⁸ Creemos que esta lectura es viable pues, si bien en el *OLD* ‘hablar en voz baja, silenciosamente’ no es una de las acepciones registradas para *taceo*, una de las definiciones del término *tacitus* es “*that is done or exists in silence; silent, secret, hidden, concealed*” (s.v.).

⁴⁹ Cf. en este mismo poema “*silentium*”, v. 51 y “*arcana ... sacra*”, v. 52.

coordinación disyuntiva como términos intercambiables. Esta variante resulta interesante, en tanto al poner el verbo *taceo* al mismo nivel que *dico*, parecería estar indicando que el discurso de Canidia no tiene valor, y que es lo mismo si habla o si calla. En efecto, más adelante se verificará la ineficacia de las palabras de Canidia (en los vv. 71-72 ella misma percibe que su *carmen* no tiene el suficiente poder). También, considerando el gesto que describen los dos versos anteriores (47-48: “hic irsectum saeua dente liuido / Canidia rodens pollicem”),⁵⁰ es posible leer el *tacuit* como una alusión burlesca a un discurso incomprensible pronunciado por la bruja con el pulgar en la boca. El sentido del enunciado, según creemos, no se agota en ninguna de estas interpretaciones en particular –seguramente incluso puedan sugerirse otras–: no es lícito, a nuestro modo de ver, juzgar una sola de ellas como correcta. Por el contrario, lo rico en él es su ambigüedad, la posibilidad que suscita de acumular diferentes lecturas con distintas implicancias en cuanto a la palabra mágica y al poder de quien la enuncia.⁵¹

El monólogo de la bruja está ubicado en una posición central en el Epodo, “encerrado” por las palabras del narrador y las del *puer* que, como vimos, están en representación de lo Uno. Es, naturalmente, la parte más importante del rito que se desarrolla en el poema: en la primera parte, Canidia eleva una plegaria a la Noche y a Diana –divinidades vinculadas con la brujería⁵²–, con una invocación que sigue las reglas del lenguaje sagrado y una *epipompé* destinada a dirigir la ira divina hacia las “moradas enemigas” (“in hosti-

⁵⁰ Sobre este gesto de Canidia, cf. FRIEDRICH (1942).

⁵¹ En todos los casos subyace a la frase la expresión de un juicio del narrador sobre Canidia y su discurso. El hecho de que la frase esté formulada en pregunta, por otra parte, realza el carácter misterioso de las palabras de la bruja, a la vez que siembra dudas acerca de la fidelidad con que este narrador transmitirá las palabras de la bruja.

⁵² Cf. INGALLINA (1974:139-43).

lis domos", v. 53), es decir las de sus rivales en el amor por el viejo Varo. Como ha observado Fedeli, estos primeros versos abundan en expresiones solemnes y elevadas, características del lenguaje religioso, de acuerdo con las exigencias del contexto:⁵³ la hechicera utiliza idóneamente términos y recursos propios de las plegarias, como el verbo formular *rego* referido a una potencia divina (v. 51; cf. también v. 1), el adjetivo *arcanus* (v. 52), el verbo *adsum* para expresar la *praesentia* de una deidad, y la repetición de *nunc* (Fedeli, 1978:79-81).⁵⁴

La hechicera ruega a las divinidades que Varo le sea entregado, hecho que deben anunciar con su ladrido las perras de Subura (vv. 57-60⁵⁵). Y Horacio elige precisamente este momento, en que Canidia se manifiesta completamente segura de su *ars*, para hacerla fracasar. Como nos enteramos por su propia boca, sus *uenena* no surten efecto:

quid accidit? cur dira barbarae minus
 uenena Medeae ualent,
 quibus superbam fugit ulta paelicem,
 magni Creontis filiam,
 cum palla, tabo munus inbutum, nouam
 incendio nuptam abstulit? (vv. 61-66)

¿Qué sucede? ¿Por qué no tienen poder los terribles brebajes de la bárbara Medea, con los cuales antes de huir se vengó de su soberbia rival, la hija del gran Creonte, cuando el vestido,

⁵³ FEDELI (1978:79): "Il linguaggio solenne della preghiera era, d'altronde, una componente fissa anche dello stile delle pratiche magiche".

⁵⁴ Curiosamente, la plegaria de Canidia comparte algunas características en común con la del *puer*. Pero, a diferencia de la primera, la del pequeño está inscrita en el marco de la religión oficial romana (esto se evidencia principalmente en las divinidades que invocan uno y otro personajes).

⁵⁵ Me inclino por la *lectio* de los manuscritos, y no, como MANKIN (1995:127), por la conjetura de HOUSMAN ('*latrant*'; cf. MANKIN, 1995:127): Canidia espera que las perras de Subura anuncien el éxito de su empresa. Para una aproximación sobre el rol de los perros en la brujería, cf. TUPET (1976:311).

regalo embebido en una sustancia pestífera, con fuego arrebató a la novia reciente?

Pero ella, en un primer momento, sigue convencida del poder de sus brebajes y no parece aceptar la posibilidad de que fallen (“atqui nec herba nec latens in asperis / radix fefellit me locis”, vv. 67-68: “y sin embargo ni una hierba ni una raíz oculta en ásperos terrenos se me han escapado”), y por eso continúa con confianza comparándose a sí misma con la hechicera mítica Medea. Esta mención tiene un doble efecto cómico: en primer lugar por lo insólito del paralelo erudito en boca de la bruja y en segundo lugar por la ingenuidad de su orgullo.⁵⁶ La frustración de Canidia resultará así más humillante y ridícula, pues chocará contra su actitud soberbia y omnipotente.

Aceptando a continuación su momentánea derrota, pero incapaz de admitir que la magia *per se* no funciona, Canidia atribuye su fracaso al *carmen* de una *uenefica scientior*: “a a, solutus ambulat ueneficae / scientioris carmine” (vv. 71-72: “¡Ay, ay! Anda suelto, liberado por el encantamiento de una hechicera más experta.”⁵⁷). Como se pone en evidencia en este pasaje, son precisamente las palabras –y no las pócimas– las herramientas mágicas que se manifiestan más poderosas. El uso de la palabra *carmen* en este contexto permite asimismo a Horacio jugar con su doble significado: ‘encantamiento, conjuro’ / ‘creación poética’. En efecto, mientras para Canidia, que obviamente posee una visión parcial de la historia en tanto personaje, es el *carmen* de otra bruja el que la lleva al fracaso, para el lector resulta claro que en verdad es el *car-*

⁵⁶ Cf. PASCHOUD (1980:104).

⁵⁷ Es importante destacar la carga semántica que tiene el término *ueneficus* que, a partir de la *lex Cornelia de sicariis et ueneficis* (81 a. C.) es, como señala GRAF (1994:57) una de las palabras clave en la legislación romana sobre la magia. Cf. nota 19.

men de Horacio: el autor es quien tiene el verdadero poder sobre sus personajes y quien determina su destino. Si bien el discurso de la bruja culmina con nuevas amenazas, éstas no se concretan en el plano del texto y, luego de las maldiciones que echa el *puer* contra las brujas, parece poco probable que se cumplan.

En resumen, Horacio despliega a lo largo del Epodo 5 una serie de estrategias discursivas mediante las cuales manipula, desautoriza y margina el discurso de la magia. La principal de ellas es el uso de un narrador heterodiegético, que permite generar cierta impresión de objetividad a los juicios subjetivos que transmite. Esta estrategia da lugar a otras tres secundarias que se complementan y potencian entre sí: la descripción de las enunciadoras de la palabra mágica, la narración de los hechos y la alterlocución. Mediante la primera de ellas, el autor genera una imagen de las brujas que responde a un estereotipo y en la que se conjugan diferentes alteridades llevadas al extremo: son mujeres masculinizadas, deshumanizadas, bestializadas, relacionadas con el mundo bárbaro, el crimen y la transgresión de las leyes naturales y religiosas. De este modo, logra descalificar a las portadoras del discurso mágico. Con la segunda de las estrategias asocia a estos caracteres una forma de actuar determinada, que se corresponde con la descripción ofrecida. Por último, a través de la alterlocución atribuye un discurso a estos Otros, cuyo portavoz en el poema es Canidia, al tiempo que hace hablar a un personaje (el *puer*) construido como lo Mismo, identificado con el narrador y con el lector previsto. El efecto de sentido resultante de la aplicación de estas estrategias es que la palabra mágica se revela como inútil e ineficaz, a la vez que sobre ella se impone el poder de la palabra poética.

EL EPODO 17

En el Epodo final del libro, la referencia en los versos 4-5 a los “libros carminum ualentium / refixa caelo deuocare sidera” (“los libros de encantamientos que tienen el poder de hacer bajar las estrellas arrancadas del cielo”) y, más específicamente, la mención de Canidia en el verso 6 operan como un llamado a pensar este poema en relación con el Epodo 5. Al igual que éste, el 17 se abre con las súplicas de una víctima de la bruja, que el lector en un principio tendería a identificar con el mismo *puer*. Sólo varios versos más adelante podrá advertir que quien habla es la *persona poetae*. Con sorpresa, a partir del verso 53 se enfrentará además con una segunda voz parlante, la de la bruja.

Como hemos mencionado anteriormente, en las dos composiciones que nos ocupan en este trabajo Horacio opera sobre la misma materia de maneras diferentes. A continuación veremos qué estrategias adopta aquí el autor para controlar y desautorizar el discurso de la magia.

El Epodo 17 presenta una estructura sencilla y clara: los primeros cincuenta y dos versos constituyen el discurso de ‘Horacio’,⁵⁸ que se dirige a Canidia implorándole que cese de atormentarlo con sus maleficios. Para persuadirla, éste acude a distintas estrategias, como suplicarle invocando a divinidades vinculadas con la brujería (vv. 2-3), llamarla a la compasión apelando a *exempla* mitológicos (vv. 8-18), admitir que se da por vencido (vv. 27-29) y colmarla de alabanzas (vv. 40-41; 46-52). Los vv. 53-81, por otra parte, componen la respuesta de Canidia quien, haciendo oídos sordos a sus ruegos, le asegura que recibirá interminables castigos por haberla espiado y haber burlado sus ritos.

⁵⁸ Haremos uso de las comillas simples para distinguir el Horacio autor del Horacio *persona*.

Este poema es el único ejemplo en el libro de una forma puramente dialógica, sin la intervención de una voz narradora – como sucedía en *Epod.* 5– o la subordinación de un discurso a otro – como en *Epod.* 12–. Hay por detrás de ella, sin duda, un componente teatral, a través del cual se pone en primer plano la situación antagónica que se da entre los dos personajes.⁵⁹ Como han observado Steinberg y Suárez, el Epodo 17 “se presenta como una composición con la estructura y el contenido de un agón de persuasión entre un oponente masculino hechizado y la bruja Canidia, oponente femenina” (1997:109-10). Si volvemos por un instante al Epodo 5, podremos observar que allí también se da un enfrentamiento similar entre dos personajes antagónicos, cuyos discursos se alternan, pero no se llega a establecer un verdadero diálogo entre ambos protagonistas, pues mientras el *puer* se dirige a la bruja, ya rogándole, ya amenazándola, ésta permanece impassible ante sus palabras y frustra sus intentos por entablar una comunicación: para ella no es más que un mero ingrediente de la pócima que prepara. En el Epodo 17, en cambio, la posición del *yo* enunciadador es sustancialmente distinta, pues se trata del objetivo en sí del hechizo.

Esta peculiar composición agónica es de hecho la estrategia principal por la cual se activa en el Epodo el proceso de marginación de Canidia y su discurso, puesto que pone en evidencia un enfrentamiento entre dos personajes que es, en última instancia, un enfrentamiento entre las *artes* que cada uno representa, cuyo instrumento principal es la palabra: la magia y la poesía –más específicamente la poesía yámbica. Y para cualquiera que haya leído el Epodo 5 es evidente de qué lado está el autor y a la vez invita al destinatario a ubicarse.

⁵⁹ Según observa MANKIN (1995:273), el yambo no es la única fuente en que se basa aquí Horacio: pueden distinguirse elementos del género dramático, de la épica, de los textos mágicos y –sostiene– de la palinodia lírica de Estesícoro.

En base a esta primera, como veremos, se disponen en el texto otras estrategias discursivas: por un lado, la ironía, la cual se manifestará de modos diferentes en el discurso de su propia *persona* y en el de la bruja; en segundo lugar, la alterlocución, recurso ya utilizado en *Epod.* 5; por último, la construcción de una semejanza entre los dos personajes que corre en paralelo con su contraposición y que no hará otra cosa que intensificarla.

Instalando a lo largo de todo el texto un campo semántico vinculado con la *militia*, Horacio representa a sus dos interlocutores como enemigos de guerra.⁶⁰ En el momento en que transcurre este diálogo, la lucha –al menos a primera vista– parecería estar definida: desde el primer verso el *ego* dice darse por vencido y se coloca en una posición inferior a su rival (“do manus”, v. 1; “supplex”, v. 2; “vincor”, v. 27), mientras que Canidia, por su parte, se erige en vencedora al punto de asegurar: “uctabor umeris tunc ego inimicis eques / meaeque terra cedet insolentiae” (vv. 74-75: “Entonces yo me pasearé cual jinete sobre los hombros enemigos, y la tierra cederá a mi arrogancia.”). Sin embargo, para el lector es evidente quién en realidad lleva las riendas: como observa Romano sobre el Epodo 12 –otro de los poemas en que el autor hace uso de la alterlocución–, aquí también “Horace is the puppeteer or ventriloquist in full command of the situation” (2005:85). Por otro lado, también es claro por el género en que está inscrita la obra que ‘Horacio’ no ha depuesto sus armas, sino que por detrás del disfraz de la víctima suplicante asoma el poeta yámbico pronto a lanzar sus propios *tela acuta* (v. 10) contra el enemigo.⁶¹

⁶⁰ Cf. “do manus” (v. 1), “agmina” (v. 9), “tela acuta” (v. 10), “uincor” (v. 27), “stipendium” (v. 36), “uicti” (v. 43).

⁶¹ La naturaleza yámbica del presente Epodo se ve realizada por su métrica: se trata del único poema del *liber* en el que no hay una combinación “epódica” de versos dispares –la composición es la única estíquica en trímetros yámbicos en todo el *liber*–.

Por esto mismo, la actitud de vencido que adopta el poeta y las alabanzas que dedica a la bruja en su parlamento tienden a despertar sospechas en el lector, especialmente luego de que ha transitado el Epodo 5, en el cual se actualiza el estereotipo de la hechicera y se presenta la magia como ineficaz. Estas sospechas lo orientarán hacia una interpretación en clave irónica de todo el discurso del poeta, que el propio texto autoriza al calificar la *lyra* del vate con el adjetivo *mendax* (v. 39), a la vez que marca la diferencia con respecto a *Epod.* 5 en cuanto al modo en que operará en torno a la magia.

Nos encontramos entonces ante una de las estrategias secundarias empleadas en el poema para desautorizar la palabra mágica: la ironía. Según la definición propuesta por Andrade (2001), que suscribimos en este escrito, se trata de

un enunciado que se inserta en dos cadenas argumentativas, una aparente y otra verdadera, que tiene como blanco a uno de los componentes de la enunciación, representa un acto de habla de burla o sarcasmo degradatorio de ese blanco y está destinada a un enunciatario que puede comprenderla gracias a su conocimiento del contexto. (2001:110)

La autora examina este recurso sobre la base de la tragedia griega, y lo clasifica según dos puntos de vista diferentes: el del proceso enunciativo y el de las estrategias retóricas mediante las que se realiza. En relación con el primero de estos enfoques, observa que puede haber cuatro tipos diferentes de ironía: a) aquél en el cual hay un locutor que es también enunciador y un alocutario-enunciatario,⁶² blanco de la ironía; b) el que consta de un

⁶² ANDRADE (2001) llama enunciador al responsable del enunciado y locutor a quien lo verbaliza (pueden o no ser el mismo); por otra parte, el enunciatario es el destinatario último del enunciado, mientras que el alocutario está en la misma situación comunicativa que el locutor (también pueden o no coincidir). Para más detalles sobre cada uno de estos tipos, y las diferentes estrate-

locutor-enunciador y un 'alocutario ingenuo', blanco sin saberlo – caso en el cual el enunciatario es el público–; c) el de locutor y alocutario ingenuos –aquí el blanco es el primero, pero ninguno de los dos percibe la ironía, la cual funciona en el circuito entre enunciador (el autor) y enunciatario (público) –; d) el de locutor-enunciador aparente o 'ironía inversa' –quien cree estar formulando una ironía resulta ser el propio blanco–.

Siguiendo esta clasificación,⁶³ en el parlamento de 'Horacio' nos encontraremos con el segundo de estos tipos. La ironía, en efecto, se hace presente desde el primer verso, cuando habla del oficio de Canidia en términos de *efficax scientia*. Esta denominación resulta llamativa, ya que por lo general en la literatura antigua la magia es considerada un *ars*,⁶⁴ pero no una *scientia*. Evidentemente, a este nivel del texto se ve justificada por el contexto de enunciación: la víctima adula a su victimario como estrategia para persuadirlo de que lo libere. Asimismo, es lícito decir que en este plano la brujería es *efficax*, pues está surtiendo efecto en el poeta: él mismo en los vv. 21-33 enumera los síntomas que padece, prototípicos de las personas embrujadas o envenenadas.⁶⁵ No obstante, en la palabra *scientia* resuena la frase "ueneficae / scien-

gias retóricas mediante las cuales puede realizarse la ironía, remitimos al excelente artículo de la autora.

⁶³ Esto resulta pertinente sobre todo teniendo en cuenta la influencia del género dramático en el Epodo que hemos observado al comienzo de este apartado.

⁶⁴ Cf. entre otros ejemplos Verg. *A.* 4.493, *Ov. Am.* 1.8.5, 15.10, 3.7.35; *Ars.* 2.425; *Rem.* 250. A este respecto, cf. INGALLINA (1974:155) y MANKIN (1995:273).

⁶⁵ La mayoría de estos síntomas coinciden con los de la pasión erótica, y aparecen tanto en representaciones literarias (griegas y romanas: cf., por ejemplo, Theocr. *Id.* 2 y Prop. 4.5) como en *defixiones* (cf. *DT* 248, 270, 302, 341, 371; *CIL* X 8249; *PGM* IV 356, 1496). Cf. BARCHIESI (1994:214) y MANKIN (1995:278). El último de los síntomas que menciona, el ardor, aparece relacionado con la magia también en el Epodo 5 y en el 3, donde el poeta refiere asimismo la historia de Hércules.

tioris carmine" (*Epod.* 5.71-72), que –el lector recordará– Canidia pronuncia al notar que su sortilegio no funciona: aun en términos de *scientia*, pues, ella misma había reconocido que no era la mejor ni la más eficaz. Por otra parte, la ineficacia y la falsedad de la magia ya se manifestaban como tópicos en la cultura griega y luego en la latina,⁶⁶ lo cual lleva a pensar que eran cualidades que al menos el destinatario previsto por Horacio tendría presentes, así como probablemente la actitud escéptica del poeta respecto de la creencia en la brujería.⁶⁷ Por lo tanto, al leer el verso 1 aquél debió fácilmente decodificar esta referencia como un guiño, el primero de una larga serie en el transcurso de todo el poema.

En este mismo sentido también es lícito interpretar el término *ualentium* del v. 4 que se predica de los *libri* mágicos –el soporte verbal escrito de aquella *scientia*– y la afirmación que hace el *ego* más adelante:

ergo negatum uincor ut credam miser,
 Sabella pectus increpare carmina
 caputque Marsa dissilire nenia. (27-29)

Así pues, soy vencido, de tal modo que creo, desdichado de mí, lo antes negado, que los conjuros sabelios golpean con estruendo el pecho, y los encantamientos marsos hacen estallar la cabeza.

en la cual la palabra mágica –en este caso oral: *carmina*, *nenia*– representa metonímicamente a la magia. En este último pasaje, el autor en verdad vuelve a confirmar, ahora mediante el sarcasmo,

⁶⁶ Esto puede leerse en otras obras latinas del mismo período, aunque posteriores a los Epodos: cf., por ejemplo, Tib. 1.8.24-25; Prop. 2.4; Ov. *Ars.*2.99-106, *Rem.* 261-90. Para los textos griegos, cf. GORDON (1999:210-13).

⁶⁷ Más adelante haría alusión en la *Ep.* II, 210-13 a los *falsi terrores* que inspiraba la magia. Cf. BALDINI MOSCADI (2005:175-86).

lo que ya había sugerido en el Epodo 5: que la brujería no tiene la efectividad ni el poder que reclama para sí. Al final del poema, Horacio dará un paso más al poner en boca de la hechicera una expresión que, aunque utilizada por ella en tono de burla, ilustra adecuadamente esta misma visión: “*plorem artis in te nil agentis exitus?*” (v. 81: “¿... lloraré el fin de un arte que a ti no te hace nada?”). Superponiendo su propio sarcasmo al de Canidia,⁶⁸ muestra con gran sutileza que es él quien maneja los hilos, quien impone su palabra a la del Otro.

Como expiación de sus errores, el *ego* eleva a Canidia a la posición de un dios al ofrecerle un hiperbólico sacrificio (“*centum iuencos*”, v. 39) y un canto de alabanza: “*tu pudica, tu proba / perambulabis astra sidus aureum.*” (vv. 40-41: “tú, púdica, tú, honrada, pasearás entre las estrellas como un astro de oro”). Esta adulación al personaje de la bruja también exige a todas voces ser leída en términos opuestos a lo literal,⁶⁹ no sólo por la inmediatez de la frase “*mendaci lyra*” (v. 39) y por lo obvia que resulta la inadecuación de la bruja a los valores de la *pudicitia* y la *probitas* para un lector que conoce ya a este personaje –en *Epod.* 5 las brujas son descritas como *impiae* (v. 84) y *obscenae* (v. 98), entre otras calificaciones, y actúan como tales–. También por el hecho de que mediante estos versos Horacio se apropia del gesto irónico por el cual Catulo en su poema 42 transforma a la “*moecha putida*” (vv. 11, 12, 19, 20) en “*pudica et proba*” (v. 24).⁷⁰

⁶⁸ En términos de ANDRADE esto debería ser considerado una ‘ironía inversa’. Cf. *infra*.

⁶⁹ Desde el punto de vista de las estrategias retóricas, aquí –como en la mayoría de los casos en esta composición– la ironía está formulada a través de la antífrasis.

⁷⁰ Cf. BARCHIESI (1994:209-10). MANKIN (1995:283) destaca, sin embargo, que la frase pudo haber sido convencional, de modo que no se trataría de una alusión específica a Catulo.

En los versos finales del parlamento del poeta (46-52), el recurso de la ironía llega a su clímax: fingiendo una palinodia, parodiando el género encomiástico, hace referencia de modo burlesco al linaje y al *ethos* de su destinataria. Con los dos primeros predicados negativos, obviamente a ser leídos en sentido positivo,

o nec paternis obsoleta sordibus
 neque in sepulcris pauperum prudens anus
 nouendialis dissipare pulueres (46-48)

¡Oh, ni mujer vulgar de antepasados ruines ni vieja hábil en dispersar los restos en las tumbas de los pobres al noveno día!

califica a la bruja acudiendo al tópico de la *plebs sordida* (Steinberg-Suárez, 1997:115), a la vez que hace alusión a una práctica frecuente en las representaciones negativas de la brujería: la recolección de restos humanos en cementerios.⁷¹ Luego, vuelve a atribuirle propiedades dignas de una *matrona*, figura que funciona como contrapunto de la imagen de Canidia: un “*hospitale pectus*” y “*purae manus*” (v. 49: recordemos que en *Epod.* 5.9 es comparada con una *nouerca*). Por fin, ‘Horacio’, tras haber cuestionado la capacidad moral de la bruja para ser una buena madre –lo que supondría toda una serie de valores que ha demostrado no tener– pone en duda, al igual que el *puer* en el Epodo 5, la mera posibilidad de que haya tenido un hijo, sarcasmo que finalmente se desenmascara en el último verso (52) con un sutil *adýnaton*: “*fortis exsilis puerpera*”.

En este poema el autor recurre nuevamente a la alterlocución como estrategia para apropiarse del discurso de la magia y manipularlo según su voluntad. Pero en este caso no se trata de mostrar a Canidia en acción pronunciando plegarias y sortilegios,

⁷¹ Cf. S. 1.8.

sino defendiendo el poder de su arte contra el *ego*, quien con sus versos ha divulgado los *arcana sacra* (vv. 56-59).

La imagen negativa de Canidia que emerge a partir del Epodo 5 y del discurso de la *persona poetae* en este Epodo se ve consolidada a continuación por sus propias palabras. La bruja, en efecto, se muestra nuevamente incommovible ante los ruegos de su víctima (aun más por tratarse aquí del objetivo de su maleficio), e incluso orgullosa de su crueldad, a tal punto de jactarse de que su intolerable castigo hará que Horacio desee su propia muerte (vv. 70-73). Con igual actitud blasfema y dando muestras de una soberbia excesiva, llega incluso a compararse nada menos que con Júpiter (v. 69). Esto resulta más chocante todavía, si se tiene en cuenta que en *Epod.* 5 el mismo dios era invocado por el niño precisamente como la autoridad máxima para condenar las prácticas mágicas (v. 8).

La ironía aún sigue presente en esta segunda parte del poema, pues Canidia también hace uso de ella para burlarse de su antagonista. Así, en el v. 58, por ejemplo, lo llama hiperbólicamente “Esquilini pontifex uenefici” (v. 58⁷²): con plena consciencia de lo ilícito de sus prácticas las opone con sarcasmo a una figura de la religión civil que hace ecos de la imagen del poeta como *uates*, tan recurrente luego en Horacio,⁷³ e incluso presente en este mismo texto (v. 44). Y lo hace con gran agudeza, marcando en la propia construcción de la frase el poder que cree tener sobre el otro: el término *pontifex*, de hecho, aparece cercado por el sintagma con el que se designa a sí misma. De igual modo, en los versos finales de su parlamento (76-81) la hechicera formula una pregunta retórica,

⁷² Cf. nota 57.

⁷³ Cf. *Carm.* 1.1.35, 4.6.44, 4.8.27. No somos los primeros en señalar esta relación: está ya presente en el comentario de Mankin al verso correspondiente.

an quae mouere cereas imagines,
 ut ipse nosti curiosus, et polo
 deripere lunam uocibus possim meis,
 possim crematos excitare mortuos
 desiderique temperare pocula,
 plorem artis in te nil agentis exitus? (76-81)

¿Acaso yo, que puedo hacer funcionar figuras de cera, como tú mismo, curioso, lo supiste, y arrancar del cielo la luna con mis fórmulas, que puedo levantar a los muertos cremados y preparar pociones de amor, lloraré el fin de de un arte que a ti no te hace nada?

demostrando su absoluta convicción de que sus encantamientos (“uocibus ... meis”, v. 78) son eficaces y poderosos. Pero como ya hemos dicho (cf. *supra*), Horacio superpone su propia voz a la de la bruja y sugiere así una respuesta positiva a la pregunta que, tal como la presentaba su locutora, sólo admitía una negativa. Este fenómeno se aproxima a lo que Andrade llama ‘ironía inversa’ (el tipo (d) anteriormente explicado, cf. *supra*): la ironía horaciana funciona *por encima* del discurso de Canidia, poniéndola en ridículo ante los ojos del lector. Ya desde la primera frase de su parlamento la bruja revela que ha interpretado de manera literal las súplicas y las alabanzas que le dirigía con sorna el *ego* (“quid obseratis auribus fundis preces?”, v. 53: “¿Para qué profieres súplicas a unos oídos cerrados?”), poniendo en evidencia que no sabe algo que el autor y todo el que haya leído el Epodo 5 sí conocen: que es una criatura del mundo de la ficción, y que el éxito de sus empresas en realidad depende de la voluntad de su creador. Horacio la humilla negándole la posibilidad de comprender su juego, y logra así generar complicidad con el lector al tiempo que la excluye a ella de este círculo de *hetaíreia*.

Demostrando gran habilidad y originalidad, el autor incorpora una perspectiva distinta a su presentación de los dos personajes en términos de contraposición, pues, a pesar de lo claros que parecen la diferencia y el enfrentamiento entre ambos interlocutores, misteriosamente se deja entrever otra zona en el personaje de la hechicera que, no sin cierto asombro, el lector percibe como imagen especular del poeta. Esta interpretación parece autorizada por el texto en tanto su estructura dialógica bipartita podría estar mostrando no una oposición entre dos figuras distintas, sino un desdoblamiento de una única. En efecto, el poema tiene dos 'yoes' poéticos puestos al mismo nivel textual y, si bien es claro que Horacio se identifica abiertamente sólo con uno de ellos, también es cierto que hay entre ambos puntos de contacto imposibles de pasar por alto.⁷⁴ Desde este ángulo, los extremos parecen tocarse, el Otro se junta con el Uno, y la hechicera se convierte en una suerte de *alter ego* del poeta yámbico.

De hecho, hay algo que los caracteriza a los dos por igual: ambos actúan a través de la palabra, ambos se valen de ella como arma.⁷⁵ Esta semejanza encuentra su expresión más acabada en el paralelismo que establece el texto entre el tradicional poder de los poetas de elevar a alguien metafóricamente hasta las estrellas a través de sus *carmina* –aludido por el *ego* en los versos 40-41 (cf. *supra*⁷⁶)– y la habilidad de las brujas para bajar las estrellas y la luna con sus propios *carmina* –referida ya en *Epod.* 5.45-46 (cf. *supra*) y dos veces en el 17 (“per atque libros carminum ualentium / refixa caelo devocare sidera”, vv. 4-5; “... et polo / deripere lunam uocibus possim meis”, vv. 77-78)–. Mediante el cruce de estas dos

⁷⁴ Como ya indica OLIENSIS (1998:76), “... the deeply rooted kinship of the witch and the invective poet cannot be so easily dismissed”.

⁷⁵ Según OLIENSIS (1998:76), “Horace’s poems and Canidias’ spells are alike enmeshed in the seemingly inescapable symmetries of revenge.”.

⁷⁶ Cf. también *Carm.* 1.12.45-8, 4.8.28-34 y 4.2.22-24.

imágenes simétricas entre sí, Horacio pone en primer plano el poder que posee la palabra como herramienta esencial de las dos artes.⁷⁷ A este respecto es interesante evocar la siguiente observación de Barchiesi (1996:41): “el título neutro *LIBER EPODON*, *Libro de los Epodos*, se dejaría parafrasear también como libro de las fórmulas mágicas, o Libro de los remedios (de *epodé*, en vez que de *epodós*). No olvidemos la etimología del yambo a partir del hablar venenoso...”. Es de particular importancia, pues, que precisamente en la composición que cierra el libro se haga mención a los *libri* mágicos (v. 4): si bien, como hemos dicho, se les quita valor mediante el atributo irónico “*ualentium / refixa caelo devocare sidera*” (vv. 4-5), también es cierto que funcionan como una suerte de paralelo y contracara a la vez de los libros del mismo Horacio. Tanto unos como otros ilustran el poder de la palabra: hiperbólicamente, los *carmina* de una bruja bajan las estrellas del cielo, mientras los *carmina* de un poeta elevan a los hombres a las estrellas; la primera con sus encantamientos puede extinguir la vida de una persona o –algo aun más perturbador– despertarla de la muerte, el segundo con sus versos puede inmortalizarla.

En esta instancia se evidencia entonces una nueva estrategia de marginación de la palabra mágica: su puesta en correlación con la poética. Como hemos visto, un vínculo entre una y otra aparecía sugerido en el Epodo 5, pero la literaria era presentada allí como superior en la propia estructura del texto: la voz de Canidia aparecía subordinada a la del narrador heterodiegético. En el 17, en cambio, gracias a la estructura agónica los dos discursos aparecen al mismo nivel, de modo que el paralelo se hace más patente.

⁷⁷ Los dos tipos de discurso parecen caracterizarse además por una suerte de potencia liberadora, que se verifica en el Epodo 5 cuando gracias al *carmen* de la *uenefica scientior* Varo “*solutus ambulat*” (v. 71), y en el Epodo 17 cuando Horacio le asegura a Canidia que por su *carmen* “*perambulabis astra sidus aureum*” (v. 41).

Así, en el mismo plano del texto, Horacio traza un paralelismo entre los dos parlamentos en base al uso que hacen ambos de *exempla* mitológicos para fundamentar su postura (vv. 8-18; 65-9). Las referencias eruditas, así como el lenguaje elevado que caracteriza a los dos discursos, no resultan en absoluto extrañas en el poeta, pero sí en la bruja, un personaje caracterizado como socialmente marginal. Esto implica una ruptura de la verosimilitud que acerca significativamente a los dos antagonistas. No sorprende entonces que en las últimas palabras que pronuncia Canidia, “an ... plorem artis in te nil agentis exitus?” (v. 81), resuenen los versos con que concluye el Epodo 6 un *ego* autodefinido como yambógrafo: “an si quis atro dente me petiuerit, / inultus ut flebo puer?” (vv. 15 sq.). Pues es de hecho el mismo Horacio quien con la última palabra en boca de la bruja, *exitus*, está cerrando su libro.⁷⁸

El efecto de sentido de dicha correspondencia entre ambas figuras y sus *artes* es, no obstante, el mismo resultante de su enfrentamiento, pues pone en evidencia que a pesar de las semejanzas que hay entre los dos personajes, hay una diferencia fundamental en relación con la palabra que esgrimen: sólo uno de ellos es portador de una palabra legítima, un legítimo productor de *carmina*. Como sostiene Oliensis, “...Canidia embodies an indecorous poetics against which Horace tries to define his own poetic practice” (1998:69). El discurso mágico tiende a la repetición en su búsqueda de efectividad; el poético se renueva permanentemente. El *carmen* mágico es *arcanum*, oculto, mientras que el poético se

⁷⁸ Esta intratextualidad, además, dispara otras asociaciones que contribuyen a formar una suerte de juego especular entre diferentes figuras: en primer lugar, la mención al “inultus ... puer” del Epodo 6 trae inmediatamente a la memoria al *puer* del poema anterior, que según hemos observado también funcionaba en cierta medida como el *ego* yámbico. En segundo lugar, el “atro dente” hace pensar en el “dente liuido” de Canidia (*Epod.* 5.47), que en el Epodo 5 miraba al niño “uti / *petita* ferro belua” (vv. 9-10).

caracteriza precisamente por *uolgare* (Epod. 17.57). La hechicera hace un uso antisocial de la palabra, yendo en contra del orden natural de las cosas. El poeta, en cambio, con su palabra controla y margina otras consideradas ilícitas y restablece así el orden –al menos según lo concibe la élite masculina–.

En suma, Horacio continúa en este poema el proceso de marginación de la palabra mágica iniciado en el Epodo 5 valiéndose de nuevas estrategias discursivas: en primer término, una estructura agónica que le permite enfrentar directamente las voces de sus dos personajes, el *uates* y la bruja, y presentar la palabra mágica como opositora de la literaria. En segundo término, sobre la base de esta construcción en forma de agón se desarrollan otras estrategias. A través de la ironía, Horacio disfraza de alabanza la invectiva yámbica del *ego* contra su antagonista y, haciéndola funcionar por encima del discurso de la bruja, excluye a ésta de una complicidad que establece con el lector. Mediante la alterlocución, pone sus propias palabras en boca de Canidia, creando la ilusión de que en verdad hablan las brujas a través de ella, y reafirma la caracterización del personaje construida tanto en el Epodo 5 como en el parlamento de su propia *persona*. Por último, la concepción de la maga como una suerte de doble del *ego* da una vuelta de tuerca a la típica representación de las brujas en la literatura romana: Canidia, identificada insistentemente como una desviación de lo ‘normal’, continuamente desplazada de los límites de lo Uno, resulta ser el perfecto parangón del propio poeta. Pero esta comparación no hace otra cosa que volver a confirmar que entre los dos hay una distancia insalvable y que el único *carmen* legítimo es el poético. La marginación final de la hechicera será su destierro del mundo de la ficción horaciana.

Según hemos tenido oportunidad de ver en el transcurso de este trabajo, los Epodos 5 y 17 dialogan permanentemente el uno con el otro, y por esto es conveniente considerarlos en conjunto:

en ambos el tema central es la magia, y más específicamente el discurso mágico. Horacio confiere una particular importancia a la palabra en tanto instrumento esencial de las prácticas mágicas y opera sobre ella a través de diferentes estrategias, controlándola, marginándola, y subordinándola a otra palabra: la poética. Mediante dichas estrategias, Horacio logra algo que la estatuilla del dios Príapo en la Sátira 1.8 –al menos al comienzo– no consigue: “has nullo perdere possum / nec prohibere modo” (S. 1.8.20-21). Si es cierto, como es hoy motivo de consenso, que la creencia en el poder de la palabra mágica estaba ampliamente difundida en la sociedad romana antigua,⁷⁹ estos poemas funcionan como una objeción a dicha creencia, puesto que presentan a la brujería como un arte ineficaz, además de ilícita. No queremos decir con esto que haya sido ése el objetivo puntual de Horacio al escribir estos poemas, pero sí que es un efecto de sentido resultante del modo particular en que los ha escrito.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-HUGHES, B. (2002) *Polyeideia: The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, California.
- AMOSSY, R. – HERRSCHBERG PIERROT, A. (2001) *Estereotipos y clichés*, Buenos Aires.
- ANDRADE, N. (2001), “La ironía en el *Edipo Rey* (Prólogo y Episodio I). Hacia una redefinición y una propuesta tipológica de esta estrategia discursiva”, *Synthesis*, 8, pp. 105-120.
- BALDINI MOSCADI, L. (2005) *Magica musa. La magia dei poeti latini: figure e funzioni*, Bologna.

⁷⁹ Cf. nota 3.

- BARCHIESI, A. (1994) "Ultime difficoltà nella carriera di un poeta giambico: l'Epodo XVII", en *Atti di convegno di Venosa*, Venosa, pp. 205-220.
- (1996) "El género yámbico en Horacio. Veneno y remedio epódico", en ESTEFANÍA, D. y POCIÑA, A. (eds.), *Géneros literarios romanos. Aproximación a su estilo*, Madrid, pp. 27-46.
- CASTORINA, E. (1965) *La poesia d'Orazio*, Roma.
- CÈBE, J. P. (1966) *La caricature et la parodie dans le monde romain antique*, Paris.
- CIL: *Corpus Inscriptionum Latinarum, consilio et auctoritate Academiae Litterarum regiae Borussicae editum*, Berlin, 1863 sqq.
- DAREMBERG, CH. – SAGLIO, M. (1918) *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, Paris.
- DICKIE, M. W. (2003) *Magic and Magicians in the Roman World*, London-New York.
- DT: *Defixionum Tabellae*, ed. A. AUDOLLENT, Paris, 1904.
- EITREM, S. (1941) "La magie comme motif littéraire chez les Grecs et les Romains", *Symbolae Osloenses*, 21, pp. 39-83.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1951) *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, Paris.
- FARAONE, C. A. (1999) *Ancient Greek Love Magic*, Cambridge-London.
- FEDELI, P. (1978), "Il V Epodo e i giambi d'Orazio come espressione d'arte Alessandrina", *MPhL*, 3, pp. 67-138.
- FRAENKEL, E. (1959) *Horace*, Oxford.
- FRIEDRICH, W. H. (1942) "Einzelheiten II", *Hermes*, 77, pp. 223-24.
- GAFFIOT, F. (1934) *Dictionnaire Illustré Latin-Français*, Paris.
- GAROSI, R. (1976) "Indagine sulla formazione del concetto di magia nella cultura romana" en XELLA P. (ed.) *Magia. Studi di storia delle religioni in memoria di Raffaella Garosi*, Roma, pp. 13-97.
- GLARE, P. G. W. (ed.) (1996) *Oxford Latin Dictionary*, Oxford.

- GORDON, R. (1999) "Imagining Greek and Roman Magic", en ANKARLOO, B. – CLARK, S. (edd.) *Witchcraft and Magic in Europe: Ancient Greece and Rome*, Philadelphia, pp. 161-275.
- GRAF, F. (1994) *La magie dans l'Antiquité gréco-romaine*, Paris.
- (1997) "Medea, the Enchantress from Afar: Remarks on a Well-Known Myth", en CLAUSS, J. J. – JOHNSTON, S. I. (edd.) *Medea: Essays on Medea in Myth, Literature, Philosophy and Art*. Princeton, pp. 21-43.
- HAHN, E. A. (1939) "Epodes 5 and 17, Carmina 1.16 and 1.17", *TAPhA*, 70, pp. 213-230.
- HERMANN, L. (1958) "Canidia", *Latomus*, 17, p. 665.
- HORACE, *Odes et Epodes*, t. I, ed. F. Villeneuve, Paris, 1946.
- HORATIUS, *Opera*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart, 1985.
- HORATIUS, *Opera*, ed. F. Klingner, Leipzig, 1959.
- Q. HORATIUS FLACCUS, *Oden und Epoden*, ed. KIEBLING, A. – HEINZE, R., Berlin, ⁷1930/¹⁴1984.
- INGALLINA, S. S. (1974) *Orazio e la Magia*, Palermo.
- KIPPENBERG, H. G. (1997) "Magic in Roman Civil Discourse: Why Rituals Could Be Illegal", en SCHÄFER, P. – KIPPENBERG, H. G. (edd.) *Envisioning Magic: A Princeton Seminar and Symposium*, Leiden-New York-Köln, pp. 137-163.
- KUMANIECKI, K. (1935) "De epodis quibusdam Horatianis", en *Commentationes Horatianae*, Academia Polona Litterarum et Scientiarum, Cracovia, pp. 151-154.
- LUCK, G. (1985) *Arcana Mundi*, Baltimore.
- MANKIN, D. (1995) *Horace: Epodes*, Cambridge.
- MANNING, C. E. (1970) "Canidia in the Epodes of Horace", *Mnemosyne*, 23, pp. 393-401.
- NAUCK, C. W. (1889) *Q. Horatius Flaccus. Oden und Epoden*, Leipzig.
- OLIENSIS, E. (1998) *Horace and the Rhetoric of Authority*, Cambridge.

- PASCHOUD, F. (1980) "Horace, Epode 5: que signifie l'imprécation de Canidia?", *QUCC*, 33, pp. 93-109.
- PERRET, J. (1969) *Horace*, Paris.
- PGM: *Papyri Graecae Magicae*, ed. K. PREISENDANZ, Leipzig, 1928-31.
- PLÜSS, T. (1904) *Das Jambenbuch des Horaz im Lichte der eigenen und unserer Zeit*, Leipzig.
- RICHLIN, A. (1992) *The Garden of Priapus. Sexuality & Aggression in Roman Humour*, New York-Oxford.
- ROMANO, A. (2005) "Gender-oriented Discourse in Horace", en *Nuevas Lecturas de la Cultura Romana*, Tucumán, pp. 91-102.
- SETAIOLI, A. (1981) "Gli 'Epodi' di Orazio nella critica dal 1937 al 1972 (con un'appendice fino al 1978)", en *ANRW*, II.31.3, pp. 1674-1788.
- STEINBERG, M. E. – SUÁREZ, M. A. (1997) "El Epodo XVII de Horacio: *Lyra mendax vs. efficax scientia*", *Noua Tellus*, 15, pp. 109-121.
- STRATTON, K. B. (2004) "Male Magicians and Female Victims: Understanding a Pattern of Magic Representation in Early Christian Literature", *Lectio Difficilior*, 2, pp. 1-14.
- TAMBIAH, S. J. (1968) "The Magical Power of Words", *Man*, 3.2 (n.s.), pp. 175-208.
- TAVENNER, E. (1992) "Canidia and Other Witches", en LEVACK, B. P. (ed.) *Witchcraft in the Ancient World and the Middle Ages*, v. 2, pp. 12-37.
- TUPET, A.-M. (1976) *La magie dans la poésie Latine*, Paris.
- WATSON, P. (1995) *Ancient Stepmothers. Myth, Misogyny and Reality*, Leiden-New York-Köln.
- ZIELINSKI, T. (1935) "L'envoûtement de la sorcière chez Horace", en *Mélanges M. Octave Navarre*, Toulouse, pp. 439-451.

EL MITO DE ÁYAX A LA LUZ DEL CULTO HEROICO

MARCELA ALEJANDRA RISTORTO (UNR)
mristor@unr.edu.ar

Este trabajo investiga las alusiones al culto heroico de Áyax en la tragedia de Sófocles. En Atenas era venerado como héroe epónimo y era considerado el ancestro de γένη atenienses importantes como los Eurisácidas y los Fíliides. Pero Áyax no sólo no tuvo una muerte heroica sino que además se quitó la vida, luego de su locura e intento de matar a los jefes de la expedición troyana. Atenas venera, entonces, a un héroe que se caracterizó por su ἀρετή heroica pero también por su cólera y desmesura, lo que no condice con los ideales cívicos.

Sófocles / *génos* / *pólis* / héroe / culto heroico

This paper analyze the references of the hero cult of Ajax in the Sophocles's tragedy. In Athens was worshiped as eponymous hero and the ancestor of important γένη as the Eurysakidai and the Phyllidai. But Ajax not only has not a heroic dead but he murdered himself, after his madness and his intention of kill the leaders of the Trojan expedition. So Athens worships a hero had a heroic ἀρετή but also angry and lack of moderation, that isn't in agreement with the civic ideal.

Sophocles / *genos* / *polis* / hero / hero cult

El presente trabajo investiga las alusiones al culto heroico de Áyax en la tragedia de Sófocles.¹ La veneración a los héroes, que comienza a expandirse en el siglo VIII influido por la

¹ No todos los estudiosos están de acuerdo en que en la tragedia se encuentren alusiones al culto heroico que Áyax recibía en Atenas, dado que el poder de un héroe estaba estrechamente vinculado con su tumba, y la de éste se encontraba en Troya no en Ática ni en Salamina (cf. KITTO, 1959:182 s.). Además algunos filólogos, como WINNINGTON-INGRAM (1985:57-58, n.2), consideran que los indicios de la consagración de Áyax como héroe cultural son excesivamente insuficientes (vv. 1168-84), a diferencia de lo que sucede en *Edipo en Colono* donde Sófocles claramente señala la heroización póstuma del hijo de Layo.

difusión de la épica,² desempeña un papel importante en el desarrollo de las πόλεις griegas, ya que reemplaza el culto tributado a los antepasados por las familias nobles, cuya importancia comenzaba a declinar, en beneficio de la πόλις. El culto heroico no implica la presencia efectiva de un vínculo de sangre a través de diversas generaciones, sino que es la expresión de solidaridad de los miembros de la πόλις.³ En este sentido, puede afirmarse que surge y debe sus características a la convergencia del culto aristocrático a los muertos con las exigencias de la πόλις y a la difusión de la épica homérica. Como señala Burkert,⁴ existían dos maneras de ver al héroe en la antigüedad: en la épica son aquellos que serán recordados gracias al canto del poeta; según un uso formular todos los guerreros homéricos son héroes. Posteriormente, el término se emplea para designar a un muerto que ejerce desde su tumba un poder benéfico o maligno y que exige que se le tribute el honor apropiado. Esta última acepción es la que emplearemos en este trabajo, es decir, la noción de ἦρως como un muerto que posee el poder de proteger a su comunidad contra posibles calamidades.

El culto heroico tiene una doble dimensión religiosa y cívica. Por esta razón, analizaremos la relación entre ambas en el caso particular de Áyax, y trataremos de discernir qué funciones cívicas desempeña este héroe en la Atenas de la época de Sófocles, ya que en el siglo V “le culte des héros, tout gonflé de passion politique, sert souvent à des manifestations partisans”.⁵ Además, no debemos olvidar el hecho de que, como señala Kearns,⁶ “heroes

² Para contribuciones específicas sobre el tema, véase COLDSTREAM (1976:8-17), WHITLEY (1988:173-181).

³ Su expansión es concomitante con la de la falange hoplítica, cf. FINLEY (1981: 135-159).

⁴ BURKERT (1985:203).

⁵ DELCOURT (1942:42).

⁶ KEARNS (1989:9).

took their part in forming the self-awareness of the group". De modo se puede sostener que la veneración a los héroes sirve para definir aspectos de la identidad de sectores más o menos amplios de la comunidad.

Clístenes (508-507 a. C.) fue quien, mediante una nueva división de la población ática, disolvió las alianzas familiares, creando nuevas φυλαί,⁷ cuyos nombres designan a los miembros de cada una de ellas como descendientes del héroe epónimo de la φυλή correspondiente. Para comprender la importancia de esta innovación es necesario recordar que los ciudadanos de Atenas, después de las reformas de Solón (594-593 a. C.), estaban divididos en cuatro tribus (φυλαί), las que se subdividían en grupos más pequeños, las *fratrías* (φρατρίαι). Cada ciudadano pertenecía hereditariamente a una tribu y a una fraternidad.⁸ Por debajo de éstas estaban los clanes (γένη), los que se conformaban por grupos de familias (οἰκίαι) y cuya denominación generalmente, derivaba del nombre del héroe considerado como ancestro. La vida política de las ciudades griegas estaba condicionada por los enfrentamientos entre los γένη nobles y "una clase media relativamente próspera, pero no aristocrática, compuesta por agricultores y algunos mercaderes, cargadores y artesanos".⁹ Como consecuencia de estos enfrentamientos, aparece la figura del tirano; en Atenas, Pisístrato se apoderó del poder. A la caída de los pisistrátidas, la reforma de Clístenes (508-507 a.C.), para impedir el regreso de la tiranía, desmantela la organización gentilicia que había establecido la nobleza. De este modo, las reformas de Clístenes implican una disminución del poder de

⁷ Cf. BENGTON (1972:24- 32). Además es interesante la observación de GARDNER-CARY (1960:585): "The artificial character of the clans is expressly attested by ancient writers; it is also indicated by the obviously mythical character of the ancestors from whom they drew their name...".

⁸ HIGNETT (1958:47).

⁹ FINLEY (1981:150).

los γένη nobles, que hasta este momento habían dirigido la vida política de Atenas. Sófocles precisamente lleva a escena este conflicto entre los γένη y la πόλις mediante el cuestionamiento de un héroe epónimo que a su vez es el ancestro de importantes familias nobles, Άyax, cuya imagen, junto a las de los demás héroes se erigía en el ágora. Cada φυλή tenía su sacerdote para el culto del héroe epónimo, al que probablemente se le rendía culto en antiguos santuarios, a excepción de Άyax que no era ateniense. Parker¹⁰ señala que: “as a Salaminian hero, he probably lacked a shrine on Attic soil; but his son Eurysakes chanced to have one in Melite, and instead of constructing a new Aianteion, Aiantis displayed its decrees in the Eurysakeion”. Ya desde Homero (*Il.* II 557-558) Άyax está estrechamente relacionado con Atenas y la tradición resalta la importancia que tuvieron sus hijos, tanto Eurísaces como Fileo, en la vida política y religiosa ateniense. Para Parker¹¹ el culto a estos héroes, los hijos de Άyax, tenía un carácter público.

En la Atenas del siglo V, época en que la tragedia alcanza su momento de esplendor, ésta es concebida como *performance* ritual,¹² es decir, como un χορός que desempeña un importante papel ritual dentro del festival ateniense de las Dionisias Ciudadanas, en el que según la expresión de Goldhill¹³ se definía la identidad cívica, al vincular el pasado mítico con los ritos de la πόλις ateniense. La mayoría de los héroes trágicos frecuentemente fueron venerados en la ciudad, razón por la que la tragedia de Sófocles desempeña la función fundamental de fortalecer el culto heroico.¹⁴

El culto de Άyax como uno de los héroes epónimos fue introducido en Atenas desde Salamina, donde se celebraba un fes-

¹⁰ PARKER (1996:119).

¹¹ PARKER (1996:119).

¹² SOURVINOU-INWOOD (2003:50-53).

¹³ GOLDHILL (1990:97 ss.).

¹⁴ SOURVINOU-INWOOD (2003:20).

tival denominado *Aiantea*, mientras que en Egina fue venerado como Eácida. El héroe, además, ayudó a su isla natal y a Atenas durante las guerras médicas.¹⁵ En este contexto se examinarán los indicios dados por Sófocles del culto heroico en *Áyax*.

El tratamiento del mito de *Áyax* en la tragedia de Sófocles muestra la tensión entre el *Áyax* traidor y el *Áyax* guerrero defensor de la causa aquea; entre el héroe que reconoce la necesidad de ceder ante los jefes, los Atridas (vv. 667-8) y el que suplica a las Erinias y maldice antes de suicidarse no sólo a los Atridas, sino a la totalidad del ejército aqueo (vv. 835-44). Esta tensión puede explicarse por la ambigüedad propia del culto heroico. Como Seaford¹⁶ señala:

On the one hand hero-cult is, for the Athenian polis, a means of uniting the citizens in mutual respect [...], and so stands above the changeability of reciprocity. But on the other hand hero-cult also deploys the hero's justified anger against Athens' enemies, and this is [...] that requires the piteous death of Ajax and his cursing of the Dorian Atreidai.

Así el poder de *Áyax* como héroe finalmente hace que las imprecaciones que dirigió contra el ejército recaigan sobre los enemigos de Atenas: los espartanos. Esto puede observarse cuando, en su *résis*, *Áyax* reconoce que debe reconciliarse tanto con los hombres como con los dioses (vv. 666-8):

Τοιγὰρ τὸ λοιπὸν εἰσόμμεσθα μὲν θεοῖς
εἶκειν, μαθησόμμεσθα δ' Ἀτρεΐδας σέβειν.
Ἀρχοντές εἰσιν, ὥσθ' ὑπεκτέον· τί μή;¹⁷

¹⁵ Hdt., 8.64.121.

¹⁶ SEAFORD (1995:136).

¹⁷ Citamos por la edición de JEBB (1967).

Así, en adelante sabremos ceder ante los dioses y aprenderemos a honrar a los Atridas. Son jefes, de modo que hay que ceder, ¿por qué no?

En lugar de enunciar su determinación con la primera persona del singular emplea la primera del plural, como si sólo estuviese repitiendo γνώμαι válidas para todos los hombres y no manifestando una resolución que le concierne directamente. Además, es irónica la inversión en el empleo de los términos: εἴκειν generalmente se usa referido a los hombres y aquí está referido a los dioses, y σέβειν a los dioses y aquí es usado en referencia a los Atridas.

Sin embargo, después de esta resolución, invoca a las Erinias contra los mismos Atridas, a los que previamente ha dicho querer venerar (σέβειν) (vv. 835-844):

Καλῶ δ' ἄρωγούς τὰς αἰί τε παρθένους
αἰί θ' ὀρώσας πάντα τὰν βροτοῖς πάθη,
σεμνάς Ἐρινῦς τανύποδας μαθεῖν ἐμὲ
πρὸς τῶν Ἀτρειδῶν ὡς διόλλυμαι τάλας.
Καί σφας κακοὺς κάκιστα καὶ πανωλέθρους
ξυναρπάσειαν, ὥσπερ εἰσορῶσ' ἐμὲ
αὐτοσφαγῆ πίπτοντα, τῶς αὐτοσφαγεῖς
πρὸς τῶν φιλίστων ἐκγόνων ὀλοίατο.
Ἴτ', ὦ ταχεῖαι ποίνιμοί τ', Ἐρινύες,
γεύεσθε, μὴ φεΐδεσθε πανδήμου στρατοῦ.

Invoco como defensoras también a las siempre vírgenes y que siempre observan los muchos sufrimientos de los mortales, las venerables y veloces Erinias, que sepan cómo perezco, desgraciado, gracias a los Atridas. ¡Ojalá los arrebaten a ellos, viles, de la manera más vil, destruidos por completo, como me ven a mí cayendo degollado por mí mismo! ¡Así sean degollados y perezcan por sus más queridos familiares! Venid,

oh rápidas vengadoras Erinias, gustad y no perdonéis a nadie en el ejército.

El héroe maldice a sus enemigos, buscando que sean castigados por obrar injustamente. Y al mismo tiempo invoca a las Erinias que son interpeladas por los que sufrieron una injusticia, dado que estas deidades eran consideradas los agentes divinos que cumplen las maldiciones.¹⁸ Esta imprecación se relaciona directamente con la premisa ética de ayudar al amigo-dañar al enemigo. Jebb¹⁹ considera que evidencia el ἦθος vengativo de *Áyax*, ya que pide por la destrucción no sólo de los jefes que lo ultrajaron sino de todo el ejército; los aqueos que con su silencio toleraron el agravio también son vistos como culpables.²⁰ La posición de los Atridas y el sumiso acatamiento de sus subordinados ante el controvertido resultado del juicio por las armas puede relacionarse con la obediencia absoluta a las leyes y con la subordinación del individuo a los fines del estado, características del estado espartano objetadas por la democrática Atenas.

Seaford²¹ señala tres elementos típicos de la etiología del culto heroico que explican el culto rendido al héroe: éste prestó grandes servicios a la comunidad; sufrió un enfrentamiento con ésta; padeció una muerte lamentable. El mito de *Áyax* combina los tres elementos: siendo el mejor de los guerreros aqueos en Troya después de Aquiles, prestó gran ayuda a sus compañeros, quienes lo deshonraron al negarle las armas del Pelida y después de tal agravio se suicidó. Esos elementos están presentes en *Áyax*: el héroe es presentado como el mejor de los aqueos; esta valora-

¹⁸ Cf. FAIRBANKS (1900:244 ss.) y WEST (1995:31- 45, esp. 32).

¹⁹ JEBB (1896:xxxix-xl).

²⁰ Del mismo modo son culpables todos los aqueos por el ultraje de Agamenón al sacerdote Crises en *Iliada* I.

²¹ SEAFORD (1995:184).

ción no sólo la hacen sus allegados (vv. 158-161; 962-3, etc.) sino también su enemigo Odiseo (vv. 1339-1341). Sófocles presenta el suicidio del héroe no como una respuesta al resultado del juicio por las armas de Aquiles, sino como una muestra de su preocupación por el bienestar de sus φίλοι ya que con su muerte no sólo logra recuperar su honra perdida sino también salvar la vida y la reputación de sus hombres y de sus parientes.

En su primera *resis* el héroe señala que a pesar de sus servicios es deshonrado (vv. 438-40); también el coro de marineros sugiere que ha sido ultrajado y que sus antiguos servicios no son recordados (vv. 616-617):

Τὰ πρὶν δ' ἔργα χερσῶν μεγίστας ἀρετᾶς
ἄφιλα παρ' ἀφίλοις ἔπεσ' ἔπεσε μελέοις Ἀτρείδαις.

Las hazañas antiguas de sus manos han caído, han caído hostiles desde su grandísimo valor junto a los hostiles y miserables Atridas.

Según los marineros tanto las hazañas del héroe como su valor se han vuelto ἄφιλα, “hostiles” o “enemigas” para sus antiguos amigos. Esta situación es una comprobación de la mutabilidad que rige las relaciones humanas, mutabilidad que el héroe no puede aceptar. Podemos señalar la concordancia con los principios de Seaford, es decir, Áyax que realizó innumerables hazañas en beneficio del conjunto del ejército aqueo, sus antiguos amigos, es agraviado por éstos.

La tragedia proporciona, además, otros indicios del culto heroico tributado al héroe. En la segunda *resis*, Áyax indica qué debe hacerse con sus armas (vv. 572-7):

Καὶ τὰ μὰ τεύχη μήτ' ἀγωνάρχαι τινὲς
θήσουσ' Ἀχαιοῖς, μήθ' ὀλυμεῶν ἐμός.
Ἄλλ' αὐτό μοι σύ, παῖ, λαβῶν ἐπώνυμον,

Εὐρύσακες, ἴσχε διὰ πολυρράφου στρέφων 575
 πόρπακος ἐπτάβοιον ἄρρηκτον σάκος·
 τὰ δ' ἄλλα τεύχη κοῖν' ἐμοὶ τεθάψεται.

Y a mis armas, que ningún juez, ni el que ha sido mi ruina, las expongán ante los aqueos. Hijo, tú mismo, tomando el escudo del que llevas el nombre, Eurísaces, sujétalo por la correa cosida fuertemente, mi irrompible escudo provisto de siete pieles de buey. Las otras armas serán enterradas junto a mí.

Este σάκος nos remite a las hazañas de la *Iliada* porque es el arma que simboliza su ἀρετή guerrera y su αἰδώς. Cuando el héroe se reincorpore a la sociedad a través de los ritos funerarios, el cadáver será llevado con los honores a la tumba sobre “su armadura y escudo” (ὕπασπίδιον, v. 1408). Y precisamente es esta arma que lega a su hijo la que tendrá posteriormente gran importancia en su culto.

En su última *resis*, *Áyax* prevé el comportamiento de su madre ante la noticia de su muerte (vv. 850-851):

Ἡ που τάλαινα, τήνδ' ὅταν κλύῃ φάτιν,
 ἦσει μέγαν κωκυτὸν ἐν πάσῃ πόλει.

Probablemente la infeliz, cuando oiga esta noticia, proferirá grandes lamentos por toda la ciudad.

Estos versos pueden leerse como una clara alusión a las lamentaciones que estaban estrechamente relacionadas con los cantos rituales, como el *thrênos*, que se proferían en los funerales acompañados de manifestaciones físicas del dolor, como golpearse el pecho y arrancarse los cabellos. Pero, además, el *thrênos* se relaciona con la exaltación épica del muerto.²²

²² Cf. ALEXIOU (1974:102-104).

Henrichs²³ considera que en el proceso de heroización de *Áyax* el papel desempeñado por el coro es de fundamental importancia. Los marineros exhortan con urgencia a Teucro a que haga los preparativos para los funerales del héroe (vv. 1164-1167):

Ἀλλ' ὡς δύνασαι, Τεῦκρε, ταχύννας
 σπεῦσον κοίλην καπετόν τιν' ἰδεῖν
 τῶδ', ἔνθα βροτοῖς τὸν ἀείμνηστον
 τάφον εὐρώεντα καθέξει.

Teucro, apresúrate como puedas, para ver una cóncava sepultura para éste. Allí ocupará su espaciosa tumba, digna de eterna memoria para los hombres.

El coro, enfatizando sobre la relación de la tumba y del recuerdo, se manifiesta como el instigador de los actos rituales. Henrichs²⁴ sostiene que el coro construye verbalmente la tumba de su jefe, antes de que pueda hacerse materialmente, desde donde se expande el poder heroico de *Áyax*. La futura tumba del héroe es tanto ἀείμνηστος (v. 1166) y εὐρώεις (v. 1167), ya que para los marineros salaminios la fama del héroe prevalecerá sobre la corrupción que implica la muerte. En estos versos puede verse también una reminiscencia homérica, puesto que la expresión “cóncava sepultura” (κοίλην καπετόν, v. 1165) remite a la descripción de la tumba donde los troyanos depositaron a Héctor (*Il.* 24.797).

La última palabra del coro es καθέξει (“ocupará”, v. 1167) indicando que *Áyax* tomará posesión de su tumba, signo tanto de su memoria (μνήμη) como de su poder como héroe cultural. Es decir, el coro es quien revela a Teucro el poder que emana del cadáver de su hermano, poder que surge porque los marineros

²³ HENRICHS (1993:168 ss.)

²⁴ HENRICHS (1993:170).

efectivamente realizaron por medio de la palabra un funeral imaginario que anticipa el funeral real.

Burian²⁵ sostiene que la alusión esencial al culto heroico se encuentra en la escena donde Teucro da indicaciones a Eurísaces sobre cómo proteger el cadáver de su padre (vv. 1171-84):

ὦ παῖ, πρόσελθε δεῦρο, καὶ σταθεὶς πέλας
 ἰκέτης ἔφαψαι πατρὸς ὃς σ' ἐγείνατο.
 θάκει δὲ προστρόπαιος ἐν χεροῖν ἔχων
 κόμας ἐμὰς καὶ τῆσδε καὶ σαυτοῦ τρίτου,
 ἰκτῆριον θησαυρόν. Εἰ δέ τις στρατοῦ 1175
 βία σ' ἀποσπάσειε τοῦδε τοῦ νεκροῦ,
 κακὸς κακῶς ἄθραπτος ἐκπέσοι χθονός,
 γένους ἅπαντος ῥίζαν ἐξημημένος,
 αὐτῶς ὀπωσπερ τόνδ' ἐγὼ τέμνω πλόκον.
 Ἔχ' αὐτόν, ὦ παῖ, καὶ φύλασσε, μηδέ σε 1180
 κινήσάτω τις, ἀλλὰ προσπεσῶν ἔχου.
 Ὑμεῖς τε μὴ γυναῖκες ἀντ' ἀνδρῶν πέλας
 παρέστατ', ἀλλ' ἀρήγετ' ἔστ' ἐγὼ μόλω
 τάφου μεληθεὶς τῷδε, κἄν μηδεὶς ἐᾷ.

¡Oh hijo, aproxímate aquí, y colócate cerca, suplicante toca a tu padre quien te engendró! Siéntate suplicante teniendo en tus manos cabellos míos y de ésta y en tercer lugar tuyos, tesoro del suplicante. Y si alguien del ejército te arranca de este cadáver por la fuerza, miserable caiga en tierra insepulto miserablemente y extirpada la raíz de todo su linaje; así como corto yo este bucle. Tómalo, oh niño, vigílalo y que nadie te mueva, antes bien, arrodillándote sujétalo. Y vosotros, no estéis parados cerca como mujeres en lugar de como hombres y defendedlo hasta que yo vuelva tras ocuparme de la sepultura de éste, aunque nadie lo permita.

²⁵ BURIAN (1972:151).

En estas instrucciones de Teucro se involucran tres actos rituales diferentes: la súplica, las ofrendas al muerto y la imprecación. Eurísaces como *ικέτης* y *προστρόπαιος* (vv. 1172, 1173) se sienta junto al cadáver de su padre como un suplicante ante un altar, enfrentando la amenaza de ser arrancado por la fuerza de este refugio. Es decir, el hijo de Áyax pone sus manos sobre el cadáver de su padre no sólo para realizar la gestualidad propia del suplicante sino también para protegerlo. Los enemigos del héroe que intenten sacar a Eurísaces se enfrentan a una doble maldición: la que nace por la violación de los derechos del suplicante y la imprecación de Teucro contra los enemigos de su hermano que atenten contra los derechos del suplicante.²⁶ Por otra parte, Eurísaces no tiene en sus manos el ramo de olivo propio de los suplicantes sino un mechón de cabellos que es la ofrenda funeraria más común.

Sófocles no sólo fusiona tres rituales sino que también los subvierte; así en general en la tragedia los suplicantes se refugian en un altar o lugar sagrado para protegerse de la violencia de algún enemigo.²⁷ En cambio, la súplica de Eurísaces no se realiza en un lugar sagrado sino sobre un cadáver que es amenazado con no ser enterrado. El hijo de Áyax se convierte en suplicante no sólo para protegerse de la agresión de los enemigos de su padre sino también para resguardar su cuerpo. Sin embargo, esta acción pone en evidencia que el desamparado cadáver de Áyax en realidad es poderoso porque los actos rituales de la súplica lo han convertido en un lugar sagrado. Es decir, el gesto de Eurísaces otorga al cadáver del héroe el poder que emana de una tumba heroica, incluso antes de realizarse los ritos fúnebres.

²⁶ Cf. BURIAN (1972:152 ss.).

²⁷ Los ejemplos más característicos son *Las Suplicantes* y *Las Euménides* de Esquilo y *Andrómaca* y *Heraclés Loco* de Eurípides.

Henrichs²⁸ rechaza esta interpretación argumentando que se ha comprendido erróneamente la expresión *καὶ φύλασσε* v. 1180, ya que en el ámbito del ritual de la súplica el verbo *φυλάσσειν* no hace referencia a ningún poder protector que envuelve al suplicante, sino más bien especifica el vínculo físico entre el suplicante y el lugar sagrado donde se encuentra. Sostiene, además, que Eurísaces no recibe protección de su padre muerto sino que debe abrazarse al cadáver firmemente para protegerlo y evitar que sus enemigos lo vejen. Sin embargo, el autor reconoce que el mechón de cabellos sirve para poner al suplicante que lo ofrenda bajo el amparo de quien lo recibe.

Los versos 1171-1184 se han leído como una renovación de los vínculos de parentesco dentro del *γένος* de *Áyax*, pero también pueden ser interpretados como un reconocimiento de la cohesión de la *πόλις*. La ciudad de Atenas que le tributa honras fúnebres, la que según una tradición recogida tardíamente le otorgó la ciudadanía al hijo de Eurísaces (cf. Paus. I, XXXV 2), en cada celebración ritual renueva sus lazos de parentesco con su héroe epónimo. También se ve la reivindicación de *Áyax*, quien adquiere el poder heroico de extender su maldición a sus enemigos y su protección sobre sus seres amados desde el mundo subterráneo.

La importancia de Salamina y de los Salaminios en el culto a *Áyax* está anunciado en los versos 1182-4. El coro de marineros salaminios, representantes del *δῆμος*, son los primeros en realizar los ritos necesarios para la heroización de *Áyax*. El *γένος* de “los Salaminios”, probablemente descendientes del héroe o meramente oriundos de Salamina, era muy importante en Atenas. Dos inscripciones descubiertas en 1936²⁹ en el ágora de Atenas proporcionan

²⁸ HENRICHS (1993:166-168).

²⁹ Las inscripciones fueron halladas por una expedición americana y la *editio princeps* de Ferguson fue editada en *Hesperia* en 1938. LAMBERT (1997:85) señala que su edición y traducción tratan de enmendar los errores de la edición de

información fundamental sobre este γένος. Se cree que las estelas originariamente se encontraban ubicadas cerca del altar de Eurísaces en Mélite³⁰ y que se usaban también para exhibir documentos de la φυλή Ayántide. Las inscripciones muestran las importantes funciones que los Salaminios desempeñaban en la vida religiosa de Atenas, y que tenían a su cargo importantes cultos cívicos:³¹

τὰς ἱερεωσύνας κοινὰς
εἶναι ἀμφοτέρων εἰς τὸν αἰεὶ χρόνον τῆς Ἀθηνάας
τῆς Σκιράδος, καὶ τὴν τῷ Ἡρακλέος τῷ ἐπὶ Πορθμῶι,
καὶ τὴν τῷ Εὐρυσάκος, καὶ τὴν τῆς Ἀγλαύρο
καὶ Πανδρόσο καὶ τῆς Κοτρούφο.

De unos y otros³² eran los sacerdocios comunes a perpetuidad, el [sacerdocio] de Atenea Sciras y el de Heracles en Porthmos y el de Eurísaces y el de Aglauro y Pandroso y el de Cotrufo.

Este texto es un testimonio de que los Salaminios poseían los sacerdocios de Atenea Sciras, Heracles, Aglauros, Pandroso y Cotrufo. Como señala Nilsson (1951:35) estos cultos se localiza-

Ferguson, basándose en nuevos estudios realizados a las piedras en 1995. La inscripción 1 se encuentra en una estela de mármol blanco pentélico encontrada en Colonos Agorarios, cerca del Eurisaceion y se usaba para tapar una cisterna helenística. En la actualidad se exhibe en la *stoa* de Átalo. La inscripción 2 está grabada en una estela de mármol gris, encontrada en la misma zona, conservada en el sótano de esta *stoa* Átalo. La inscripción 2 sólo proporciona un listado de ofrendas y sacrificios, en cambio la inscripción 1 suministra información sobre los sacerdocios, sobre los dioses y los héroes de los que debían cuidar sus cultos; por esta razón se trabajará solamente ésta. Citamos el texto por la edición de LAMBERT (1997).

³⁰ Mélite era un *demos* ático habitado por la familia de Pisístrato y de los Filaidas, quienes se consideraban descendientes de Fileo (hijo o nieto de Áyax). Cf. PARKER (1996:56 s. y 308-316); LAMBERT (1997:85-87).

³¹ Cf. SOURVINOU-INWOOD (2000:31 s.).

³² Es decir, de las dos ramas del γένος de los salaminios.

ban en las laderas de la Acrópolis y pertenecían al estrato más antiguo de los mitos y cultos atenienses. En el santuario de Pandroso, unido al *Erección*, crecía el olivo sagrado, mientras que los efebos hacían su juramento de fidelidad al Estado en el santuario de Aglauro.³³ Además, este γένος mostraba su lealtad hacia Atenas ofreciendo sacrificios a los dioses y héroes atenienses y tomando parte en los festivales de la ciudad. Así, era el encargado de cuidar el cumplimiento de las ceremonias de las Osoforias y participaba de las Panateneas sacrificando una cerda.

La inscripción 1 atestigua también la existencia del culto heroico de *Áyax*, ya que el centro religioso del γένος era el *Eurísaceion*, altar dedicado al hijo del Telamónida, quien tenía un sacerdote y al que se le hacían sacrificios (cf. v. 11):

τῶι δὲ το Εὐρυσάκος ἱεπεῖ ἱερεώσινᾶ Γ δραχμάς·

Se sacrifica las partes de las víctimas por tres dracmas al altar de Eurísaces.

τὸν δὲ αὐτὸν ἱερέα εἶναι τῶι Εὐρυσάκει 53
καὶ τῶι ἥρωι τῶι ἐπὶ τῆι ἀλῆι.

El mismo sacerdote era para Eurísaces y los héroes allegados.³⁴

El material epigráfico nos permite, pues, comprobar la importancia que tenían *Áyax* y sus descendientes en la sociedad ateniense del siglo V.

Volviendo a *Áyax*, Teucro da las indicaciones para organizar los funerales de su hermano (vv. 1389-1397):

Τοιγάρ σφ' Ὀλύμπου τοῦδ' ὁ πρεσβεύων πατήρ
μνήμων τ' Ἐρινὺς καὶ τελεσφόρος Δίκη

³³ Cf. Demóstenes, 19.303.

³⁴ También cf. Inscripción 1 vv. 83-85, 87-88.

κακούς κακῶς φθείρειαν, ὥσπερ ἤθελον
 τὸν ἄνδρα λώβαις ἐκβαλεῖν ἀναξίως.
 Σὲ δ', ὦ γεραίου σπέρμα Λαέρτου πατρός,
 τάφου μὲν ὀκνῶ τοῦδ' ἐπιψαύειν ἔαν,
 μὴ τῷ θανόντι τοῦτο δυσχερὲς ποῶ·
 τὰ δ' ἄλλα καὶ ξύμπρασσε, κεῖ τινα στρατοῦ
 θέλεις κομίζειν, οὐδὲν ἄλγος ἔξομεν.

Por lo que el padre que domina el Olimpo, la Erinia que no olvida y la Justicia que cumple les hagan perecer a los malvados, ignominiosamente, como querían arrojar a este hombre con ultrajes de una manera indigna. En cuanto a ti, vástago del anciano Laertes, vacilo en permitirte intervenir en estos funerales, no sea que haga una cosa desagradable para el muerto. Pero ayúdanos en todo lo demás y si quieres traer a alguien del ejército, no tendremos ningún pesar.

La invitación a tomar parte a todo el ejército refleja la participación pública en el culto, en Atenas. Las amenazas de Teucro, que recuerdan las del mismo héroe, permiten ver la persistencia de la cólera de Áyax. Las maldiciones confirman la función ritual y el carácter heroico de Áyax. Así los atenienses, al celebrar piadosamente su culto, pueden pensar que las amenazas y las maldiciones se dirigen ahora contra los descendientes de los Atridas: los espartanos, y que ellos están protegidos por el héroe.

En su nueva condición de héroe cultural Áyax recupera los valores cooperativos que sus hombres reconocían en él (vv. 1211-1212):

Καὶ πρὶν μὲν ἐννυχίου δείματος ἦν μοι
 προβολὰ καὶ βελῶν θούριος Αἴας·

Y antes el impetuoso Áyax era para mí la defensa contra el terror nocturno y los dardos.

El héroe salvaguarda de los Salaminios se convierte en la defensa de los atenienses que le rinden culto en su ciudad, se convierte en su héroe protector.

Áyax alcanza su *status* heroico a través de su muerte y de su enfrentamiento con la comunidad de los aqueos. Sus allegados, por temor a los Atridas, pensaban realizar un rápido y casi secreto funeral (vv. 1040, 1164-5); sin embargo, gracias a la intervención de Odiseo los funerales de *Áyax* se realizarán de acuerdo a los ritos usuales, con la participación de todos sus hombres. Y paradójicamente se convierte, entonces, en un héroe protector de la comunidad con la que se había enfrentado.

A primera vista esta situación singular podría interpretarse como una rehabilitación de un γένος aristocrático ateniense ante el poder espartano claramente aristocratizante. Pero, si admitimos que la tragedia pone en escena el conflicto entre los γένη y la πόλις, debe ser considerada como una reivindicación del héroe que se opuso a la aristocracia, y quien aparece ensalzado por el coro de marineros Salaminios, en una clara alusión al δῆμος ateniense.

Así, consideramos que en esta tragedia los indicios de la heroización del Telamónida pueden leerse como un intento de conciliar las exigencias de la πόλις con las instituciones de los γένη aristocráticos. Debemos recordar que en el culto heroico se unen un acontecimiento mítico con la historia de la comunidad. Por lo que, la muerte del héroe, la maldición a los Atridas, el apoyo incondicional de los Salaminios y la participación de todo el ejército en sus funerales se esclarecen en el marco de las hostilidades Atenas-Esparta. Atenas se oponía a la política espartana y, por consiguiente, rechazaba los valores aristocráticos de ésta.

Debemos subrayar además que los marineros salaminios del coro al mismo tiempo son ciudadanos atenienses que participan del ritual trágico en las Grandes Dionisias y, que con su canto y su danza establecen un vínculo entre el mundo contemporáneo y

el mundo del mito. El coro se proyecta fuera de la ficción dramática y opera sobre la realidad actual, razón por la que se puede hablar de la acción psicagógica por la que el ritual mismo de la representación dramática legitima el culto heroico tributado a Áyax, quien se ha convertido en el protector de Atenas.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEXIOU, M. (1974) *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Cambridge.
- ALLEN, T. W. (1931) *Homeri Ilias*, Oxford.
- BENGTSON, H. (1972) "La caída de la tiranía ática y las reformas de Clístenes", en BENGTSON, H. (ed.) *Griegos y Persas. El mundo mediterráneo en la Edad Antigua*, Vol. I, Madrid, pp. 24-32.
- BURIAN, P. (1972) "Supplication and Hero Cult in Sophocles' *Ajax*", *GRBS*, 13.2, pp. 151-156.
- BURKERT, W. (1985) *Greek Religion*, Cambridge-Massachusetts.
- BUXTON, R. (2000) (ed.) *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford.
- COLDSTREAM, J. N. (1976) "Hero-cults in the age of Homer", *JHS*, 96, pp. 8- 17.
- DEL COURT, M. (1942) *Légendes et cultes de héros en Grèce*, Paris.
- EASTERLING, P. E. (1999) (ed.); *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.
- FAIRBANKS, A. (1900) "The Chthonic Gods of Greek Religion", *AJPh*, 21.3, pp. 241-259.
- FINLEY, M. I. (1981) *Grecia Primitiva: la edad de bronce y la era arcaica*, Buenos Aires.
- GARDNER, E. A. – CARY, M. (1960) "Early Athens", en J. B. Bury, J. B. – Cook, S. A. – Adcock, F. E. (edd.) *The Cambridge Ancient History*, vol. III, Cambridge, pp 571-597.

- GARVIE, A. F. (1998) *Sophocles Ajax*, Oxford.
- GOLDHILL, S. (1990) "The Great Dionysia and Civic Ideology", en WINKLER, J. J. – ZEITLIN, F. I. (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton, pp. 97-129.
- GRIFFIN, J. (1995) (ed.) *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford.
- HALL, E. (1999) "The sociology of Athenian tragedy", en EASTERLING, P. E (ed) *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, pp. 93-126.
- HENRICH, A. (1993) "The Tomb of Aias and the Prospect of Hero Cult in Sophocles", *CA*, 12.2, pp. 165-180.
- HIGNETT, G. (1958) *A History of the Athenian Constitution to the end of the Fifth Century BC*, Oxford.
- JEBB, R. C. (1967) *Sophocles. The plays and fragments. The Ajax*, Cambridge.
- JONES, W. H. S. (1955-9) *Pausanias. Description of Greece*, London.
- KEARNS, E. (1989) *The heroes of Attica*, London.
- KITTO, H. D. F. (1959) *Form and Meaning in Drama*, London.
- LAMBERT, S. D. (1997) "The Attic Genos Salaminioi and the Island of Salamis", *ZPE*, 119, pp. 85-106.
- LEGRAND, PH. E. (1932-54) Herodotus, *Histoires (XI v.)*, Paris.
- NILSSON, M. P. (1951) *Cults, Myths, Oracles, and Politics in Ancient Greece*, Lund.
- (1968) *Historia de la religión griega*, Buenos Aires.
- (1970) *Historia de la religiosidad griega*, Madrid.
- PARKER, R. (1996) *Athenian Religion: A History*, Oxford.
- SEAFORD, R. (1995) *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- (2000) "The Social function of Attic Tragedy: a response to Jasper Griffin", *CQ*, 50.1, pp. 30-44.
- SEGAL, CH. (1981) *Tragedy and Civilization. An Interpretation of Sophocles*, Cambridge – London.
- SNODGRASS, A. (2000) "The Archeology of the Hero", en BUXTON,

- R. (ed.) *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, pp. 180-190.
- SOURVINO-U-INWOOD, CH. (2000) "What is *Polis* Religion?", en BUXTON, R. (ed.) *Oxford Readings in Greek Religion*, Oxford, pp. 13-37.
- (2003) *Tragedy and Athenian Religion*, Oxford.
- WEST, M. (1995) "Ancestral Curses", en GRIFFIN, J. (ed.) *Sophocles Revisited. Essays Presented to Sir Hugh Lloyd-Jones*, Oxford, pp. 31-45.
- WHITLEY, A. J. M. (1988) "Early states and hero cults: a re-appraisal", *JHS*, 108, pp. 173-181.
- WINNINGTON-INGRAM, R. P. (1985) *Sophocles. An Interpretation*, Cambridge.
- WINKLER, J. J. – ZEITLIN, F. I. (1990) (eds.) *Nothing to Do with Dionysos? Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton.

LAS METAMORFOSIS DE UN CUERPO: *VERTUMNUS* Y LA ELEGÍA EN PROPERCIO IV 2

ALICIA SCHNIEBS (UBA/UBACYT F004)
latines@yahoo.com

Este trabajo postula que la elegía 4.2 de Propertio es un texto metapoético que concreta el programa literario del volumen, cuyo núcleo es la idea misma de cambio de la relación *forma* / *materia* propia de la *polyeideia*. Se analiza la construcción discursiva de la relación entre lo uno y lo múltiple y se postula que el poema presenta dos isotopías: una dominante en la que la *persona loquens* es la estatua para quien el *corpus* es ella misma y otra metafórica, cuyo enunciador es la elegía, para quien el *corpus* poliforme es el libro 4.

Propertio / elegía / polyeideia / Vertumnus / corpus

This paper argues that Propertius' Elegy 4.2 is a metapoetic text where the literary program of the volume crystallizes. Its core is the idea of the changing in the relationship between *form* and *materia*, specific of the *polyeideia*. It analyses the discursive construction between the one and the multiple and it affirms that the poem introduces two isotopies: one that is prevalent, in which the *persona loquens* is the statue for whom the corpus is itself, and another, that is metaphoric, whose speaker is the elegy, for whom the polyform corpus is book 4.

Propertius / elegy / polyeideia / Vertumnus / corpus

La elegía 4.2 de Propertio consiste en un largo discurso pronunciado por la estatua del dios *Vertumnus*, ubicada en el *Vicus Tuscus*, y dirigido a los ocasionales transeúntes que van hacia el Foro, parlamento en el cual se hace referencia a la identidad del dios, el origen de su nombre, las circunstancias de su llegada a Roma, sus poderes y sus ritos, y también a la factura misma de la estatua y al artífice responsable de su construcción. Vistas estas características, una gran parte de la crítica ha

leído este texto como la concreción exacta del programa enunciado por el poeta en la elegía 4.1a, dado su indiscutible contenido etiológico y la clara vinculación con Calímaco, observable no sólo en el recurso de la estatua parlante que el batíada emplea más de una vez (*Ait.*, fr. 114Pf.; *Ia.9*, fr.199Pf.) sino también en la explícita inclusión y rechazo de tradiciones presuntamente espurias, cosa que el cirenaico hace en el *Himno a Zeus* y en el diálogo con las Musas del comienzo de *Aitia*.¹ Otros críticos, en cambio, atendiendo a ciertos aspectos más puntuales, sostienen que este texto ilustra no sólo el programa poético formulado en 4.1a sino el resultante de las dos partes del poema inaugural tomadas en conjunto puesto que amalgama la elegía etiológica propuesta por el *ego* (4.1a) y la de asunto erótico sostenida por el astrólogo *Horus* (4.1b), constituyéndose así en prueba palpable de la heterogénea combinación que caracteriza al volumen todo. Quienes sostienen que el carácter a la vez híbrido y unitario de este poema ejemplifica el tenor general del libro 4 se apoyan en la específica referencia a los dos personajes de la elegía erótica, *puella* y *vir* (4.2.23-24) o en el hecho sin duda algo llamativo de que una colección que se consagra a Roma y requiere su asistencia² comience con un poema dedicado a una divinidad menor cuya estatua se ubicaba en una calle de prostitutas, tenderos y perfumistas.³ También nosotros creemos que la elección de la estatua de *Vertumnus* es significativa en términos de poética pero no tanto por sus posibles vinculaciones con la elegía erótica como por el peculiar estatuto me-

¹ Cf. PILLINGER (1969) y MILLER (1982)

² "Roma, fave, tibi surgit opus" (Prop. 4.1a.67)

³ Para la interpretación basada en los típicos personajes elegíacos, véanse WYKE (1987) y DEBROHUN (1994). Para la interpretación basada en la divinidad elegida, véase O'NEILL (2000). Los argumentos esgrimidos por GRIMAL (1952) para justificar el carácter augustal de la elección de *Vertumnus* nos parecen algo forzados y poco convincentes.

tamórfico del dios y de su representación. En este orden de cosas, nuestra intención en este artículo es demostrar que la citada elegía 4.2 es un texto metapoético cuya ubicación privilegiada dentro del volumen se debe a que provee una demostración y a la vez una clave de lectura del programa enunciado en el poema de apertura y del carácter presuntamente híbrido de la colección.⁴ A nuestro modo de ver este poema indica que el núcleo de la poética del libro 4, aquello que permite afirmar a su enunciador que es el *Callimachus Romanus*, no es un cambio específico de la *materia* tratada, esto es, de la amatoria por la etiológica, sino la idea misma de cambio, entendido en términos de *polyeideía*.

1. VERTUMNUS: LO UNO Y LO MÚLTIPLE

El primer punto que llama la atención al encarar el estudio de la elegía 4.2 es su diseño anular, determinado por la recurrencia del término *unus* en los dísticos de apertura y cierre:

Qui mirare meas tot in uno corpore formas,
accipe Vertumni signa paterna dei. (1-2)

[Tú], que miras con asombro tantas formas mías en un solo cuerpo, escucha las señales paternas del dios Vertumno

qui me tam docilis potuisti fundere in usus.
Unum opus est, operi non **datur unus honos.** (63-64)

[...] que pudiste fundirme en usos tan flexibles. Una sola es la obra, no un solo honor se concede a la obra.

⁴ Para las interpretaciones más usuales del libro 4, cf. STAHL (1985:266-269), ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:265-270) y GÜNTHER (2006:353-357).

Este eco lexical está reforzado a su vez por el *polyptoton* complejo del pronombre personal (*meas, me*) y la reiteración del relativo *qui* que, ubicado en primera posición enfática en los dos hexámetros, puede interpretarse casi como una suerte de *traductio* referencial y sintáctica ya que, aun cuando en ambos casos cumple función de sujeto y remite a una segunda persona, el primero se refiere al ocasional transeúnte e introduce una proposición adjetiva sustantivada, mientras que el segundo alude al escultor Mamurrio, artífice de la estatua, y encabeza una proposición adjetiva pura. Finalmente, el diálogo entre los versos 1-2 y 63-64 establecido por este sutil entramado de *figurae repetitionis* no se agota de ningún modo en el plano de la *elocutio* sino que involucra también el contenido proposicional de dichos dísticos pues ambos se refieren, cada uno a su modo, a la notable capacidad de esta obra de arte, la estatua, para ser a la vez lo uno y lo múltiple, lo mismo y lo diverso. Por supuesto, dicho rasgo de la estatua responde a una relación entre lo uno y lo múltiple constitutiva de la identidad del dios representado y determinante del origen de su nombre como el mismo texto lo indica en el verso 47: “quod formas unus vertebar in omnis”. Pero precisamente por esto las peculiaridades observadas ofician, a nuestro modo de ver, como un llamado de atención al lector sobre estos versos ubicados en lugares estratégicos y, por ende, sobre la dimensión significativa que cobran cuando se los estudia en detalle y se los pone en relación con el resto del poema.

Si vinculamos las figuras observadas con el contenido proposicional, veremos que el diseño anular permite configurar dos campos léxicos: el de lo uno, constituido por *corpus* (“in uno corpore”) en la apertura y *opus* (“unum opus”) en el cierre, y el de lo múltiple, conformado respectivamente por *forma* (“meas tot [...] formas”) y *usus* (“tam docilis [...] in usus”). La relación dialógica de los elementos que integran el campo de lo uno es evidente y

está marcada por el *polyptoton*. Algo menos explícita, la de los que componen el de lo múltiple está determinada por la posición idéntica que ambos términos (“formas”, “usus”) ocupan en el hexámetro y por la singular factura de los versos que los contienen. En efecto, ambos tienen ocho palabras y en ambos el sintagma nominal está ubicado y distribuido de manera idéntica: dos palabras, una idéntica y otra encabezada por la misma consonante (“qui mirare” / “qui me”), un modificador directo del núcleo del término de *in* constituido por dos elementos (“meas tot” / “tam docilis”), tres palabras (“in uno corpore” / “potuisti fundere in”), núcleo sustantivo del sintagma (“formas” / “usus”). Lo deliberado de esta simetría se comprueba por el delicado trabajo realizado por el poeta en el verso 63 donde para lograr el paralelismo observado recurre a la hipálage (por el sentido “docilis” se refiere a “me” y no a “usus”) y a una anástrofe rayana en el hipérbaton.⁵ Sin embargo, en el resto del poema, hay un punto importante que parecería cuestionar la distinción de estos dos campos léxicos o al menos de sus componentes: en el verso 61 el sustantivo *forma*, integrante del campo de lo múltiple, aparece en singular: “formae caelator aenae”. Cabe preguntarse pues qué tipo de vinculación guardan entre sí estos campos, para lo cual el primer paso será determinar la relación existente, dentro de cada uno de ellos, entre los elementos que los conforman.

1.1. LO UNO

En lo que hace al campo léxico de lo uno, el lazo entre *corpus* y *opus* a primera vista parecería no ofrecer mayor dificultad pues

⁵ La extrañeza de la construcción es observada por CAMPS (1965:77) pero se limita a comentarla como un rasgo notable del estilo properciano.

está claro que el *corpus* referido por la estatua no es otra cosa sino el *opus* confeccionado por Mamurrio, al cual por otra parte remite también la citada aparición de *forma* en singular (61). Sin embargo el panorama se oscurece si nos detenemos en los versos 57-58 que rezan:

Sex superare versus: te, qui ad vadimonia curris,
non moror: haec spatiis ultima creta meis.

Restan seis versos: a ti, que corres a la citación, no te demoro; esta es la cinta final de mi pista.

Este dístico ha provocado reacciones diversas en la crítica, que se ha interesado sea en el número de versos faltantes (*sex*), que lleva por ejemplo a Grimal a postular para el poema toda una numerología simbólica de raigambre pitagórica,⁶ sea en la alusión al tiempo del ocasional lector, que remite a la típica fórmula de los epigramas funerarios, debidamente documentada en la propuesta de Suits.⁷ Sin por eso desechar esta última línea de análisis, nosotros creemos que el elemento más significativo y curioso de este dístico es el sustantivo *versus* y la relación que guarda con el sujeto que lo enuncia y con el modo como el poeta construye la típica fórmula epigramática para retener al lector. En el resto del libro 4, Propertio emplea este sustantivo sólo para designar su propia producción poética y lo hace de modo tal que opone el posible nuevo programa, indicado por el sintagma “pio [...] versu” del poema proemial (4.1a.57), a la típica elegía de asunto erótico aludida por la alcahueta Acantis: “qui versus, Coae dederit nec munera vestis” (4.5.57) y por el espectro de la misma Cintia: “et quoscumque meto fecisti nomine versus” (4.7.77).

⁶ Cf. GRIMAL (1945) y el rechazo de esta postura en CELENTANO (1956) y BOUCHER (1980:368-369).

⁷ SUITS (1969).

Este uso recoge a su vez el observable en los tres libros anteriores donde las nueve apariciones del término se registran en enunciados metaliterarios (1.7.19, 1.9.11, 1.16.41, 2.1.41, 2.13.7, 2.34.43 y 93, 3.1.8), incluido el célebre epitafio consagratorio de la poesía del *servitium amoris*, donde, sugerentemente, el sustantivo aparece modificado por un adjetivo numeral tal como sucede en el texto que estamos estudiando:

et **duo** sint **versus**: QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS,
UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT. (2.34.35-36)

Y que haya dos versos: ESTE QUE AHORA YACE COMO HÓRRIDO
POLVO, ERA EN OTRO TIEMPO ESCLAVO DE UN SOLO AMOR.

A su vez, en nuestro dístico esta especificidad del empleo de *versus* condice con el uso que aquí hace Propercio de la metáfora del carro y las carreras para referirse a la brevedad de lo que resta por decir: “haec spatiis ultima creta meis”. La importancia de este recurso reside no sólo en que se trata de una metáfora de la escritura empleada ya desde Píndaro en enunciados metapoéticos sino en que nuestro autor mismo echa mano de ella en poemas tan centrales para su hacer literario como las elegías 3.1 (11-12) y 3.3 (18) y, lo que es más significativo aun, en la propia composición programática del libro 4: “has meus ad metas sudet oportet equus” (4.1a.70). A nuestro modo de ver, estos datos permiten postular que el sustantivo *versus*, aunque en cierto modo compatible con la isotopía “estatua”, plantea no obstante la existencia de una segunda isotopía, metafórica, que afecta la lectura del dístico 57-58 y que obliga a repensar la identidad de la *persona loquens* del poema todo y, con ello, a revisar nuestra primera interpretación de los elementos constitutivos del campo léxico de lo uno. En efecto, puesto que la *persona loquens* se refiere a su propio discurso como obra literaria, más exactamente como un poema, creemos que esa *persona* no

es sólo la estatua del dios cambiante sino también la propia elegía, esta elegía nueva ensayada en el libro 4, también ella cambiante y polifacética.⁸ Esta doble identidad de la *persona loquens* afecta lo observado para el campo léxico de lo uno pues el *opus* no es ya o, mejor dicho, no es sólo el realizado por Mamurrio sino también el del propio Propercio, cuyo nombre, según sugiere Marquis,⁹ podría incluso estar aludido en el verso 59 a través de una sutil broma etimológica: “*properanti falce dolatus*”.

Asimismo, esta doble referencia de *opus* implicada por las dos isotopías se sustenta en otros dos elementos. Uno es propio de nuestro autor y consiste en que, tal como vimos que sucedía en el caso de *versus*, el término *opus* no sólo es usado en el resto de la obra properciana en enunciados metapoéticos (2.10.12; 3.1.17, 34; 3.3.4, 16) sino que aparece en las dos partes de la elegía proemial del libro 4, para contrastar las opciones planteadas respectivamente por el yo enunciativo y por el astrólogo: “*Roma, fave, tibi surgit opus*” (4.1a.67), “*at tu finge elegos, fallax opus*” (4.1b.135). El otro, de amplio espectro, es que esta isotopía metafórica que equipara la estatua con el poema es propia de un ámbito cultural en el que, huelga recordarlo, la escultura es, junto con el tejido, una de las formas de representación no literaria empleada por los autores para comunicar, metáfora mediante, sus principios poéticos.

1.2. LO MÚLTIPLE

Constituido por *formae* y *usus*, el campo léxico de lo múltiple es ya a primera vista algo más complejo que el anterior pues resulta ob-

⁸ Aunque de manera tangencial y sin apoyarse en ningún análisis del texto, COUTELLE (2005:159) sugiere cierta identificación de la elegía y Vertumno en términos de “plasticité”.

⁹ MARQUIS (1974:500).

vio que la relación que guardan estos sustantivos entre sí en modo alguno puede formularse como de equivalencia, tal como vimos en el caso de *opus* y *corpus*. Para dilucidar esta cuestión conviene revisar el resto del poema a efectos de determinar con qué valor están empleados estos términos tan esquivos y polisémicos.

Puesto a explicar el origen de su nombre y luego de ofrecer dos etimologías, una basada en el cambio del curso del río Tíber (4.2.9-10), que supondría una forma *Vertamnus* (derivada de *verte* y *amnis*), y otra surgida del hecho de que se le ofrecen frutos al producirse el cambio de estación, lo que daría una forma *Vertannus* (derivada de *vertere* y *annus*),¹⁰ el dios las rechaza con indignación y enuncia la verdad en una larga parrafada cuyos dísticos de apertura y cierre rezan:

Opportuna mea est cunctis natura figuris
in quacumque voles verte, decorus ero. (4.2.21-22)

Mi naturaleza es accesible a muchos aspectos: cámbiame en lo que quieras: seré hermoso.

At mihi, quod formas unus vertebar in omnis,
nomen ab eventu patria lingua dedit. (4.2.47-48)

A mí, porque siendo uno solo cambiaba en las formas todas,
por este hecho me dio el nombre mi lengua patria.

Como podemos ver, estos versos diseñan una estructura anular que, apoyada en el *polyptoton* (*verte*, *vertebar*) y en la sinonimia entre los términos *figura* y *forma*, propia de la lengua latina

¹⁰ La etimología de los nombres propios es de por sí un rasgo constitutivo del discurso etiológico en general y de su versión helenística en particular. No obstante, en el caso de Propertio, es conocido su interés por este aspecto de la lengua que, reflejado por lo general en sutiles y complejos juegos de palabras, comparte no sólo con Calímaco sino con sus pares del período augustal. Cf. GÜNTHER (1998).

en casi todos los sememas de ambos lexemas,¹¹ confiere unidad a esta parte del parlamento de la estatua-dios. Ahora bien, ¿en qué consiste exactamente ese *vertere* que el dios considera verdadero por oposición a aquellos otros transmitidos por la *fama mendax* (19)? Si repasamos la serie de ejemplos contenidos entre los versos 23 y 40, vemos que la tan mentada capacidad de cambio consiste en la posibilidad de asumir todo tipo de identidades y de cumplir las funciones que les competen, a partir simplemente de la adopción del signo que el contexto cultural considera propio y definitorio de ellas. En efecto, con la túnica de Cos es una *puella* y con la toga, un *vir* (23-24); con una hoz hace el trabajo de un *sector faeni* (25-26); con armas merece la *laus* propia del soldado y con un cesto es un *messor* (27-28); con la típica *corona* es un *conviva* (29-30); con la mitra deviene Iaco y con el plectro, Apolo (31-32); caza animales mayores cuando porta las redes pero aves cuando lleva las varas (33-34); pesca si lleva una caña pero es un *institor* si deambula con la túnica suelta y un *pastor* si lo que porta es un *baculum* (37-40). Y puede incluso ser un *desultor* (35-36) pues, aunque en este caso no se mencione algún elemento característico, sin duda por efecto de la variación buscada y lograda por el poeta en esta larga enumeración, el término *species* (35), usado también para referir el resultado de portar la mitra de Baco (31), confirma lo observado en el resto de la serie. Cabe agregar por último otro dato significativo ofrecido por esta ejemplificación. Como lo señalan los imperativos “indue” (23), “da” (25), “comprime” (ib.) y “cinge” (31), la prótasis condicional “si [...] dabis” (32) y las formas pasivas “imposito” (28), “est imposta” (29), “impositis” (33) y “sumpta” (ib), que no hacen sino desplegar el “in quacumque voles verte” (22) del dístico que abre el pasaje, los cambios de la estatua son el resultado de la acción de los fieles, que seleccionan

¹¹ cf. OLD s.v.

e imponen signos e identidades de acuerdo con aquello en lo que esperan ser asistidos (“fautor”, v. 34) por el dios. La única excepción, sobre la que volveremos, es la del *conviva* pues en su caso no es posible deducir cuál es el favor solicitado o qué beneficios podría obtener el oficiante con su ofrenda. Estos datos son suficientes, creemos, para explicar la relación existente entre los dos constituyentes del campo léxico de lo múltiple, *usus y formae*, término este último al cual podemos sumarle ahora no sólo *figurae*, como señalamos *supra*, sino también *species* por su clara sinonimia con *forma*, sobre todo en su semema “representación”.¹² En efecto, vistos los ejemplos suministrados por el poeta, no cabe duda de que *formae* y *usus* guardan entre sí una relación de causa-efecto de tipo bilateral consistente en que las diferentes *formae* asumidas por la estatua motivan y están motivadas por los varios usos que quieran hacer de ella los fieles.

Ahora bien, puesto que al analizar el campo léxico de lo uno postulamos la existencia de una segunda isotopía de carácter metafórico según la cual la *persona loquens* del poema no es sólo la estatua sino también la elegía, corresponde preguntarse si esa isotopía se registra también en el campo léxico de lo múltiple. La lectura detenida del poema permite responder afirmativamente a ese interrogante sobre la base de dos elementos, uno en el dístico que la introduce, el otro dentro de la serie de ejemplos. En lo que hace al dístico que la introduce, lo sugerente es el adjetivo *decorus* (22) con que la estatua califica el resultado de sus múltiples cambios. Vinculado al sustantivo *decus*, por supuesto es legítimamente aplicable a la tal estatua, como lo sería a casi cualquier otro producto de la actividad humana visto el alcance a la vez ético y estético de este término. Pero ello no quita su fuerte presencia en la preceptiva que, desde el simple *sermo* hasta la oratoria, controla

¹² cf. OLD s.v.

la producción de discursos en Roma, incluidos los poéticos donde regula, entre otras cosas, la correcta adecuación entre el metro y la *materia* tratada, como nos recuerda Ovidio en *Amores* 1.1 y en la defensa de su *Musa iocosa*, ensayada en *Remedia amoris* (361-388). Visto esto consideramos que, en un poema que se presenta como el primero de una serie precedida por una elegía proemial que precisamente cuestiona la pertinencia de una nueva relación metro / *materia*, este término tiene que haber sido muy sugerente para el tipo de lector *doctus* previsto por nuestro poeta.

En lo que hace a la serie, el primer dato que llama la atención es, cosa ya reconocida por la crítica si bien no como base de la interpretación que aquí proponemos, la clara e indiscutible referencia a la elegía de asunto erótico de los versos 23-24:

indue me Cois, fiam non dura puella:
meque virum sumpta quis neget esse toga?

Vísteme de Cois, me volveré una no insensible muchacha.
¿Quién negará que soy un varón, puesta la toga?

Destacada por el sólo hecho de ser el ejemplo que abre la serie, esta alusión cobra fuerza metapoética no sólo por la acumulación en el hexámetro de términos propios de esa práctica discursiva (“Cois”, “dura puella”), sino por la ironía subyacente en que, de verificarse, el favor del dios trastrocaría la esencia misma de la relación elegíaca pues una “non dura puella” y un *vir* con todas letras son incompatibles con el personaje del *exclusus amator* y su consecuente *servitium*.¹³ Esto se refuerza en el resto de la serie

¹³ Cf. DEE (1974:48-49) quien advierte que la afirmación “fiam non dura puella” acarrea una doble sorpresa derivada de que un sujeto masculino se transforme en una *puella* y una estatua de bronce en algo *non durus*. Para este crítico esto es una humorada tendiente a restar seriedad a la etimología propuesta;

porque, si hacemos caso omiso de los dos dioses mencionados y de la nómina de agentes sociales cuyos menesteres los ubican en un estatuto social inferior (*faeni messor, venator, piscator, desultor, institor, pastor*), las dos únicas actividades propias del *vir* son la militar y los banquetes. La primera sorprende en la escritura properciana porque no condice con los intereses de su ego elegíaco del *servitium*, que se reconoce incapaz para esa tarea y para la consecuente *laus* (“laudabar in illis”) aquí asegurada por el dios: “non ego sum laudi, non natus idoenus armis” (1.6.29), pues otra muy distinta es la que le interesa: “laus in amore mori: laus altera si datur uno / posse frui” (2.1.47-48). La segunda, aunque compatible con el ego elegíaco,¹⁴ no lo es con el criterio de la serie pues, como dijimos, no se entiende qué provecho podría esperar el fiel al investir al dios con la *corona* del *convivium*. Este extrañamiento se confirma si tomamos en cuenta que, en este mismo poema y aun cuando ilustre una de las etimologías rechazadas, la colocación de una corona sobre la estatua se vincula por simpatía con el resultado exitoso de la actividad realizada por el fiel: “institor hic soluit pomosa vota corona / cum pirus invito stipite mala tulit” (13-14). Visto esto, consideramos que el término *corona* opera en el campo léxico de lo múltiple tal y como opera *versus* en el de lo uno: aunque no es incompatible con la isotopía “estatua” constituye un llamado de atención al lector y abre la puerta a esa segunda isotopía metafórica, la que identifica la *persona loquens* con la elegía. Al igual que lo visto para el sustantivo *versus*, también *corona* es un término empleado por Propertio casi exclusivamente en enunciados metapoéticos no sólo en el resto del corpus

para nosotros, es una advertencia al lector acerca de la amplitud metamórfica de esta *forma* y de su correlato literario.

¹⁴ Baste recordar la elegía 1.3 donde el amante, ebrio a su regreso del banquete, contempla fascinado el sueño de Cintia y deposita guirnaldas en su frente.

(2.10.22, 3.1.20)¹⁵ sino, lo que es más importante en este mismo libro 4 para referirse nada menos que a Ennio en el poema proemial (“Ennius hirsuta cingat sua dicta corona”)¹⁶ y al éxito de su propia obra en el dedicado a la estatua de Iuppiter Feretrius: “magnum iter ascendo, sed dat mihi gloria vires: / non iuvat e facili lecta corona iugo” (4.10.4-5). Esto explica a su vez, por otro lado, la también algo extraña referencia de nuestro poema, y justo antes de la alusión al *convivium* (31-32), a la transformación en Baco y Apolo, un Apolo que es sin duda el protector de los poetas pues el objeto conferido es el plectro. En efecto, en la elegía central del libro 4, texto preñado de significados metapoéticos como bien lo prueban la consabida doble isotopía de los primeros versos y el magnífico comentario de Álvarez Hernández,¹⁷ nuestro poeta une estos tres elementos (*convivium*, Baco y Apolo) en clave inequívocamente literaria: “ingenium positus irritet Musa poetis: / Bacche, soles Phoebus fertilis esse tuo” (4.6.75-77). En definitiva, hábilmente entretejidos en una serie que parece responder a un patrón único pero es engañosa, la “non dura puella”, el *vir*, la *corona* a la vez convivial y poética, Baco y Apolo, crean en el lector esa ligera “incomodidad” semántica con que los poetas augustales, incapaces por sus propios principios estéticos de producir ese “escándalo” de sentido que suele anunciar la presencia de una metáfora,¹⁸ nos alertan acerca de la existencia de una segunda isotopía que, por lo general, nos habla acerca de la misma obra que estamos leyendo.

¹⁵ Las otras dos apariciones no son pertinentes para nuestro planteo porque una se refiere a una constelación, probablemente la de Ariadna (3.20.20) y la otra a la corona fúnebre ofrendada en las tumbas (4.7.43).

¹⁶ Prop. 4.1a.61. Para la importancia de Ennio y su corona en la poética properciiana, cf. ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:206-210).

¹⁷ ÁLVAREZ HERNÁNDEZ (1997:291-299).

¹⁸ ECO (1983).

1.3. LO UNO Y LO MÚLTIPLE

Analizados los campos, podemos estudiar ahora la relación que guardan entre sí. En términos artísticos, que son los que nos interesan pues de los cultuales poco y nada podemos saber, lo primero que salta a la vista es que nos encontramos ante una obra de arte (*opus*) única, ante una *forma* que, aunque también es única y en apariencia está destinada a representar una única *materia* (la divinidad), puede sin embargo, debido a la destreza de Mamurio, su *artifex* (v.62), ser a la vez una amplia multiplicidad de *formae* capaces de representar otras tantas *materiae* (una *puella*, un *vir*, un *messor*, un *desultor*, etc.) sin por eso perder, paradójicamente, ni su *forma* originaria ni su carácter unitario. Pensado en relación con la estatua, esto se comprende fácilmente a pesar de las dudas, inevitables e insolubles, que se nos plantean a la hora de determinar el modo concreto como se verificaban estos cambios. Pero ¿qué sucede si lo pensamos en función de la otra isotopía, de la isotopía metafórica según la cual quien habla, quien se presenta de este modo singular, es la elegía? La respuesta es clara. También en este caso nos encontramos ante un *opus*, un *corpus*, (la colección de elegías del libro 4),¹⁹ ante una *forma* (el dístico) que, aunque también es único y en apariencia destinado a representar una única *materia* (el mundo elegíaco del *servitium*), puede sin embargo, debido a la destreza de Propercio, su *artifex*, ser a la vez una multiplicidad de *formae* capaces de representar, sin por eso perder ni su *forma* originaria ni su carácter unitario, todas y cada una de las *materiae* que hacen a Roma y su gente. En efecto, si repasamos los ejemplos en clave literaria bien podemos pensar, con justo derecho, que esta *forma* es apta para representar *materiae* propias de otros metros y géneros canónicos como el geórgico del

¹⁹ Para la obra literaria como *corpus*, cf. FARRELL (1999)

faeni messor y el *sectator*, el bucólico del *pastor*, el épico de la *laus* bélica, el lírico del *convivium*, e incluso el erótico elegíaco, pero no el mismo de los tres libros anteriores, pues aquí hay una *puella* que ya no es *dura*.²⁰ Por último, así como las *materiae* de esta estatua de bronce pueden estar representadas a su vez por otras *formae*: la del templo ebúrneo sobre el Aventino (5) o el viejo tronco de arce (59), también esto mismo puede pensarse para esta nueva elegía cuyas *materiae* pueden ser representadas, y de hecho lo han sido, en otros formatos discursivos.

Esta isotopía metafórica permite explicar otra cuestión que a nuestro juicio “incomoda” dentro del texto y a la que la crítica no ha conferido mayor importancia. Nos referimos a la indignación con que reacciona la estatua ante las dos etimologías erróneas del nombre del dios o, mejor dicho, a los términos empleados para referirla en el verso 19: “Mendax fama, nocēs: alius mihi nominis index”. Aquí, el elemento sorpresivo es el “nocēs” pues no se entiende qué perjuicio podrían acarrearle esas etimologías sea a la estatua sea al dios por ella representado. La crítica no se plantea esta pregunta pues considera que se trata de una hipérbole risueña que pinta con humor la reacción desmesurada de la divinidad y pone así de relieve el contraste entre su carácter eminentemente popular y el tenor erudito de ese tipo de reflexiones lingüísticas. No negamos ni la hipérbole ni la sorpresa que provoca en el lector pero precisamente por ello creemos que lleva a cuestionarse las razones del presunto daño infligido. Si leemos detenidamente, la diferencia entre las etimologías rechazadas y la propuesta es la identidad implicada en unas y otra. Fuera del carácter lúdico que pueda conferírsele al pasaje, fuera de que estos asuntos son propios del discurso etiológico, fuera incluso de que, como lo con-

²⁰ Para la alusión a esos géneros literarios, en particular la poesía didáctica y la lírica, a través de la intertextualidad con Virgilio y Horacio, cf. SHEA (1988).

firman otras fuentes el origen comúnmente aceptado era el defendido por la estatua,²¹ lo que interesa aquí es que las propuestas rechazadas son incompatibles con esa particular relación entre lo uno y lo múltiple que es inherente a la identidad del dios y su estatua y que oficia como eje del poema todo. Es decir, si aceptamos que el término *Vertumnus* se asocia exclusivamente con el cambio de curso del río Tíber o con la mudanza de las estaciones, una y única será la *materia* representada, una y única la esfera protegida por la divinidad, que se vería así perjudicada por la consecuente reducción de su culto, un culto que, para retomar los términos del poema, no podría ya cumplir con la orgullosa aseveración del pentámetro de cierre: “unum opus est, operi non datur unus honos” (64).

Esta lectura refuerza la existencia de la isotopía metafórica, en la que todos los componentes del verso 19 toman una dimensión particular. En términos literarios esa *fama* que perjudica a esta nueva elegía polifacética y mutante es aquella que, tal como sucede con el dios, determina para ella una única *materia*: los padecimientos del *exclusus amator*. Dos son los orígenes de esa *fama* exclusiva y excluyente: las normas del campo literario y el propio Propercio. En cuanto al primero, baste recordar la opinión de Horacio para quien, *miserabilis*, la elegía y su metro no tienen más materia que las cuitas del amante desdeñado:

Albi, ne doleas plus nimio memor
immitis Glycerae, neu miserabiles
decantes elegos, cur tibi iunior
laesa praeniteat fide (Hor., C. 1.33.1-4)

²¹ Cf. MALTBY (1991:s.v.“Vertumnus”).

Albio, no sufras más de la cuenta al recordar a la insensible Glicera ni cantes elegías desdichadas porque, violada la fidelidad, la deslumbra uno más joven que tú.

En cuanto a Propercio, y además, desde luego, del consabido recordatorio puesto en boca del astrólogo al final del poema proemial de nuestro libro (4.1b.135-146), el pasaje más ilustrativo es sin duda el de la elegía 3.1, donde el poeta mismo asevera la fama que le cabe por su elegía de asunto amoroso por oposición a otra materia posible:

a valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
 exactus tenui pumice versus eat,
 quo me Fama levat terra sublimis, et a me
 nata coronatis Musa triumphat equis,
 et mecum in curru parvi vectantur Amores,
 scriptorumque meas turba secuta rotas. (3.1.7-12)

¡Ah, bien esté quien detiene a Febo en pie de guerra! Vaya pulido con fina piedra pómez mi verso: por él una fama sublime me eleva por encima de la tierra y una Musa por mi creada triunfa sobre corceles coronados, y en el carro junto conmigo son llevados los pequeños Amores, y una turba de escritores sigue mis ruedas.

Así, sea que la interpretemos como “opinión corriente”, sea que lo hagamos como “renombre”, no cabe duda de que esa *fama* que atribuye una única *materia* a esta *forma* (el dístico elegíaco) perjudica (*nocere*) a esta elegía que aboga por su ductilidad. El amplio y sustancioso significado de este verso 19 se verifica aun más si a la luz de estos datos releemos su segundo hemistiquio: “*alius mihi nominis index*”. El elemento que aquí nos “incomoda”, el guiño del poeta que llama la atención del lector, es la pre-

sencia del término *index* en un contexto donde hubiéramos esperado encontrar *indicium*.²² Ninguna duda cabe de que, puesto que todo el sentido lleva a considerar que el *nomen* es aquí el agente de la acción de mostrar, lo apropiado hubiera sido unir ese genitivo “*nominis*” al abstracto verbal *indicium* y no al agentivo *index*. En nuestra opinión, Propertio está especulando aquí con el reconocimiento de esta anomalía, que por lo demás no deja de ser otro de sus juegos etimológicos. En efecto, además del impacto que produce sobre el lector, la ventaja de *index* por sobre *indicium* es que, sin perder la fuerza deíctica que uno y otro término tienen por su raíz **deih-/dik* “mostrar”,²³ en uno de sus sememas *index* se emplea para designar el título o inscripción que identifica a las estatuas y también a las obras literarias,²⁴ lo cual se aplica con especial exactitud a nuestro contexto.²⁵ En la isotopía “estatua”, *index* remite así a la inscripción *Vertumnus* que indica al transeúnte cuál es el dios representado. En la isotopía metafórica, en cambio, probablemente se refiera al título de la obra (*¿Elegi?*, *¿Elegiarum liber?*) o quizás al nombre mismo de su autor a quien no sólo el astrólogo *Horus* sino la *Fama* parecen haber constreñido a un único asunto poético. En una y otra isotopía, la obra precisa explicar a su destinatario la verdadera amplitud de su estatuto metamórfico porque de ello depende su *honus*.

El análisis efectuado permite demostrar que la elegía 4.2 es un texto que puede leerse en dos niveles o isotopías, una literal y otra metafórica, cuyo punto de intersección es la noción misma de cambio (*vertere*) aplicada a la obra de arte. En la primera, es un

²² cf. CAMPS (1965: *ad loc.*)

²³ cf. ERNOUT-MEILLET (1959: *s.v. dix, dicis*)

²⁴ cf. OLD *s.v.*

²⁵ Más aun, si nos atenemos a este semema, “*nominis*” podría llegar a pensarse como un genitivo de los llamados explicativos o apositivos, que permitiría mantener a la vez el valor agentivo de ambos sustantivos.

poema etiológico acerca del origen de una estatua y del dios representado, caracterizados la una y el otro por su capacidad de representar múltiples *materiae* bajo una *forma* única. En la segunda, es un discurso metapoético acerca de la compatibilidad de la *forma* elegía con un amplio abanico de *materiae* representadas. La combinación de una y otra da como resultado un texto poéticamente performativo que realiza aquello de lo que habla pues, por ser etiológica y no erótica, esta misma elegía muestra en acto la concreción de aquello que sostiene en términos de creación literaria. Para el lector atento, ese carácter performativo trasciende incluso la *materia* tratada y se verifica en algo tan sutil y tan propio de la norma estética del período como el diálogo intertextual, presente en los primeros versos del poema. Por un lado, y en lo que hace a la nueva *materia* tratada, nos encontramos con el dístico 7-8 que, como ha observado la crítica,²⁶ remite a los versos 33-34 de la elegía 2.5 de Tibulo, que no casualmente es una de las menos “eróticas” de su obra e incluye un tramo de revisión de la leyenda fundacional en parte semejante al referido por Propertio en la 4.1a. Por el otro, y en lo que toca a la superación de la relación amorosa como *materia* excluyente, las palabras que abren nuestra elegía (“Qui mirare meas”) evocan sin lugar a dudas a las que inauguran la 3.11 (“Quid mirare meam”), un texto en el que, también no casualmente, el *ego* reconoce su *servitium* y lo contrasta con el hacer de Augusto en *Actium*, hacer que se repite en el poema central del libro 4 (4.6). Ambas remisiones y sus respectivos cambios realizan y comprueban la maleabilidad de esta *forma* en manos de un *artifex* consagrado.

²⁶ Cf. DEE (1974:44-45).

2. VERTUMNUS Y EL LIBRO 4

Hecho este estudio, estamos en condiciones de volver al libro 4 para tratar de demostrar, como sostuvimos en un principio, que la ubicación privilegiada de la elegía de *Vertumnus* se debe a que actualiza y concreta la controvertida línea poética enunciada en el poema proemial y sostenida en el volumen todo. Según lo analizado el meollo de esa línea poética es la idea misma de cambio, entendido como la capacidad de una *forma* única de representar múltiples *materiae* y adaptarse a varios *usus* y, correlativamente, como la legitimidad de que una misma *materia* sea representada por más de una *forma*. Si pensamos que, en términos estrictamente literarios, esto no es otra cosa sino una de las variantes posibles de la tan mentada *polyeidéia* defendida por Calímaco en su yambo 13,²⁷ resulta claro que esto es lo que confiere unidad al libro 4 y explica la variedad aparentemente heterogénea de los poemas que lo componen, dando cuenta además del alcance de la expresión *Callimachus Romanus* que Propertio se atribuye a sí mismo en la elegía proemial. Esta interpretación nos permite trascender el enfrentamiento entre elegía etiológica y elegía erótica formulado en superficie y de manera explícita en las dos partes que la componen (4.1.a y 4.1.b), y proponer que el conflicto implícito existente entre las dos voces no es sólo o no es tanto la oposición entre dos materias poéticas como la actitud frente al cambio, como elemento determinante del hacer literario. Anunciado por el ego enunciator en sí y a través de un contenido que habla de una Roma mutante y de una factura discursiva que muestra en acto la posibilidad de representar en la *forma* elegíaca la *materia* que Virgilio volcó en formato épico,²⁸ el cambio en sí y no meramente la

²⁷ Cf. ACOSTA-HUGHES (2002:70-119). Para un excelente análisis de la elegía 4.1 a la luz de los yambos de Calímaco, cf. SIMMONS-HATCH (2006:167-243).

²⁸ Cf. FANTHAM (1997).

materia elegida es lo que rechaza el astrólogo. En efecto y aunque parezca una verdad de Pero Grullo, no debemos perder de vista que este vate ridiculizado no se opone de manera específica a que Propertio escriba elegía etiológica sino a que escriba cualquier cosa distinta de la elegía erótica del *servitium* y lo hace invocando un presunto mandato de Apolo, esto es, de la encarnación misma de la norma literaria, que habría dispuesto para este *artifex* una única y admisible relación entre *forma* y *materia*. Esa legitimidad de cambiar ese vínculo unilateral, que *Horus* rechaza, ese ejercicio de la *polyeideía*, es, a nuestro modo de ver, lo que este Calímaco Romano propone y concreta en el libro 4.

En esa concreción y lejos de constituir un estorbo que tiñe de indeseable hibridez la armonía del conjunto, el papel más importante lo cumplen, por paradójico que parezca, las elegías no etiológicas (3, 5, 7, 8, 11) pues es en ellas donde el *artifex* exhibe con sutileza extrema la versatilidad de esta *forma* poética. Fácil resulta verificar la factibilidad del cambio cuando se altera tan sustancialmente la *materia* pero ¿cómo se hace para lograrlo cuando esa *materia* responde a ese mismo vínculo unilateral que este poemario pretende cuestionar? Nuestra elegía 4.2 nos adelantó en parte la respuesta al hablarnos de una *puella* que no es *dura* y de un *vir* que se comporta como tal: para lograrlo hay que cambiar, más exactamente invertir el discurso que consagró esa univocidad. Eso es lo que hace Propertio, lo cual se constata al releer al menos cuatro de esas elegías “problemáticas” a la luz de su obra anterior:

- **Elegía 4.3:** La carta de *Arethusa* a *Lycotas*, donde esta reclama la presencia y la atención de su esposo, que se encuentra en campaña, remite a la elegía 3.12 donde el ego critica a *Postumus* por abandonar a su esposa *Gala* para irse a la guerra en lugar de quedarse a disfrutar de su *fidus torus*. Pero lo hace a través de dos inversiones fundamentales: el carácter epistolar y la trans-

formación del papel del personaje que deja de ser aquello de lo que se habla para devenir la *persona loquens* e imprimir su punto de vista al discurso todo.

- **Elegía 4.5:** este poema, en el que las viles enseñanzas de la *lena Acanthis* son presentadas en discurso directo dentro del marco de una feroz invectiva, remite por su contenido, por su carácter didáctico y por su destinataria, la *puella*, a las elegías 1.2 y 2.16, pero el poeta introduce un cambio importante: cede su voz a la alcahueta lo cual invierte por el sexo y la condición de la instructora el sello propio del *magisterium amoris* elegíaco. Esta mutación está explícitamente indicada en el texto pues *Acanthis* resta todo valor a los versos que contradigan sus preceptos (53-58).
- **Elegía 4.7:** la inversión representada por este texto, donde el espectro de *Cynthia* reprocha al ego su desamor y abandono, es tan integral y evidente que casi no necesita explicación. En efecto, determinado en lo formal por el cambio de voz, la inversión se manifiesta en una *Cynthia* que no fue ni tan *dura* ni tan *perfida* como leímos en la obra precedente y a un ego que no sólo no fue en vida de ella el fidelísimo amante que dijo ser sino que tampoco mantuvo sus promesas de amor eterno tantas veces anunciadas.²⁹ Pero a su vez, también aquí hay un elemento puntual que advierte acerca de un trabajo de inversión realizado sobre un único poema: el epitafio de los versos 85-86, que inevitablemente evoca el del poeta consignado en la elegía 2.13b (35-36). Esta evocación lleva a confrontar ambos textos y de ello resulta la profundidad del cambio producido por Propertio: la elegía 2.13b consiste en una serie de instrucciones de carácter prospectivo dirigidas a la *puella* para que, llegado el momento de su muerte, ella lo honre como se debe durante su

²⁹ Cf. DIMUNDO (1989).

funeral y aun después; esta del libro 4 expresa una serie de reproches retrospectivos dirigidos al ego por la *puella* porque, al momento de su muerte, ni en su funeral ni aun después recibió ella de parte de él los debidos honores, al punto tal que su tumba no tiene siquiera el árbol y el epitafio que aquél reclamaba para sí. Inversión del *servitium*, si las hay, el epitafio del ego al cual alude este otro epitafio negado es nada menos que aquel en que se proclama *servus unius amoris* (2.13b.36).

- **Elegía 4.8.** este poema es un magnífico paso de comedia en que el ego es descubierto *in fraganti* por una *Cynthia* furibunda que, en medio de un escándalo que gana la calle, agrede a sus ocasionales rivales e impone al *ego* severas condiciones para avenirse a la reconciliación. Desde luego hay aquí un cambio radical de la situación básica del *exclusus amator* propia de la elegía erótica del *servitium* según lo advertido por *Horus* (4.1b.143-146), pues, en lugar de un ego masculino atormentado y lloroso que en vano golpea las puertas de una casa ajena que le impiden ingresar al espacio donde su amada le es infiel, nos encontramos con una *puella* que, ante una situación que imagina similar, irrumpe sin más (49-52) en ese espacio ajeno donde su amante no ha logrado siquiera reparar en los atractivos de sus acompañantes: “cantabant surdo, nudabant pectora caeco: / Lanuvii ad portas, ei mihi, solus eram” (47-48). Pero a su vez, nuevamente aquí un pequeño detalle nos alerta acerca de la relación inversa puntual de este texto con otro de la obra anterior: el nombre del esclavo (*Lygdamus*) y el requisito impuesto por la *puella* que exige su venta como parte del pacto de reconciliación: “Lygdamus in primis, omnis mihi causa querelae, / veneat et pedibus vincla bina trabat” (79-80). En efecto, el tal *Lygdamus* es el protagonista de la elegía 3.6, donde, visto que su amo ha decidido no visitar a su *puella* durante doce días, su papel consiste en constatar que *Cynthia* está desesperada y fu-

riosa por esa ausencia que atribuye a la infidelidad de su amante provocada por los hechizos de una rival (19-34) y, luego, en convencerla de que dicho alejamiento está motivado por la ira y no por el engaño de quien le jura su completa lealtad (35-40). Como recompensa por esepreciado servicio, el ego promete concederle su libertad si logra la reconciliación, formulada en términos de *militia amoris*: “Quod mihi si e tanto felix concordia bello / exstiterit, per me, Lygdame, liber eris” (41-42). La inversión es clara: en el poemario del *servitium* el esclavo es parte activa en la reparación de una crisis amorosa en la que el ego se ausenta del espacio del deseo y la *puella*, sumida en llanto e incapaz de reaccionar, se limita a lamentarse de una infidelidad imaginaria aviesamente inducida por una rival. La reinstauración del vínculo acarreará la libertad del siervo. En nuestro libro 4, el esclavo es parte pasiva (37-38) de la instauración de una crisis amorosa resultante de una ausencia de la *puella* que, a su regreso y sin una lágrima, se venga activamente de rivales de carne y hueso que nada hicieron para seducir al ego pues él mismo las convocó (29-34). La reinstauración del vínculo, que termina aquí con la venta del esclavo, ahora encadenado, no casualmente se formula también, como en la 3.6, en términos de *militia amoris*: “et toto solvimus arma toro” (88).³⁰

Ahora bien, nuestro recorrido ha dejado fuera el texto que cierra el libro 4, la célebre elegía de Cornelia y lo hemos hecho porque, si bien no califica como poema etiológico, tampoco puede leerse en modo alguno como una versión invertida de la elegía erótica del *servitium*. Pero eso no le resta, sin embargo, legítima pertenencia a esta obra donde la *forma* elegía exhibe su versatili-

³⁰ Cf. DEE (1978) quien, por ceñirse a constatar intertextualidades ajenas a la obra properciana y a pesar de su magnífico análisis del poema, considera que el requisito impuesto por *Cynthia* es una sinrazón que no requiere explicación alguna.

dad. En sentido estricto, y fuera de la azarosa y oscura historia de este género, la Antigüedad siempre asoció su origen y función primera con el lamento fúnebre y la canción de duelo, como lo prueban las etimologías ensayadas por los gramáticos³¹ y las palabras de Horacio en su *Ars Poetica*:

versibus impariter iunctis querimonia primum
 post etiam inclusa est voti sententia compos;³²
 quis tamen exiguos elegos emiserit auctor,
 grammaticæ certant et adhuc sub iudice lis est. (Hor., *Ars* 75-78)

En versos imparmente unidos se encerró primero la queja y luego la expresión del pedido satisfecho; pero aún está bajo juez el litigio acerca de qué autor produjo las exiguas elegías.

En nuestra opinión, a esta norma del campo literario, a este vínculo entre *forma* y *materia* responde de manera crítica la elegía 4.11 y lo hace de dos modos. En primer lugar, el solo hecho de que la colección termine con una elegía fúnebre muestra la invalidez de la regla que, en boca del astrólogo, identifica el dístico con el asunto erótico. Más exactamente muestra que esa regla tan pomposamente enunciada es en sí misma el resultado de un cambio efectuado sobre otro vínculo *forma / materia* anterior, también exclusivo e igualmente consagrado por la tradición. En segundo lugar, la factura discursiva del poema implica una modificación significativa aun dentro de ese vínculo pues es una combinación de *laudatio funebris* y *consolatio*, que se inicia con una forma y contenido propios del epigrama funerario (1-14) pero termina siendo una *defensio* que responde con rigurosidad a la preceptiva de la oratoria foren-

³¹ Cf. LUQUE MORENO (1994:5-9)

³² Para la posible connotación amatoria de "voti sententia compos", cf. BRINK (1971:ad loc.).

se, como nos informa la misma Cornelia: “Causa perorata est” (99).³³ Esto, que de por sí bastaría para corroborar la exhibición del cambio que consideramos propia de este libro 4, se potencia si tomamos en cuenta la sutil relación que guarda con el poema proemial. En efecto, justo antes de enunciar el deber del poeta de escribir elegía de asunto erótico, *Horus* afirma:

tum tibi pauca suo de carmine dictat Apollo
et vetat insano verba tonare Foro. (4.1b.133-134)

desde entonces Apolo te dicta algunos pocos de sus versos y prohíbe que truenes discursos en el insensato Foro.

O se vociferan palabras propias del foro o se componen poemas. Frente a eso, nuestro autor responde con este texto que demuestra que, aun volviendo a su función originaria de canto fúnebre, la elegía es una *forma* tan maleable que puede incluso trascender esa oposición excluyente formulada por el astrólogo y dar cabida, sin por eso perder ni su esencia ni su impronta calimaquea,³⁴ a una discursividad como la del foro, que le es tan ajena como ajeno le es devenir *non dura puella* a la estatua de bronce de un dios masculino.³⁵ En definitiva y tal como dijimos al empezar esta parte de nuestro trabajo, cuanto más “elegíaco” es el tema, tanto más rico y sugerente es el artificio puesto en práctica por Propercio para concretar la propuesta poética de este libro, la cual desde luego se reafirma en los poemas puramente etiológicos donde, como sobradamente ha demostrado la crítica, se desliza cada tanto el discurso amatorio, como para evidenciar, tam-

³³ Para el análisis de este aspecto del poema, cf. el excelente estudio de CICERALE (1978).

³⁴ El “tonare” del verso 134 remite sin duda a Cal. *Ait.* fr.1.20Pf.

³⁵ Nos referimos a la oratoria forense y no a la retórica en general, presente en todo el poemario properciano como lo demuestra REINHARD (2006).

bién en ellos, que tampoco la nueva relación *forma / materia* propuesta en la 4.1a es excluyente.³⁶

Concluido nuestro repaso del libro 4, volvamos ahora a nuestra elegía 4.2. Como lectores, llegamos a ella después de haber atravesado un poema proemial que se inició poniéndonos en el lugar de un espectador a quien el *ego* enunciador le explica que la realidad contemplada, que no es otra cosa sino la misma Roma, es el resultado de una transformación:

Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est,
ante Phrygem Aenean collis et herba fuit (4.1a.1-2)

Esto que ves, viajero, por donde se extiende la grandísima
Roma, colina y hierba fue antes del frigio Eneas.

En consonancia con ello, al avanzar en nuestra lectura, ese *ego* nos anuncia que él mismo va a mudar su hacer literario pero, repentinamente y ante nuestra sorpresa, se entromete la voz de un personaje anodino, que se arroga el derecho de prohibírsele. Ante esto, y aun cuando la sola sustitución de Apolo y Calíope (3.3) por este oscuro astrólogo sea prueba suficiente de la transformación anunciada, el carácter esquivo del enunciado programático nos deja sin saber exactamente con qué tipo de cambio, si es que con alguno, hemos de encontrarnos en el resto del volumen. A ese interrogante responde la elegía de *Vertumnus* que, no por azar, nos vuelve a poner, al igual que la primera, en el lugar de un espectador, sólo que, a diferencia de aquella, aquí lo contemplado no es la realidad sino una obra de arte que es en sí misma un objeto mutante. “Qui mirare meas tot in uno corpore formas” (4.1.2) dice la estatua al transeúnte. Y otro tanto dice la ele-

³⁶ En este punto el caso denominativo es la elegía 4.9 con ese Hércules que se comporta como un *exclusus amator*.

gía al lector, ese a quien le informa luego que faltan sólo seis versos, para advertirle, anticipándose quizás a la reacción que pueda despertar en él la lectura del volumen, que lo *mirabile* y acaso lo *mirandum* de este *opus*, de este *corpus* que tiene ante él, es que su artífice ha logrado transformar el dístico elegíaco en una *forma docilis* para tantos *usus* cuantas *materiae* le ofrezca la polifacética y cambiante Roma.

BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA-HUGHES, B. (2002) *Polyeideia. The Iambi of Callimachus and the Archaic Iambic Tradition*, Berkeley.
- ÁLVAREZ HERNÁNDEZ, A. (1997) *La Poética de Propertio (Autobiografía artística del 'Calímaco romano')*, Assisi.
- BOUCHER, J. P. (1980²) *Études sur Propertius. Problèmes d'inspiration et d'art*, Paris.
- BRINK, C. O. (1971) *Horace on Poetry. Vol. II: The 'Ars Poetica'*, Cambridge.
- CAMPS, W. A. (1965) *Propertius. Elegies Book IV*, Cambridge.
- CELENTANO, L. (1956) "Significato e valore del IV libro di Propertio", *AFLN*, 6, pp. 33-68.
- CICERALE, M. G. (1978) "Struttura e oratoria forense nella IV.11 di Propertio", *AFLB*, 21, pp. 19-38.
- COUELLE, E. (2005) "Poétique et métopoésie chez Propertius", *BAGB*, 1, pp. 145-161.
- DEBROHUN, J. B. (1994) "Redressing elegy's *puella*: Propertius IV and the Rhetoric of Fashion", *JRS*, 84, pp. 41-63.
- DEE, J. H. (1974) "Propertius 4.2: Callimachus Romanus at Work" *AJP*, 95, pp. 43-55.
- (1978) "Elegy 4.8: a Propertian Comedy", *TAPA*, 108, pp. 41-53.

- DIMUNDO, R. (1989) "Properzio 4.7: dalla variante di un modello letterario alla costante di un' unità tematica" en *Tredici secoli di elegia latina*, Assisi, pp. 273-281.
- ERNOUT, A. – MEILLET, A. (1959) *Dictionnaire Etymologique de la Langue Latine*, Paris.
- FANTHAM, E. (1997) "Images of the city: Propertius' new old Rome" en HABINEK, T. – SCHIESARO, A. (edd) *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge, pp. 122-135.
- FARRELL, J. (1999) "The Ovidian Corpus: Poetic Body and Poetic Text" en HARDIE, PH. – BARCHIESI, A. – HINDS, S. (edd) *Ovidian Transformations. Essays on the Metamorphosis and its Reception*, Cambridge, pp. 127-141.
- GRIMAL, P. (1945) "Notes sur Properce I: La composition de l'épigramme à Vertumnus", *REL*, 12, pp. 110-119 .
- (1952) "Les intentions de Properce et la composition du livre IV des Épigrammes", *Latomus*, 11, pp. 183-197, 315-326, 437-450.
- GÜNTHER, H.-CH. (1998) "Word Play in Propertius", *Eikasmos*, 9, pp. 243-257.
- (2006) "The Fourth Book" en GÜNTHER, H.-CH. (ed) *Brill's Companion to Propertius*, Leiden, pp. 353-408.
- LUQUE MORENO, J. (1994) *El distico elegíaco*, Madrid.
- MALTBY, R. (1991) *A Lexicon of Ancient Latin Etymologies*, Leeds.
- MARQUIS, E. C. (1974) "Vertumnus in Propertius 4.2", *Hermes*, 102, pp. 491-500.
- MILLER, J. F. (1982) "Callimachus and the Augustan Aetiological Elegy", *ANRW*, 2.30.1, pp. 371-417.
- O'NEILL, K. (2000) "Propertius 4.2: Slumming with Vertumnus", *AJP*, 121, pp. 259-277.
- PILLINGER, H. (1969) "Callimachus Influences on Propertius, Book 4", *HSP*, 73, pp. 172-199.

- REINHARD, T. (2006) "Propertius and Rhetoric" en GÜNTHER, H.-CH. (ed) *Brill's Companion to Propertius*, Leiden, pp. 199-216.
- SHEA, C. (1988) "The Vertumnus Elegy and Propertius Book IV", *ICS*, 13, pp. 63-71.
- SIMMONS HATCH, J. (2006) *Poetic Voices and Hellenistic Antecedents in the Elegies of Propertius* (PhD Diss. University of Cincinnati), Cincinnati.
- STAHL, H.-P. (1985) *Propertius: "Love" and "War". Individual and State under Augustus*, Berkeley.
- SUITS, T.A. (1969) "The Vertumnus Elegy of Propertius", *TAPA*, 100, pp. 475-486.
- The Oxford Latin Dictionary* (1968-1982), Oxford.
- WYKE, M. (1987) "The Elegiac Woman at Rome: Propertius Book 4", *PCPS*, 213, pp. 153-158.

EL REGISTRO POÉTICO DE LOS HECHOS HISTÓRICOS: UNA INTERPRETACIÓN INTEGRAL DE LOS FRAGMENTOS ELEGÍACOS DE SIMÓNIDES Y SU CORRESPONDENCIA CON LA EIDOGRAFÍA DE PROCLO

DANIEL A. TORRES (UNS-UBA-CONICET)
datorres@netverk.com.ar

El objetivo del artículo radica en contrastar algunas perspectivas hermenéuticas actuales sobre los fragmentos de papiro atribuidos a Simónides con la eidografía de la Antigüedad tardía. Se presenta una descripción sintética de los fragmentos y de las discusiones críticas, para examinar la eidografía de Proclo (*Chrestomathia*), que proporciona un marco referencial para una comprensión abarcadora de los fragmentos elegíacos de Simónides. Sobre esta base, se analiza las interrelaciones de los fragmentos entre sí y con testimonios del contexto y de la transmisión escrita, proponiendo una interpretación integral que muestra la cualidad operativa de la poesía de Simónides en la comunidad.

Simónides / elegía / eidografía / Proclo / escatología

The aim of this article is to contrast the modern hermeneutical perspectives about the fragments of papyrus attributed to Simonides with the eidography of Late Antiquity. We present a brief description of the fragments and critical discussions, to examine the eidography attributed to Proclus (*Chrestomathia*), which provides a framework for a comprehensive understanding of the elegiac fragments of Simonides. Upon this basis, we analyze the interrelationships of the fragments together and with testimonies of the context and of the written transmission, proposing an integral interpretation that shows the operative quality of the poetry of Simonides upon the community.

Simonides / elegy / eidography / Proclus / eschatology

1. INTRODUCCIÓN

Desde la publicación, en 1992, del *P. Oxy.* 3965 (Parsons) y sus relaciones con el *P. Oxy.* 2327 (Lobel, 1954), contamos con nuevos fragmentos elegíacos de Simónides que han contribuido a ampliar no sólo nuestro conocimiento del poeta de

Ceos, sino también de la práctica de la combinación de metros y formatos genéricos diversos entre los poetas arcaicos y clásicos, abriendo el camino a la investigación sobre la proyección de la elegía en la literatura posterior. West (1992) editó los fragmentos en una serie de elegías dedicadas a la batalla del Artemisio (frr. 1-4), de Salamina (frr. 5-9), de Platea (frr. 10-18), y unas elegías simposíacas (frr. 19-22). Una nueva edición de los fragmentos, al cuidado de Francesca Andreoli (2006), pone en evidencia el carácter especulativo de la reconstrucción de los textos, de su organización interna, y consecuentemente de la interpretación crítica. En efecto, Andreoli presenta una nueva numeración, eliminando los fragmentos de Salamina, que de acuerdo a la tradición estarían en metro lírico (*Suda* = West, 'fr. eleg.'). No obstante, su edición reafirma la clasificación de West, proponiendo la secuencia de elegías históricas (batalla del Artemisio y de Platea) y elegías simposíacas.

La autoría de Simónides, ya conjeturada por Lobel, se confirma por el testimonio de Plutarco (*de Herod. malign.* 42.872d) para la elegía de Platea (Frr. 15-16 W) y el de Estobeo (4.34.28) para la elegía simposíaca (Frr. 19-20 W). Plutarco a su vez nos informa que Simónides registró (ἰστορήκεν) los hechos en elegías, sin aparente ocasión de *performance* (Mayer, 2007:380ss.). A estos testimonios hay que añadir, para la elegía del Artemisio, dos pasajes de Himerio (*Decl. et Or.* 47, 117 y 12, 141) aducidos por Andreoli (2006:63).

Como piezas de un rompecabezas incompleto, los fragmentos de Simónides nos presentan los siguientes objetos poéticos:¹

A. Fragmentos de las llamadas elegías históricas:

1. Una batalla naval, aunque no hay consenso sobre si se trata de la del Artemisio (así Andreoli, frr. 1-3; West, frr.1-4), la de Sa-

¹ Se remite al lector al Apéndice al final del artículo para los textos de los fragmentos mejor conservados y examinados en la exposición.

lamina (West, fr. 5-9, que Andreoli suprime), la de Mícala o una combinación de éstas (Rutherford, 1996:170); son los fragmentos peor conservados.

2. La batalla de Platea (fr. 10-18 W = fr. 4-11 A), introducida por un proemio hímnico en honor de Aquiles y de los caídos en Troya, cumpliendo un designio de la justicia (fr. 11W, v.12: ἄρμα δίκης), e immortalizados por la poesía homérica, como paradigma para el propio Simónides en la instancia de celebrar a los caídos en Platea; además de la mención de Pausanias, el general espartano (fr. 11 W, vv. 33-34), se incluyen como asistentes míticos los Dióscuros y Menelao (vv. 30-31), y el santuario de Deméter Eleusina, relevante en el relato de Heródoto IX (62, 65, 69 y 101), parece haber ocupado un lugar destacado en la elegía (fr. 11, vv. 30-41 y fr. 17 W);

B. *Fragmentos de las llamadas elegías simposíacas:*

3. Una reflexión de carácter gnómico sobre la impermanencia de la juventud (fr. 19-20 West = 16-15 A),² que incluye una cita de Homero *Il.* 6.146 (οἴη περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν; “Como la generación de las hojas, tal también la de los hombres”), articulando la referencia precedente a la immortalización de los héroes de Troya por la poesía épica en la elegía de Platea (Sider, 1996:279).
4. Una reflexión del yo poético (fr. 21-22 W = 17-18 A), con la expresión de un deseo de fuga a una isla bienaventurada (fr. 22, 8: εὐαγ[έ]α νῆσον) allende el mar, donde el poeta imagina un encuentro erótico con un joven y su propio rejuvenecimiento.

² Andreoli altera el orden de West, que se apoya en la secuencia transmitida por Estobeo (4.34.28).

Permanece abierta la cuestión de la relación entre los fragmentos, dado que hay superposición de versos en los papiros, planteándose el interrogante de si se trata de un solo poema, de dos, o incluso varios, que los editores alejandrinos habrían incluido en un libro de elegías de Simónides.

Incluso partiendo de la hipótesis de poemas diferentes, la estructura interna de cada una de sus partes presenta una heterogeneidad, característica de la lírica arcaica, que abre el camino a la hipótesis de una sola elegía de contenido heterogéneo. En este sentido, se ha propuesto una estructura compuesta por una introducción de carácter himnico (proemio), seguido de una sección narrativa (tal vez un *nómos* a la manera de Timoteo) y una *sphragis* al final, que permite la integración del conjunto de los fragmentos.

En efecto, cabe pensar que los editores alejandrinos debieron haber encontrado alguna razón para incluir en un mismo libro elegías de tono aparentemente tan variado, como resulta en la clasificación moderna. Los fragmentos que los editores modernos atribuyen a elegías simposíacas bien pueden haber cerrado las elegías de tema histórico, en las que es visible el contrapunto entre pasado mítico y presente histórico. Un rasgo característico del lenguaje de la lírica griega consiste en la extracción de un corolario, de una *gnóme*, acompañada de una reflexión del yo poético, a partir de un suceso puntual, sea la victoria en los juegos panhelénicos o la victoria en batalla, como lo atestiguan numerosos ejemplos de Píndaro y Baquílides, tanto en las composiciones que modernamente diríamos más seculares como los epinicios, como en poemas de índole ritual como los peanes.³

³ Cfr. Pínd. *Paeon* 2 Maehler (= D2 Rutherford), que conmemora la victoria de los Abderitas sobre tribus tracias, así como también *Pit.* 1.73-80, que parangona la victoria de Hierón sobre los etruscos en 474 y sobre los cartagineses en 480 con las victorias de los atenienses en Salamina y de los espartanos en Platea.

Los fragmentos de epinicios que nos han llegado de Simónides no permiten darnos una idea cabal del uso que pueda haber hecho del mito. Pero hay dos argumentos a favor de un uso extendido como en los epinicios de Píndaro y Baquílides. El primer argumento concierne al hecho de que Simónides pasa por ser el primer compositor de epinicios y, consecuentemente, el primer poeta en cobrar salario por sus poemas.⁴ No resulta por lo tanto improbable que junto con la modalidad del salario hubiera establecido ciertas normas para el género, que Píndaro y Baquílides no habrían hecho más que proseguir, añadiendo cada uno la impronta de su propia percepción de la Musa, es decir, de la tradición poética. A esto se añade el testimonio de un escolio a la *Nemea* 4.37, que relaciona a Simónides con la digresión,⁵ y una anécdota recogida por Cicerón en *de Oratore* 2.86, en la que se nos cuenta que Scopas, destinatario de un encomio de Simónides, habría dicho al poeta que debía solicitar a los Dióscuros la mitad del pago convenido, puesto que se había extendido demasiado en el elogio sobre ellos.

Dada, pues, la tendencia propia del lenguaje poético griego a reproducir formatos y esquemas tradicionales, resulta lícito suponer para los fragmentos elegíacos de Simónides una heterogeneidad temática como la que se evidencia en las composiciones individuales de los líricos, por un lado, y en el *corpus* elegíaco de Teognis y de Solón, por el otro. De hecho, se trata de una hetero-

⁴ Cfr. Pínd. *Íst.* 2.1-6 con escolio 9a (Drachmann, III, *ad loc.*): ἡ Μοῦσα γὰρ οὐ φιλοκερδής πω τότε ἦν· νῦν, φησί, μισθοῦ συντάττουσι τοὺς ἐπινίκοις, πρώτου Σιμωνίδου προκαταρξαμένου. (“Pues la Musa no era entonces codiciosa. Ahora, dice, ordenan los epinicios según el salario, habiendo comenzado Simónides el primero”).

⁵ (Drachmann III, esc. 60b) ἐὰν μὴ παρεκβαίνωμεν. δοκεῖ δὲ ταῦτα τείνειν εἰς Σιμωνίδην, ἐπεὶ ἐκεῖνος παρεκβάσει χρησθαι εἴωθε. (“Si no nos salimos del paso. Esto parece apuntar a Simónides, porque aquel suele usar las digresiones.”).

geneidad que diluye los límites de lo que los modernos denominamos convenciones genéricas y que, en su proyección ulterior, hará de la elegía el formato métrico en el que habrán de volcarse las variadas temáticas de la lírica arcaica.

La elegía de Platea (Frr. 10-18 W) presenta un proemio himnódico en honor a Aquiles enfocado en la instancia de su muerte y su supervivencia gracias a la poesía de Homero y, en consecuencia, su valor paradigmático para los caídos en la batalla de Platea y para el propio poeta Simónides que registra el suceso histórico en el formato poético de la elegía, emulando a Homero. Hasta aquí, la heterogeneidad es la habitual en la poesía lírica, con el contrapunto entre el pasado mitológico y el presente actual de la enunciación poética, concentrado en este caso en la victoria sobre los persas. En el lenguaje de los epinicios es habitual tomar el suceso mitológico como paradigma para la celebración de un vencedor individual en los grandes juegos panhelénicos. El carácter heterogéneo, tanto en la poesía lírica como en la elegía de Simónides no resulta sino un efecto de nuestra mirada contemporánea, habituada a distinguir entre mito e historia. Pero para la percepción de los griegos la guerra troyana era tan histórica como actual la que acababan de librar contra los persas, y los poetas, al realzar lo que hoy llamaríamos la oposición entre Oriente y Occidente, recurrían al prototipo de la guerra de Troya en un doble intento de aplicar el pasado al presente y de transferir el presente a un pasado que, por el acto mismo de la memoria, quedaba fuera del tiempo. Esta idea surge de una percepción básica de la realidad y está presente en el lenguaje poético-mitológico griego desde sus primeras manifestaciones en la poesía épica. Los sucesos del siglo V a.C. ofrecen la ocasión para una eclosión de esta perspectiva en diferentes formatos de enunciación lingüística (*Los Persas* de Esquilo, el poema del mismo título de Timoteo, las *Historias* de Heródoto), pero el elemento de atemporalidad consti-

tuye un rasgo común. En el lenguaje poético-mitológico esa atemporalidad se alcanza gracias a una transferencia a un más allá del *hic et nunc* de la enunciación lingüística, y en los textos queda registrada como fragmentos de una escatología, a la que los héroes del mito y de la actualidad, así como los poetas encargados de celebrar a unos y a otros, se ven transferidos como resultado de la misma operación poética. El doble proceso de aplicación del pasado al presente y de transposición del presente al pasado o a un más allá *post mortem* implican la concepción de una atemporalidad, cuyo acceso garantiza la permanencia de un hecho contingente, es decir, la transmutación del hecho contingente en un hecho paradigmático, sacándolo del fluir del tiempo y del olvido, cristalizándolo en la memoria colectiva.

La elegía simposíaca (frr. 19-22 W), que constituiría la *sphragís* si se acepta su integración con la elegía de Platea, parte de Homero y su célebre comparación de las generaciones humanas con las de las hojas en *Iliada* 6.146 (fr. 19 W), unida a una reflexión sobre la vejez y la inconsciencia del paso del tiempo en la juventud (fr. 20 W) que se cierra con una referencia final a Homero (v. 14). Ahora bien, como ha señalado Sider (1996:279), la similitud con el proemio de la elegía de Platea, focalizado en Aquiles en tanto inmortalizado por Homero, y la reflexión sobre la transitoriedad de la vida humana, hacen pensar que estos fragmentos constituyan la parte final de la elegía de Platea, en una suerte de composición anular con un proemio y un cierre focalizado en el poder inmortalizador de la poesía. Sin embargo, no resulta del todo convincente que estos versos constituyan una auténtica *sphragís*, que tendría que mostrar un sello personal del poeta, y no una reflexión objetiva de carácter gnómico, a manera de corolario de lo expuesto en la narración mitológica del proemio y en la sección narrativa sobre la batalla de Platea. Si aceptamos la posibilidad de integrar los fragmentos en una elegía, el lugar de la *sphragís* correspondería a los frr. 21 y 22

W, en los que se evidencia el sello del yo poético en la enunciación del deseo erótico, desde su eventual surgimiento en la adolescencia (fr. 21, 6 W)⁶ hasta su transferencia y cumplimiento en un más allá utópico (fr. 22 W). Este último fragmento ha sido interpretado como expresión de un deseo de fuga a las islas de los bienaventurados, en la que el yo poético aspira a encontrar un rejuvenecimiento y gozar de los amores de un compañero, cuyo nombre ha sido suplementado en el verso 9 en base a la tradición biográfica sobre Simónides (Parsons, 1992; West, 1993; Mace, 1996). El paradigma de Aquiles en la elegía de Platea no quedaría entonces de ningún modo fuera de lugar: el propio Simónides presenta en otro fragmento lírico la transferencia de Aquiles a la isla de los Bienaventurados (*PMG* 558). Ahora bien, en los nuevos fragmentos no se puede precisar con exactitud el paso de la reflexión sobre el verso homérico a la fuga utópica con tema erótico. Sin embargo, si bien estos fragmentos han sido interpretados como pertenecientes a una elegía simposíaca por el tema erótico, no faltan opiniones que la consideran un *thrênos* (Rutherford, 1996:191, y esp. Yatromanolakis, 1998). En este sentido, los fragmentos conservados de *thrênnoi* pindáricos (especialmente el fr. 129; cfr. Torres, 2007:360ss.), presentan el fenómeno de iteración, por el que el poeta imagina la continuidad en el más allá, o la consecución en el más allá, de la bienaventuranza que en nuestro mundo sólo se encuentra esporádicamente y de manera pasajera. La felicidad radica en la obtención *post mortem* en forma definitiva de lo que la sociedad contemporánea de estos poetas consideraba valores que requerían un esfuerzo sostenido, con éxitos limitados.

En estos fragmentos elegíacos, los temas vertebradores que unen los frr. 19 y 20 con los frr. 21 y 22 radican en la evanescencia

⁶ Esta interpretación del fragmento 21 W será discutida más adelante, al exponer las interrelaciones entre los fragmentos.

de la juventud, el peso de la vejez y el deseo de escapar de ella con un rejuvenecimiento definitivo en alguna comarca de ningún lugar, representado en el lenguaje poético mitológico por esos espacios inaccesibles como el Elíseo, las islas de los bienaventurados o el país de los Hiperbóreos, cuyo acceso sólo se torna posible mediante la realización de grandes hazañas como las de Troya y Platea, así como mediante el acto de celebración de una y otra.

En base a esta sintética descripción de ambos grupos de fragmentos se han postulado diversas hipótesis para la ocasión de la *performance* de una y otra elegía:⁷ para la de Platea, se han sostenido argumentos sobre el carácter panhelénico de la celebración, proponiéndose diversas instancias posibles: festival de Eleuthería en Platea, o Delfos, o Egina, e incluso una ocasión bien diferente (Schachter, 1998), interpretando los fragmentos como propaganda espartana en un lugar donde la celebración de Aquiles fuera coherente, y proponiendo Sigeion en el Helesponto. Ante esta diversidad de hipótesis, podemos decir que la cuestión de la *performance* para la elegía de Platea se encuentra en un punto muerto. Mayer (2007:375-384) se inclina a descartar todas las hipótesis que postularon diversos festivales como ocasión de la *performance* a favor del ámbito más restringido del simposio. Con las hipótesis propuestas para la *performance* de la elegía simposiaca no se arriba, pues, a ninguna certidumbre. Si bien el simposio aparece en primera instancia como la ocasión adecuada, atendiendo sobre todo a los elementos eróticos, Yatromanolakis (1998) ha argumentado a favor de la asociación con el *thrênos*, aunque su argumento se apoya en una hipotética identificación del yo poético con una mujer, cancelando el tema homoerótico que resulta evidente en el texto conservado. Por lo tanto también con estos fragmentos la

⁷ GARCÍA ROMERO (2007) presenta un estado de la cuestión sobre la ocasión de la *performance*. Cfr. también CURRIE (2006:198).

cuestión de la *performance* resulta controvertida, dado el carácter rizomático que muestran las perspectivas críticas recientes.

2. SOBRE EL ORIGEN Y LA HISTORICIDAD DE LA ELEGÍA SEGÚN LA EIDOGRAFÍA DE PROCLO

La atribución a Simónides de estos fragmentos se apoya, como decíamos, en los testimonios de Plutarco y Estobeo. Mientras que Estobeo se limita a citar los versos de Simónides en un contexto de recolección de citas de autores antiguos sobre el carácter efímero de la condición humana, Plutarco nos informa que Simónides registró (ἱστόρηκεν) los hechos, para probar con la cita la parcialidad del relato herodoteo acerca de la batalla de Platea (libro IX). El pasaje de Plutarco introduce un mini-catálogo de las fuerzas que contribuyeron a la victoria sobre los persas, lo que implica que Simónides hizo historia en versos elegíacos, e incluyó un catálogo a la manera del paradigma homérico en *Ilíada* 2. Plutarco concluye la cita del fragmento con la siguiente indicación acerca de la elegía de Platea: ταῦτα γὰρ οὐ χορὸν ἐν Κορίνθῳ διδάσκων οὐδ' ἄσμα ποιῶν εἰς τὴν πόλιν, ἄλλως δὲ τὰς πράξεις ἐκεῖνας ἐν ἐλεγείᾳ γράφων ἱστόρηκεν. (“no entrenando un coro en Corinto ni componiendo un canto para la ciudad, sino de otro modo atestigua aquellos hechos escribiendo en elegía”). Este uso histórico está atestiguado para la elegía arcaica (Bowie, 1986; Gerber, 1997; García Romero, 2007; Mayer, 2007), y reaparece en un texto tardío que no ha sido atendido por la crítica. Me refiero al extracto de la *Chrestomathía* de Proclo transmitido por Focio (*Bibliotheca*, Codex 239 Bekker, 318b 22–322a 40). En este texto podemos encontrar un principio de solución para el enigma que nos plantean los fragmentos de Simónides, e incluso una clave para

ver el conjunto de estos fragmentos como pertenecientes a un mismo poema.

Debo detenerme en el problema de la autoría de la *Chrestomathia*, que ha sido atribuida a algún gramático fantasmagórico del s. II d.C., principalmente sobre el argumento de diferencias estilísticas con otros escritos de Proclo el neoplatónico del siglo V d.C.. En un exhaustivo estudio introductorio a los *Himnos* de Proclo, Van den Berg (2001:13 ss.) analiza los alcances de los términos ὕμνος-ὕμνεῖν y sus derivados en el lenguaje de Proclo, ampliando el alcance de ambos términos a toda forma de celebración de la deidad. Según la teoría poética de Proclo, la actividad de ὕμνεῖν no se limita a la composición de himnos de culto, sino que toda actividad, toda escritura orientada a la celebración de la deidad es un himno. Así resultan himnos el *Fedro* de Platón y el comentario del mismo Proclo al diálogo platónico (Van den Berg 2001:15-16). Precisamente por el alcance acordado a la operación de ὕμνεῖν, a la propia producción de Himnos de Proclo y, tal vez, a la recopilación y transmisión del *corpus* de Himnos de Homero, Calímaco y Orfeo, resulta coherente la autoría de Proclo el neoplatónico del s. V d.C. para el extracto transmitido por Focio. Las diferencias de estilo entre la *Chrestomathia* y otras obras de Proclo señaladas por otros filólogos (cfr. para la discusión Hillgruber, 1990) pueden quedar en suspenso ante los argumentos de Van den Berg (2001:14 n. 4), siguiendo a Lambertson (1986), quien señala la frecuencia de contrastes en estilo en los escritos de los Platonistas, fenómeno que puede verificarse en los escritos de Porfirio. A estos argumentos añadiría el carácter escolar del extracto de Focio, que reproduce el estilo oral coloquial de una clase sobre literatura griega. Desde otra perspectiva, investigando sobre los datos transmitidos por Proclo sobre los poemas del Ciclo épico, también Ercolani (2007:121 n. 4 y pp. 234-235) se inclina a aceptar la autoría del neoplatónico. Pero entiendo que la distinción entre

γένος y εἶδος operante en la teorización de Proclo constituye un indicio probatorio a favor de la autoría del filósofo, que aplica al estudio de la lírica arcaica las distinciones peripatéticas entre γένος y εἶδος, claramente delineadas por Porfirio en *Eisagogué* (5.17-6.2 y 7.27-8.3).⁸

Dado que el extracto de Focio resume las formas poéticas de la lírica arcaica como diferentes εἶδη de un mismo género, el himno, la actividad de ὑμνεῖν resulta primaria y anterior a cualquier ocasión de performance particular, lo que a su vez concuerda con la teoría poética de Proclo, que habla de especies (εἶδη) de la poesía, y establece como primeras diferenciaciones los términos διηγηματικόν (narrativa o expositiva, como prefiere Rossi, 1971:74) y μιμητικόν (mimética o imitativa), incluyendo en la primera la épica,

⁸ Porfirio, *Eisagogué* 4.1.5.17-6.2: Αφορίζονται τοίνυν τὸ μὲν γενικώτατον οὕτως, ὁ γένος ὃν οὐκ ἔστιν εἶδος, καὶ πάλιν, ὑπὲρ ὃ οὐκ ἂν εἶη ἄλλο ἐπαναβεβηκὸς γένος· τὸ δὲ ειδικώτατον, ὁ εἶδος ὃν οὐκ ἔστιν γένος καὶ ὁ εἶδος ὃν οὐκ ἂν διελοίμεθα ἐπι εἰς εἶδη καὶ ὁ κατὰ πλειόνων καὶ διαφορόντων τῷ ἀριθμῷ ἐν τῷ τί ἐστι κατηγορεῖται. τὰ δὲ μέσα τῶν ἄκρων ὑπάλληλά τε καλοῦσι γένη καὶ εἶδη, καὶ ἕκαστον αὐτῶν εἶδος εἶναι καὶ γένος τίθενται, πρὸς ἄλλο μέντοι καὶ ἄλλο λαμβανόμενον. (“Se distingue en lo que es generalísimo de este modo: lo que es género no es especie, y a la inversa, aquello sobre lo que no podría sobrevenir nada es género. Pero lo más específico, lo que siendo especie no es género y lo que siendo especie no subdividiríamos aún en especies, y lo que según una pluralidad y diferencias en número, esto se predica acerca del objeto. Pero las cosas que son intermedias entre los extremos se llaman géneros y especies unas respecto a las otras, aunque cada una de ellas sean especies también se las coloca como género, tomada con respecto a una y otra cosa.”). Porfirio, *Eisagogué* 7.27-8.3: περιέχεται οὖν τὸ μὲν ἄτομον ὑπὸ τοῦ εἶδους, τὸ δὲ εἶδος ὑπὸ τοῦ γένους· ὅλον γάρ τι τὸ γένος, τὸ δὲ ἄτομον μέρος, τὸ δὲ εἶδος καὶ ὅλον καὶ μέρος, ἀλλὰ μέρος μὲν ἄλλου, ὅλον δὲ οὐκ ἄλλου ἀλλ’ ἐν ἄλλοις· ἐν γὰρ τοῖς μέρεσι τὸ ὅλον. (“Lo individual está contenido en la especie, y la especie en el género. Pues el género es algo total, pero lo individual es parte, y la especie es tanto totalidad como parte, pero parte de otra cosa, y totalidad no de otra cosa sino en otras cosas. Pues en las partes está el todo.”).

la elegía, el yambo y la lírica (μέλος), mientras que la segunda abarca la tragedia, la comedia y el drama satírico.⁹

Ahora bien, un punto interesante a tener en cuenta en la eideografía de Proclo concierne a la descripción del ciclo épico, del que nos dice (219a 24): Διαπορεύεται δὲ τὰ τε ἄλλως περὶ θεῶν τοῖς Ἑλλησι μυθολογούμενα καὶ εἴ ποῦ τι καὶ πρὸς ἱστορίαν ἐξαληθίζεται. (“Expone en detalle los relatos contados por los griegos acerca de los dioses de otro modo¹⁰ e incluso a veces habla con verdad acerca de la historia”). Proclo atestigua una tendencia a la historicidad en los poemas del ciclo épico, y explica en qué consiste la diferencia con los otros poetas épicos. En 219a 30 es Focio quien nos dice cómo Proclo informa acerca de la supervivencia del ciclo épico: Λέγει δὲ ὡς τοῦ ἐπικοῦ κύκλου τὰ ποιήματα διασώζεται καὶ σπουδάζεται τοῖς πολλοῖς οὐχ οὕτω διὰ τὴν ἀρετὴν ὡς διὰ τὴν ἀκολουθίαν τῶν ἐν αὐτῷ πραγμάτων. (“Dice cómo los poemas del ciclo épico sobrevivieron y fueron conservados por la mayoría no tanto por su virtud como por la secuencia de los hechos contenidos en él”). Así pues, aquí tenemos la ἱστορία, la secuencia de hechos, que otras fuentes atribuyen asimismo a la elegía, especialmente Plutarco a propósito de

⁹ 319a3: Καὶ ὅτι τῆς ποιητικῆς τὸ μὲν ἐστὶ διηγηματικόν, τὸ δὲ μιμητικόν. Καὶ τὸ μὲν διηγηματικόν ἐκφέρεται δι’ ἔπους, ἰάμβου τε καὶ ἐλεγείας καὶ μέλους, τὸ δὲ μιμητικόν διὰ τραγωδίας, σατύρων τε καὶ κωμωδίας. (“[Se diferencian] porque del arte poética uno es narrativo y otro representativo. Y el narrativo se desarrolla por medio de la épica, el yambo, la elegía y la lírica, y el representativo por medio de la tragedia, el drama satírico y la comedia”).

¹⁰ Se entiende: “distinto a los poetas épicos más importantes”, con referencia a 319a 18: τοῦ ἔπους ποιηταὶ κράτιστοι, entre los que cuenta a Homero y Hesíodo, junto a los nombres de Peisandro, Panuasis y Antímaco. La inclusión de Panuasis, al que se supone autor de una *Historia de Jonia* en versos elegíacos, así como la mención de Antímaco, hacen pensar que Proclo está haciendo extensiva la clasificación de épica (ἔπη), incluyendo poemas elegíacos que no se ajustan a la definición de elegía que da unas líneas más adelante.

Simónides (fr. 16 W, incluyendo la cita del fragmentario catálogo). Y la importancia del dato es que Simónides debía tener presente para enfocar el episodio de la muerte de Aquiles no sólo la *Ilíada* de Homero, sino especialmente los poemas del ciclo épico que narraban su muerte por Paris y Apolo, y que para el tiempo de Simónides circulaban todavía bajo el nombre de Homero. Aquí hay un elemento que vincula el episodio con la temática del *thrênos*, reelaborado por Píndaro en la *Ístmica* 8.¹¹

Las observaciones de Proclo con respecto a la elegía concuerdan con lo que encontramos en cualquier manual moderno (319b 6):

Τὴν δὲ ἐλεγείαν συγκεῖσθαι μὲν ἐξ ἠρώου καὶ πενταμέτρου στίχου, ἀρμόζειν δὲ τοῖς κατοικομένοις. Ὅθεν καὶ τοῦ ὀνόματος ἔτυχε· τὸ γὰρ θρηῆνος ἔλεγον ἐκάλουν οἱ παλαιοὶ καὶ τοὺς τετελευτηκότας δι' αὐτοῦ εὐλόγουν. Οἱ μὲντοι γε μεταγενέστεροι ἐλεγεία πρὸς διαφόρους ὑποθέσεις ἀπεχρήσαντο.

La elegía se compone de un verso heroico y un pentámetro, y se adapta para los desaparecidos, de donde obtuvo el nombre. Pues los antiguos llamaron *élegos* al *thrênos* y por medio de éste

¹¹ *Ístm.* 8. 56a-60:

τὸν μὲν οὐδὲ θανόντ' αἰοδαὶ <ἐπ>έλιπον,
 ἀλλὰ οἱ παρὰ τε πυ-
 ρὰν τάφον θ' Ἑλικώνια παρθένοι
 στάν, ἐπὶ θρηῆνόν τε πολύφαμον ἔχεαν.
 ἔδοξ' ἦρα καὶ ἀθανάτοις,
 ἐσλόν γε φῶτα καὶ φθίμε-
 νον ὕμνοις θεᾶν διδόμεν.

(“Y no lo [a Aquiles] abandonaron los cantos cuando murió, sino que las vírgenes Heliconias asistieron junto a la pira y la tumba y derramaron un célebre *thrênos*. Pues les pareció a los inmortales entregar al noble hombre incluso muerto a los himnos de las diosas”.)

elogiaban a los difuntos. Sin embargo las generaciones posteriores se valieron de la elegía para diferentes argumentos.

La relación con el *thrênos*, atribuida a los antiguos, es precisamente la que constituye el vínculo más estrecho de la elegía con la lírica, como veremos inmediatamente, pero además la infaltable descripción formal de la elegía como compuesta por un hexámetro y un pentámetro, parecen colocarla como la especie poética intermedia entre la épica y las especies de la lírica, específicamente el *thrênos*.

Igualmente interesante resulta la descripción que hace Proclo del himno. Comenzando por la etimología propuesta, coherente con la intención de memorial para los héroes de Platea, la permanencia se logra por el registro poético.¹² Proclo habla del ὕμνος como un término genérico que se especifica según distintas modalidades (εἶδη).¹³ De hecho, Proclo habla de estas εἶδη (que nuestra filología moderna llama impropriamente “géneros”) de los himnos en su apartado sobre la lírica (μέλος) y puntualiza (320a 16): καὶ γὰρ ἔστιν αὐτῶν ἀκούειν γραφόντων ὕμνος προσοδίου, ὕμνος ἐγκωμίου, ὕμνος παιᾶνος καὶ τὰ ὅμοια. (“Pues también es posible escuchar que escribieran un himno de *prosódion*, himno de encomio, himno de peán y expresiones semejantes”). Esta última referencia, sumada al hecho de que los himnos

¹² 320a 9: Καί φησι τὸν ὕμνον μὲν ὠνομάσθαι ἀπὸ τοῦ ὑπόμονόν τινα εἶναι καὶ οἶον εἰς μνήμην καὶ ὑπόμνησιν ἄγειν τὰς πράξεις τῶν ὕμνουμένων (“Y dice que el himno se denomina por algo que es permanente y como tal conduce los hechos celebrados en himnos a la memoria y al recuerdo”).

¹³ 320a 12: Ἐκάλουσι δὲ καθόλου πάντα τὰ εἰς τοὺς ὑπερόντας γραφόμενα ὕμνους· διὸ καὶ τὸ προσόδιον καὶ τὰ ἄλλα τὰ προειρημένα φαίνονται ἀντιδιαστέλλοντες τῷ ὕμνῳ ὡς εἶδη πρὸς γένος (“Llamaban en general himnos a todos los escritos para los que sobreviven; por eso también el *prosódion* y los demás antes mencionados se presentan comparados con el himno como las especies al género.”)

homéricos constituyen el referente primario del término ὕμνος, autoriza a hacer extensiva esta designación genérica a la elegía, en la que los pasajes de carácter himnico son frecuentes en distintos testimonios conservados (cfr. Obbink, 1996). Otro punto importante implicado en τὰ ὅμοια es que puede hablarse de un ὕμνος θρήνου, un himno “trenético” o de lamentación, reforzando por lo tanto la asociación con la elegía.

Por otro lado, Proclo distingue entre el ἐπικήδειον y el θρήνος (321a 30):

Διαφέρει δὲ τοῦ ἐπικηδείου ὁ θρήνος, ὅτι τὸ μὲν ἐπικήδειον παρ’ αὐτὸ τὸ κῆδος, ἔτι τοῦ σώματος προκειμένου, λέγεται· ὁ δὲ θρήνος οὐ περιγράφεται χρόνῳ.

El *thrênos* se diferencia del *epikédeion*, porque el *epikédeion* se dice junto al objeto de cuidado, con el cuerpo todavía presente, pero el *thrênos* no se escribe con tiempo.

La última expresión hace referencia al *kairós*, explícito en 321a 2 con respecto al epinicio,¹⁴ e implica cancelar para la elegía de Platea una *performance* inmediata, coincidiendo con el testimonio referido de Plutarco, en el sentido de que habría sido compuesta no para una instancia pública, sino –en las palabras de Proclo– sin tiempo, es decir, sin una ocasión precisa (cfr. Mayer, 2007).

Así pues, ni la variedad de hipótesis propuestas por la crítica moderna, ni los datos de la eidografía tardía permiten precisar una ocasión de *performance* para los nuevos fragmentos elegíacos de Simónides, que parecen dar razón en su heterogeneidad a la descripción especializada de Proclo: ἵστορία, θρήνος, y cierta-

¹⁴ Ὁ δὲ ἐπίνικος ὑπ’ αὐτὸν τὸν καιρὸν τῆς νίκης τοῖς προτεροῦσιν ἐν τοῖς ἀγῶσιν ἐγράφετο. (“El epinicio se escribía para la misma ocasión de la victoria para los que ganaban en las competiciones.”).

mente ὕμνος, incluso la combinación ὕμνος ἐλεγείας, son los términos críticos que se ajustan a la descripción de los fragmentos. Como el mismo Proclo lo establece, ὕμνος es el término genérico para la permanencia de lo cantado, en el formato especializado de la ἐλεγεία = θρήνος, y éste es el contenido específico del himno: el lamento por los desaparecidos, que incluye la ἱστορία de sus hechos. El lamento se enfoca tanto sobre los muertos en Platea, como sobre la condición humana, que Simónides explora partiendo del paradigma mitológico de Aquiles, pasando por los hechos de la actualidad que reiteran en sus tiempos las hazañas del pasado, para culminar con una meditación sobre la impermanencia de la juventud, que es precisamente lo que confiere sentido a las muertes en Platea, y que resulta coherente con otros testimonios de Simónides (PMG 531). Esto implica revalorizar para la elegía la antigua identificación con el *thrênos*. Proclo dice que este es precisamente el uso antiguo, y que luego se fue haciendo extensivo a otras temáticas, algo que concuerda con la evidencia de elegías conservadas. Teniendo en cuenta, pues, este marco teórico para los fragmentos elegíacos, estamos en condiciones de examinar las interrelaciones entre los fragmentos y proceder a una interpretación integral.

3. INTERRELACIONES ENTRE LOS FRAGMENTOS

Las interrelaciones que estos objetos poéticos muestran entre sí permiten investigar la hipótesis de una lectura integrada de los fragmentos, ya que pueden individualizarse marcas en los llamados fragmentos simposíacos (19-22 W = 15-18 A) que remiten al lector/audiencia al fragmento de Platea (11W):

1. La mención de Aquiles y Patroclo en el fr. 11 W (vv. 1-8), como compañeros de un mismo destino y posiblemente de una misma tumba, como anticipación del tema erótico en el fr. 22 W;
2. El poder inmortalizador de la poesía homérica (vv. 15-18), retomado en los frr. 19-20 y 22;
3. La mención de Menelao en el fr. 11 W (v. 31) como héroe asistente del ejército espartano, anticipando el tema de la isla paradisiaca en el fr. 22 W;
4. La referencia a la llanura de Eleusis (fr. 11, 40 y fr. 17 W), donde se habrían sumado las tropas atenienses y corintias (frr. 15-16 W), con la consecuente relevancia del santuario de Deméter, que desempeña un papel prominente en la narración de Heródoto en el libro IX, en el que tanto la batalla de Platea como la batalla naval de Mícala tienen lugar en las inmediaciones de templos de Deméter Eleusina. Esta referencia proporciona un marco religioso y conceptual para la representación escatológica del fr. 22.

En los frr. simposíacos 19-20 W, la reflexión gnómica sobre la juventud a partir del verso homérico puede leerse como continuación del motivo del poder inmortalizador de la poesía homérica en el fr. 11 W. Esta reflexión es coherente en un homenaje a los caídos en batalla, que se muestran así como paradigmas de *areté* ante los jóvenes de la comunidad que pudieran estar escuchando el elogio, ya fuera en una ocasión pública o en un simposio. El fr. 20 W incluye la exhortación a aprender del modelo homérico (vv. 11-12) que el poeta viene desplegando en la narración precedente, parangonando a los caídos en batallas contra los persas, especialmente Platea, con los héroes homéricos caídos en Troya. Los vv. 11-12 del fr. 20 W (ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βίотου ποτὶ τέρομα / ψυχῆι τῶν ἀγαθῶν τλήθι χαριζόμενος, “Pero tú,

aprendiendo estas cosas acerca del término de la existencia, anímate con el alma disfrutando de las cosas nobles”), interpretados en el contexto de una elegía simposíaca como una exhortación al *carpe diem*, pueden leerse en el marco de una lectura integrada de los fragmentos en el sentido de que, tomando conciencia de la brevedad de la juventud, el auditorio debe animarse (τλῆθι), con la dosis implícita de esfuerzo y de conciencia individual (ψυχῆ), a disfrutar de los nobles paradigmas (τῶν ἀγαθῶν) de los caídos en batalla y de los héroes épicos. Y dado que los versos siguientes mencionan nuevamente a Homero (v. 14), aunque en un contexto corrupto, el v. 12 difícilmente pueda interpretarse como referido a los placeres mundanos. Lo que está operando subyacentemente es el paradigma homérico de la *areté* y del efecto inmortalizador por medio de la poesía.

El término ψυχῆ en este verso adquiere particular significación al relacionarlo con el fr. 21, 3, donde nos enfrentamos con el problema de una desinencia perdida. Barigazzi (1963:65) suplió ψυχῶν, o en su defecto ψυχᾶϊς, como plurales referidos a las almas de los difuntos, en una suerte de *recusatio* a enumerar los nombres, pero su suplemento y su interpretación no han tenido seguidores. La propuesta más aceptada, el vocativo ψυχῆ, impreso en la edición de West, ha sido modificada a favor del dativo singular ψυχῆ por el mismo West (1993) y acogida por Andreoli. Desde esta perspectiva, el fragmento 21 asume un marcado tono erótico, aludiendo al despertar de la sexualidad en el poeta, y sobre esta base se lo clasifica como simposíaco. Sin embargo, como señala Obbink (2001:83; cit. Andreoli p. 131, n.5), la mención de Δίκ[η] impone la relación con el fr. 11, 12 W, con referencia a un castigo de los dioses y de las tropas aqueas por la ofensa trojana. Y dado el paralelismo construido por el poeta entre la guerra de Troya y la guerra contra Persia, el yo poético bien puede estar expresando su pesar (v. 4: ἀχνύμενος) ante las víctimas de

la Δίκη en los sucesos recientes. Esta idea puede verse reforzada por el eco de *Il.* 1.6 (ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα...) en el v. 5 (ἐξ οὗ τὰ πρόωιστα), y podría confirmarse con el cambio del suplemento ἦ]μετέρης por ὕ]μετέρης, posibilidad de lectura que Lobel no excluía en su edición del papiro de 1954. Andreoli (2006:174) objeta que en tal caso sería difícil determinar el interlocutor, pero su objeción está condicionada por su lectura del fragmento en sentido erótico. Si en cambio se lo incluye en la secuencia de Platea, la segunda persona plural en el verso 6 puede referirse a los jóvenes caídos en batalla.

En la interpretación del fragmento como erótico, el contraste entre la blancura del marfil y algo sombrío (v. 7) se entiende como signo del despertar del vello oscuro en los muslos adolescentes del yo poético, pero no puede descartarse la referencia a una segunda persona plural, esto es, a los caídos en batalla oscurecidos por la sangre y por la muerte. En efecto, en un artículo que paradójicamente sentó las bases para la interpretación del fragmento en sentido erótico, West (1993:11) observa: “the image of the ivory and the theme of the colour contrast on the maculate thighs are no doubt drawn from Iliad 4.141-7”.¹⁵ Ahora bien, dado que esos versos homéricos se refieren a los muslos de Menelao manchados de sangre por una herida, si hemos de tomar como operativa la imagen del pasaje homérico en el fragmento simonídeo, más que en la imagen de vello adolescente puede pensarse en un oscurecimiento por la sangre o por la muerte.

En el estado actual el fragmento admite tanto la lectura subjetivista del despertar del erotismo en el poeta, como una lectura objetiva que continúa la temática épico-histórica de los fragmen-

¹⁵ 141: Ὡς δ' ὅτε τις τ' ἐλέφαντα γυνή φοίνικι μίγη / 146: τοιοῖ τοι Μενέλαε μιάνθην αἵματι μηροῖ. (“Como cuando una mujer tiñe con púrpura el marfil... / de tal manera, Menelado, se tiñeron de sangre tus muslos.”).

tos de Platea y la reflexión gnómico-exhortativa de los frr. 19-20 W, líneas que, como veremos, convergen en el fr. 22 W.

Volviendo al uso del término ψυχή, común a los frr. 20 y 21, importa destacar la similitud de los elementos contextuales. En ambos casos el término hace referencia a la conciencia individual (Torres 2007:315ss.): de cada miembro de la audiencia en el fr. 20, y en el fr. 21 con dos posibilidades de interpretación: los caídos en Platea, o bien el propio poeta en el caso de la interpretación erotizante. En ambos fragmentos está implícita la idea de una restricción, de una reserva: en el fr. 20, la exhortación a atenerse a los paradigmas nobles (τῶν ἀγαθῶν), encontrando la gracia en el esfuerzo (τληθι χαριζόμενος). En el fr. 21 la restricción se impone al propio yo poético: οἴδ' δύναμαι ... πεφυλαγμένος εἶναι ὀπηδός, y se refuerza con el participio perfecto medio πεφυλαγμένος, que tiene por sí mismo un sentido restrictivo (en el sentido de “reservado”): “no puedo ser un compañero reservado para el/las alma/s”.

En el fr. 20, 11 τέρμα βίοντος constituye el elemento esclarecedor (ταῦτα μαθῶν) para el alma (ψυχή).¹⁶ También en el fr. 21 continúa la expresión de la percepción sensible (εἶδον), a partir de un elemento concreto (ἀπὸ μηρῶν), de un término de la juventud (τέρμα[α.. παιδ]εῖης), ya sea que se refiera al propio poeta *loquens*, al poeta y su audiencia, o específicamente a la comunidad de jóvenes caídos en batalla. En ambos fragmentos lo que obliga a la restricción se designa como τέρμα e involucra un acto de percepción intelectual (20,11: μαθῶν; 21,6: εἶδον).

La idea de restricción prosigue en el v. 9 (ἦρκε), y se menciona un probable objeto a restringir: ὕβρις, que verosímelmente puede relacionarse con la mención de Δίκη en el v. 4, a la que el poeta declara respetar apesadumbrado; en base a la relación ya establecida con la mención de *Díke* en el fragmento 11, 12 W de

¹⁶ ἀπὸ κοινού con τληθι χαριζόμενος.

Platea, en el contexto del castigo por la ofensa troyana, Simónides bien puede haber proseguido el contrapunto entre los caídos en Troya y los caídos en Platea.

En este sentido resulta especialmente interesante la relación con los vv. 15-18 del fragmento de Platea, en los que se establece la gloria inmortal para aquella generación, calificada como *ὠκύμορος*.

οἷς ἐπ' ἀθά]νατον κέχυται κλέος ἀν[δροῦς] ἔικητι
 ὅς παρ' ἰοπ]λοκάμων δέξατο Πιερίδ[ων
 πᾶσαν ἀλη]θείην καὶ ἐπώνυμον ὄπ[λοτέρ]οισιν
 ποίησ' ἤμ]ιθέων ὠκύμορον γενεή[ν].

Sobre los cuales [los Dánaos] se ha vertido una gloria inmortal por causa del hombre / que recibió de las Piérides de trenzas violáceas / toda la verdad, e hizo renombrada para la posteridad / aquella generación de breve destino de los héroes.

El epíteto que en la *Iliada* (1.417, 505; 18.95, 458) resulta caracterizador del destino de Aquiles se hace extensivo en el cierre del llamado proemio himnódico a toda la generación de los héroes épicos. En este punto, el poeta dirige un saludo final a Aquiles, a la manera del cierre de los *Himnos homéricos* (vv. 19-20), para dar paso a su canto actual sobre la batalla de Platea (v. 20 *αὐτὰρ ἐγὼ...*). De este modo el verso 18 se constituye en el elemento de articulación entre el pasado mítico y el presente histórico que el poeta pasa a desarrollar.

Sobre esta base, la sucesión de los frr. 19-21 W, focalizados en la juventud y en su término, aparecen como una secuencia orientada a realzar los méritos de las muertes prematuras en batalla. Y en este sentido el fr. 22 W cobra pleno significado, tanto si se lo interpreta en sentido erótico, o como una *sphragis* de la elegía de Platea, considerando la secuencia integrada de los fragmentos.

(Fr. 22 West = 18 Andreoli)

-]ου θαλάσσης
]ουσα πόρον·
]μενος ἔνθα περᾶνα[
]
 5]οιμι κελευθο[
]ν κόσμ[ο]ν ἰοσ[τ]εφάνων
]ἔδος πολύδενδρον ἴκο[
 ε.[...] εὐαγ[έ]α νῆσον, ἄγαλμα β[ί]ου
 κα[ί] κεν Ἐχεκ[ρατί]δην ξανθότρο[ι]χα
 10 ὀφ[θαλμοῖσιν ἰδ]ῶν χεῖρα λάβοιμι[
 ὄφρα νέο[ν] χαρίε[ν]τος ἀπὸ χροδὸς ἄν[θος]
 λείβοι δ' ἐκ βλ[εφά]ρων ἰμερόεντα [πόθον.
 καί κεν ἐγ[ὼ] μετὰ πα[ι]δὸς ἐν ἄνθε[σιν] ἀβρὰ πάθοιμι
 κεκλιμένος λευκοῖς φαρκίδας ἐκτ[ὸς] ἑλῶν,
 15 χαίτη[σιν] χαρίε[ν]τα νεοβλάστ[
 .[] εὐανθέα πλε[ξά]μενος στέφανον·
 μο[.....] δ' ἰμερόεντα λιγύν .[
 ἀρτι[επέα] νωμῶν γλῶσσαν ἀ[πὸ] στόματος

... del mar / ... curso / ... donde cumpliendo / ... un camino / ...
 adorno de coronas violáceas / ... sitio muy arbolado llegaría /
 ... isla pura, imagen [de la existencia] / y viendo con los ojos a
 Echecratidas de rubios cabellos / tomaría su mano / para que la
 nueva flor de su gracioso cuerpo / destile de los párpados el
 deseo encantador. / Y yo junto reclinado con el joven entre flo-
 res experimentaría delicias / echando fuera las arrugas / y a los
 blancos cabellos rejuvenecidos (?) / trenzando [una corona]
 graciosa de bellas flores / ... encantador, melodioso ... / mane-
 jando la lengua de palabras certeras [desde la boca].

Aquí el texto nos habla sucesivamente del mar, de un curso, de
 un lugar donde se alcanza alguna meta, de un camino; una desinen-
 cia en primera persona de Optativo establece al yo poético como

sujeto de la acción, enfocada en una instancia de potencialidad, más allá del campo de lo real. La referencia al adorno de coronas violetas nos remite a los vv. 23-24 de la elegía de Platea, donde el término κόσμος, aceptando el suplemento, se aplica al propio canto del poeta.¹⁷ Luego tenemos la referencia a un lugar abundante en árboles, coherente con otras representaciones de lugares paradisiacos, más allá de la existencia cotidiana, lugar individualizado en v. 8 como εὐαγ[έ]α νῆσον, ἄγαλμα β[ίου]. (“isla pura, imagen [de la existencia]”). En ese lugar, utópico desde el punto de vista de lo real, coherente con las representaciones pindáricas de la existencia *post mortem* (*Ol.* 2.70-80; fr. 129 Maehler.), el poeta imagina un encuentro erótico con un joven (vv. 9-16).

Los comentaristas modernos, invirtiendo el prejuicio decimonónico de reconstruir la biografía de los autores a partir de los textos, suplementan el texto con un nombre tomado de la tradición biográfica de Simónides: Echekratidas, reafirmando de este modo el prejuicio historicista en la interpretación literaria. Los estudiosos de la elegía han acogido favorablemente el suplemento, aunque sin ponerse de acuerdo sobre la identidad del personaje. No se discutirán aquí las posibilidades,¹⁸ pues resulta más productivo apuntar otra línea de interpretación, articulando la lectura de los fragmentos en conjunto.

Cabe señalar, en primer lugar, el término εὐαγής, aplicado a la isla, que encuentra correspondencias con las representaciones pindáricas referidas y que caracteriza, en dos láminas de oro órfi-

¹⁷ ἔντυνον καὶ τόνδ[ε μελ]ίφρονα κ[όσμον ἀ]οιδῆς / ἤμετ[έ]ρης (“Entona también este adorno de dulce intención del canto / nuestro”).

¹⁸ Cfr. ANDREOLI (2006:178-182); MACE (1996); YATROMANOLAKIS (1998), con la poco convincente hipótesis de que el poeta asume la voz femenina de la mujer de Echekratidas.

co-pitagóricas,¹⁹ a los difuntos que alcanzan un *status* especial en el más allá como recompensa a sus méritos en la existencia terrestre. Dado que la escatología en los diversos cultos de misterio presenta rasgos comunes, las referencias a Deméter (fr. 17 W) y a Eleusis (fr. 11, 40) pueden integrarse en este contexto escatológico, que representaría la recompensa final para los que combatieron en las inmediaciones de sus templos.

En segundo lugar, el epíteto ξανθότριχα se entiende en relación con el supuesto compañero; si bien el epíteto no está atestiguado en Homero, alude a la cualidad de ξανθός que en la épica se aplica reiteradamente a Menelao, único héroe al que Homero asigna un lugar de privilegio junto con Helena en los campos elíseos, bajo la custodia de Radamante, a quien se aplica el mismo epíteto (*Od.* 4.564). Puede tratarse entonces de un epíteto emblemático de los habitantes del lugar.

En tercer lugar, la referencia erótica propiamente dicha (vv. 9-14), en la instancia de un simposio (v. 14: κεκλιμένος), seguida de un rejuvenecimiento del yo poético (vv. 14-15), está articulada lingüísticamente con el canto poético mediante la reiteración del adjetivo ἰμερόεντα, aplicado al supuesto deseo (v. 12) y relacionado luego con la musicalidad (v. 17: λιγύνη) en el dominio cierto de la lengua (v. 18: ἀρτι[επέα] νωμῶν γλωσσῶν). El poeta articula el deseo erótico, expresado en una instancia de potencialidad, con la realidad del propio canto actual, retomando probablemente el tema de la inmortalización poética.

En cuarto lugar, y para tomar en cuenta referencias contextuales del lenguaje poético que presentan una fusión de motivos heroicos con motivos eróticos, cabe traer a colación el fr. 136 de

¹⁹ Thuri II = Thuri III, 6-7: νῦν δ' ἰκέτης ἦκω παρ' ἀγνήν Φερσεφόνειαν / ὧς με πρόφορων πέμψηι ἔδρας ἐς εὐαγέων. ("Ahora llego como suplicante junto a la casta Perséfone / para que benévola me envíe a los asientos de los puros."). Cfr. TORRES (2007).

Esquilo, proveniente de *Los Mirmidones*,²⁰ en el que Aquiles evoca la compañía de los muslos de Patroclo, imagen probablemente establecida en los poemas de Ciclo épico, que Simónides está siguiendo de cerca en el fr. 11, 1-8. Un testimonio adicional lo constituye el grupo de escolios áticos, transmitidos por Ateneo, que presentan la transferencia de Harmodio y Aristogitón, los amigos amantes que pusieron fin a la tiranía, a las islas de los bienaventurados, junto con Aquiles y otros héroes.²¹

Estas consideraciones encuentran un punto de confirmación adicional en un testimonio del mármol de Paros, que atestigua asimismo una línea de la tradición biográfica de Simónides, la que le atribuye la invención de un arte de la memoria. Pero lo que para la tradición biográfica pasa por ser una mnemotecnia adquiere un sentido más profundo cuando se piensa en la significación de la memoria en los textos de los poetas griegos. El registro del mármol de Paros nos informa que en el año 477 a.C. Simónides, el inventor de la mnemotecnia, venció en Atenas entrenando un coro, y fueron erigidas las estatuas de Harmodio y Aristogitón.²² Cabe notar la concomitancia, en este registro, entre la victo-

²⁰ μηρῶν τε τῶν σῶν εὐσεβῆς ὀμιλία / καλλίω (“la cosa más bella que tus muslos, [tu] piadosa compañía”).

²¹ Se trata de cuatro escolios áticos (Ateneo 15.50, 60-79), de los que el segundo dice:

φίλταθ' Ἀρμόδι', οὗ τί που τέθνηκας·
νήσσοις δ' ἐν μακάρων σέ φασιν εἶναι,
ἵνα περ ποδώκης Ἀχιλεὺς,
Τυδεΐδην τέ φασι τὸν ἐσθλόν [Διομήδεα].

(“Oh queridísimo Harmodio, de algún modo no has muerto. / Dicen que estás en las islas de los bienaventurados, / donde también dicen que están Aquiles de los pies ligeros y el noble Diomedes Tidida”).

²² EDMONDS (1931:248) = *Mar. Par.* 54: ἀφ' οὗ Σιμωνίδης ὁ Λεωπρέπους ὁ Κεῖος ὁ τὸ μνημονικὸν εὐρῶν ἐνίκησεν Ἀθήνησι διδάσκων, καὶ αἱ εἰκόνες ἐστάθησαν Ἀρμοδίου καὶ Ἀριστογείτονος, ἔτη ΗΗΔΙΙΙ. (“desde que Simónides el hijo de Leoprepes, el de Ceos, que inventó el arte de la memoria,

ría en competiciones poéticas y el establecimiento del culto heroico a los tiranidas, considerados como los liberadores de Atenas y fundadores del régimen democrático.

Ahora bien, la transposición de hechos históricos en el formato de la elegía implica un encadenamiento causal con la tradición mitológica, percibida como historia, cuyo valor paradigmático se comprueba, como decía, en la aplicación del pasado mitológico a la actualidad del presente histórico. Este procedimiento, claramente verificable en la elegía de Platea, en el contrapunto entre la empresa contra Troya y la reciente empresa contra los persas, queda representado en los fragmentos iniciales sobre la batalla del Artemisio (frr. 1-4 W = 1-3 A) por la incidencia del viento del norte, el Bóreas, ligado en el mito a los atenienses por el rapto de Oritia, hija de Erecteo.

El estado de estos fragmentos apenas permite identificar el nombre de Calais (fr. 3, 5), suplementando a partir de éste el de Zetes, con lo que tendríamos una mención de los hijos de Bóreas, cuyo nombre tal vez pueda leerse, con una importante dosis de buena voluntad, en el fr. 4, 8 (Andreoli, 2006:68), y con no menor cautela, tal vez en el fr. 3, 11 la mención de una doncella (ἡῦ[κόμοιο] κόρ[ης]) pueda referirse a Oritia (Andreoli, 2006:66). Pero además de los testimonios posteriores que indican el tratamiento de este mito en un poema de Simónides sobre una batalla naval,²³ el paralelismo que presenta en varios puntos el relato de Heródoto en el libro IX con la elegía de Platea, especialmente en

venció entrenando a los atenienses, y las estatuas de Harmodio y Aristogitón fueron erigidas, son 213 años = 477 a.C.)”.

²³ Precisamente un escolio a Apolonio de Rodas (*Arg.* I 211-15c = fr. 3 W) nos informa que Simónides trató el mito ἐν τῇ Ναυμαχίᾳ, pero no hay concordancia entre las fuentes sobre si se trata de la batalla del Artemisio o la de Salamina o, como postula RUTHERFORD (1996), de una composición que hubiera podido combinar metros elegíacos (Artemisio) y metros líricos (Salamina), en un mismo poema en el que habría celebrado batallas navales junto a la de Platea.

lo concerniente al santuario de Deméter Eleusina y a los oráculos recibidos por los griegos, autoriza a suponer un paralelismo semejante entre el relato herodoteo sobre la batalla del Artemisio en el libro VII y los exiguos fragmentos simonídeos.

Heródoto (VII 189-192) informa sobre la asistencia de Bóreas a los griegos, desatando una tempestad en la que los persas pierden numerosas naves y cuantiosos tesoros. El mismo Heródoto señala que la asistencia de Bóreas es reiterada, pues ya los había asistido antes en el monte Athos (VI 44). En el relato herodoteo, la ayuda de Bóreas constituye un *aition* para la construcción de un templo a Bóreas en Atenas, y tras la tormenta los griegos entonan plegarias y ofrecen sacrificios a Poseidón Salvador (*Sotêr*), lo que implica, por esta advocación, la entonación de un peán a Poseidón.

Heródoto presenta, pues, un contexto marcadamente ritual en los movimientos de los griegos ante la batalla, mencionando oráculos (ἐκ θεοπροπίου / ἄλλου χρηστηρίου) plegarias (Ποσειδέωνι Σωτήρι εὐξάμενοι), sacrificios (ἐθύοντό) e invocaciones (ἐπεκαλέσαντο / καλέσασθαι / ἐπεκαλέοντο) tendientes a atraer el auxilio (ἐπίκουρον / τιμωρήσαι / βοηθήσαντα τὸν Βορέην πρότερον καὶ τότε) de los elementos naturales a favor de la empresa común. La referencia a una ayuda anterior en torno al monte Athos (ὡς καὶ πρότερον περὶ Ἄθων) parece indicar que las plegarias, en conformidad con las convenciones de la himnodia antigua, recordaban a la divinidad un auxilio previo con la intención de provocar la imitación de ese gesto.

En este sentido, los pasajes de Himerio, el orador del s. IV d.C., aducidos por Andreoli en su comentario, vienen a confirmar una relación entre el arte poético de Simónides y una magia incantatoria sobre los elementos de la naturaleza que colaboran con las acciones humanas (cfr. Pínd. *Pit.* 4.194-196). El primero de los pasajes nos describe una *theoría*, una embajada sagrada que se impulsa por un viento suscitado por un canto (Himerio 47,117-123):

λύσει δὲ τῆς νεῶς ὦδῃ τὰ πείσματα, ἦν ἱερός προσάδουσιν Ἀθηναῖοι χορός, καλοῦντες ἐπὶ τὸ σκάφος τὸν ἄνεμον, παρῆναιί τε αὐτὸν καὶ τῇ θεωρίδι συμπέτεσθαι. ὁ δέ, ἐπιγνούς οἶμαι τὴν Κεῖαν ὦδῆν, ἦν Σιμωνίδης αὐτῷ προσῆσε μετὰ τὴν θάλατταν, ἀκολουθεῖ μὲν εὐθύς τοῖς μέλεσι, πολὺς δὲ πνεύσας κατὰ πρύμνης οὖριος ἐλαύνει τὴν ὀλκάδα τῷ πνεύματι.

Un canto soltará las amarras de la nave, que canta un coro sagrado de atenienses, llamando al viento hacia el bajel, para que se haga presente y navegue con la embajada sagrada. Y éste, reconociendo –creo– el canto de Ceos, que Simónides le cantó en el mar, inmediatamente sigue a las melodías, y soplando mucho por la popa impulsa favorable la embarcación con el sopro.

Nótese el elemento de magia natural en la respuesta del viento (ἐπιγνούς ... τὴν Κεῖαν ὦδῆν, ἦν Σιμωνίδης αὐτῷ προσῆσε μετὰ τὴν θάλατταν). Y si bien no puede afirmarse que ese canto sea el de los fragmentos de la elegía del Artemisio que venimos considerando, resulta coherente con la narración de Heródoto, al tiempo que plantea el interrogante sobre el alcance operativo de la poesía de Simónides.

El segundo pasaje de Himerio (12, 141-147), a pesar de una laguna en el texto, reitera la asociación de la musa de Ceos con el viento, añadiendo una causa final:

Νῦν γὰρ ποιητικῶς ἐθέλων καλέσαι τὸν ἄνεμον, εἶτα οὐκ ἔχων ποιητικὴν ἀφεῖναι φωνήν, ἐκ τῆς Κεῖας μούσης προσεῖπειν ἐθέλω τὸν ἄνεμον [...] Ἀπαλὸς δ' ὑπὲρ κυμάτων χεόμενος πορφυρᾷ σχίζει περὶ τὴν πρῶραν τὰ κύματα. οὐ γὰρ ἀτασθάλους μαστεύων ἔρωτας τὴν σὴν πλεῦσαι σπουδάξει θάλασσαν, ἀλλὰ τελέσαι θέλων πάντας τοὺς Ἴωνας τὰ σεμνὰ σωφροσύνης μυστήρια ...

Pues deseando ahora llamar al viento poéticamente, pero no teniendo voz poética para emitir, quiero llamar al viento siguiendo a la musa de Ceos [...] Y derramado delicadamente sobre las olas surca con la proa las olas púrpuras. Pues no es buscando deseos insensatos que se apresura a navegar tu mar, sino queriendo iniciar a todos los jonios en los venerables misterios de la sabiduría.

La causa final, alcanzar τὰ σεμνὰ σωφροσύνης μυστήρια, proyecta sobre la poesía de Simónides una mirada poco frecuente en las perspectivas contemporáneas, y sin embargo coherente con nuestras conclusiones previas sobre el carácter escatológico del fr. 22 W. El arte de la memoria, que la tradición le atribuye a Simónides, por el que el presente histórico pasa a formar parte de la tradición poética, no es un mero gesto conmemorativo ni un espectáculo musical. Implica más bien un acto de magia, que nos presenta un antiguo arte incantatorio sobre los elementos naturales y sobre los sucesos humanos. Y no obstante, al menos desde la perspectiva de Himerio, el acto mágico no parece tener valor por sí mismo, por su efecto inmediato, sino porque la causa final que el orador atribuye a Simónides radica en un intento de educar a la comunidad.

4. CONCLUSIONES

El marco teórico de la eidografía tardía que nos ofrece Proclo en la *Chrestomathia* permite visualizar el conjunto de los fragmentos elegíacos de Simónides como partes de un ὕμνος especificado como ὕμνος ἐλεγεΐας = ὕμνος θρήνου. La tarea que el poeta asume de immortalizar a los caídos en batalla resulta, atendiendo al enraizamiento de la teoría poética de Proclo en las tradiciones de la himnodia arcaica, un acto operativo en el medio circundante,

sea en el medio natural, como se desprende específicamente del testimonio de Himerio, sea en el ámbito comunitario, mediante el establecimiento de la *μνήμη*, esto es, de la memoria de los sucesos antiguos y recientes en el acto de *ὑμνεῖν*.

Se han relevado las interrelaciones que los objetos poéticos representados en los fragmentos muestran entre sí, sosteniendo la hipótesis de una lectura integrada de los mismos, tras verificar las marcas textuales que en los llamados fragmentos simposíacos (19-22 W = 15-18 A) remiten al lector/audiencia al fragmento de Platea (11W). Ante los paralelismos y ecos relevados entre el fr. 22W y el fr. 11W de Platea, sumados a los testimonios del lenguaje poético contemporáneo de Simónides, la transferencia a una isla paradisiaca (fr. 22 W), en conformidad con las representaciones escatológicas de los cultos de misterio, resulta un desenlace adecuado en un homenaje a las muertes prematuras en batalla, especialmente para los caídos en las inmediaciones de los templos de Deméter Eleusina. Desde esta perspectiva, el conjunto de los fragmentos elegíacos de Simónides puede leerse como una prueba más de la difusión de los cultos heroicos *post mortem* (Currie, 2006:89-119), consagrados mediante la inclusión de personajes públicos de la historia reciente en la cadena de la tradición poética.

Pero también, como la práctica poética de la Grecia arcaica autoriza a considerarlo, la transferencia a lo que nosotros modernos interpretamos como comarca utópica se presenta como el medio para que el registro poético de hechos individuales y colectivos adquiera el valor de atemporalidad que señaláramos al comienzo. En este sentido el fr. 129 de Píndaro antes aludido, así como la descripción de las islas de los bienaventurados en *Ol.* 2.70-80 presentan textos paralelos para los fragmentos 21-22 W, y por otro lado el fragmento *PMG* 558 aporta la evidencia interna en la obra de Simónides sobre la transferencia de Aquiles al Elíseo, confirmada

- Πατρ]όκλου σα[
 οὐ δὴ τίς σ' ἐδ]άμασσεν ἐφ]ημέριος βροτὸς αὐτός,
 ἀλλ' ὑπ' Ἀπόλλ]ωνος χειρὶ [τυπείς ἐδάμης.
]σεουσαπ . [.]στ[
- 10 Πρ]ιάμου παισὶ χ[αλεπτ]ομ[εν
 εἶνεκ' Ἀλεξά]νδροιο κακόφρ[ονο]ς, ὥσ.σ.[
]. θείης ἄρμα καθεῖλε δίκ[ης].
 τοί δὲ πόλι]ν πέρσαντες ἀοίδιμον [οἴκαδ' ἴ]κοντο
]ων ἀγέμαχοι Δαναοί [,
- 15 οἷς ἐπ' ἀθά]νατον κέχυται κλέος ἀν[δρὸς] ἔκητι
 ὅς παρ' ἰοπ]λοκάμων δέξατο Πιερίδ]ων
 πᾶσαν ἀλη]θείην καὶ ἐπώνυμον ὀπ[λοτέρ]οισιν
 ποίησ' ἡμι]θέων ὠκύμορον γενεή]ν.
 ἀλλὰ σὺ μὲ]ν νῦν χαῖρε, θεᾶς ἐρικυ[δέος] υἱέ
 20 κούρης εἰν]αλίου Νηρέος· αὐτὰρ ἐγὼ [
 κικλήσκω] σ' ἐπίκουρον ἐμοί, π[ολυώνυμ]ε Μοῦσα,
 εἰ πέρ γ' ἀν]θρώπων εὐχομένω]ν μέλειαι
 ἔντυνο]ν καὶ τόνδ[ε μελ]ίφρονα κ[όσμον ἀο]ιδῆς
 ἡμετ]έρης, ἵνα τις [μνήσεται υ]
- 25 ἀνδρῶ]ν, οἱ Σπάρτ[η] δούλιον ἦ]μαρ
] ἀμυν[] . . []ω[
 οὐδ' ἄρε]τῆς ἐλάθ[οντο]ν οὐρανομ[ήκ]ης,
 καὶ κλέος ἀ]νθρώπων [ἔσσετ]αι ἀθάνατο<ν>.
 οἱ μὲν ἄρ' Εὐ]ρώταν κα[ὶ Σπάρτη]ς ἄστυ λιπόντες
- 30 ὠρμησαν] Ζηνὸς παισὶ σὺν ἵπποδάμοις
 Τυνδαρίδα]ις ἦρωσι καὶ εὐρυβίη]ι Μενελάω]ι
 πατ]ρώης ἡγεμόνες π[ό]λεος,
 τοὺς δ' υἱὸς θεῖοιο Κλεο]μβ[ρ]ότου ἔξαγ' ἄριστος
 .]αγ . Πausanίης.
- 35 .] . καὶ ἐπικλέα ἔργα Κορίν]θου
 .] Τανταλίδεω Πέλοπος
 . Ν]ίσου πόλιν, ἔνθά περ ὦ]λλοι
 .] φῦλα περικτιόνων
] θεῶν τεράε]σσι πεποιθότες, οἱ δὲ συν[

- 40 ἴκον Ἐλευσίνος γῆς ἐ]ρατὸν πεδίον
 . Παν]δίονος ἐξε[λάσα]ντες
 . μάν]τιος ἀντιθέου[
 .],ς δαμάσαντι[
 .],ι εἶδομεν[
 . ὠ]νυμον α.[

...[como cuando un abeto] o un pino cortan los leñadores en los valles / y mucho... /el ejército... / de Patroclo... / En verdad, ninguno te sometió, ningún mortal efímero él mismo / sino que golpeado por la mano de Apolo fuiste sometido / ... / hostigar a los hijos de Príamo / a causa de Alejandro de malos pensamientos, cuando (ζ) / destruyó el carro de la recta justicia. / Y ellos, tras destruir la ciudad celebrada en cantos, regresaron a su patria / los Dánaos conductores de batallas, / para los cuales se ha vertido inmortal gloria por causa del hombre / que recibió de las Piérides de trenzas violetas / toda la verdad e hizo renombrada para la posteridad / a la generación de rápido destino de los semidioses. / Mas a ti ahora te saludo, hijo de insigne diosa, / de la hija del marino Nereo. Pero yo / te invoco como mi auxiliar, Musa de muchos nombres, / si es que te ocupas de los hombres que te suplican. / Entona también este adorno de dulce intención del canto / nuestro, para que alguien se acuerde... / de los hombres, que para Esparta ... el día de la esclavitud / ... rechazaron... / y no se olvidaron de su virtud... que alcanza el cielo, / y la gloria entre los hombres será inmortal. / Unos, tras abandonar el Eurotas y la ciudad de Esparta, / se apresuraron en compañía de los hijos de Zeus, domadores de caballos, / los héroes Tindáridas, y de Menelao de amplia fuerza, / ... guías de la ciudad patria; / a otros el hijo excelente del divino Cleombroto los conducía / ... Pausanias. / (Y llegaron a?) los famosos campos de Corinto / ... del Tantálida Pélope / ... y a la ciudad de Niso, donde precisamente los demás / ... tribus de los vecinos / confiados en los prodigios de los dioses, mientras que otros /

llegaron a la deseada llanura de la tierra de Eleusis / ... tras expulsar de la [ciudad] de Pandión / del adivino, semejante a los dioses / ... sometieron.../ ... sabiendo?... / ... de nombre...

▪ Fr. 19 West (Estobeo 4.34.28) = fr. 16 Andreoli

Ἐν δὲ τὸ κάλλιστον Χίος ἔειπεν ἀνὴρ·
οἷ περ φύλλων γενεή, τοίη δὲ καὶ ἀνδρῶν.
παῦροι μὴν θνητῶν οὐασι δεξάμενοι
στέρνοις ἐγκατέθεντο· πάρεσι γὰρ ἐλπὶς ἐκάστω,
5 ἀνδρῶν ἤτε νέων στήθεσιν ἐμφύεται.

Una cosa, la más bella, dijo el hombre de Quiós: / como la generación de las hojas, tal también la de los hombres. / Pocos en verdad entre los mortales, tras recibirlo en sus oídos, / lo guardaron en el pecho; pues hay una expectativa para cada uno.

▪ Fr. 20 W (P. Oxy. 3965 fr. 26; Estobeo 4.34.28) = fr. 15 Andreoli

.]ενθο[
.]ντ[
. τυτ]θὸν ἐπὶ χρο[νον
.]ω παρμεν[
5 θνητῶν δ' ὄφρα τις ἄνθος ἔχη πολυήρατον ἥβης,
κοῦφον ἔχων θυμὸν πόλλ' ἀτέλεστα νοεῖ.
οὔτε γὰρ ἐλπίδ' ἔχει γηρασέμεν οὐδὲ θανεῖσθαι,
οὐδ' ὑγιῆς ὅταν ἦ, φροντίδ' ἔχει καμάτου.
νήπιοι, οἷς ταύτη κείται νόος· οὐδὲ ἴσασιν
10 ὡς χρόνος ἔσθ' ἥβης καὶ βιότοι' ὀλίγοις
θνητοῖς· ἀλλὰ σὺ ταῦτα μαθὼν βίотου ποτὶ τέρμα
ψυχῇ τῶν ἀγαθῶν τλήθι χαριζόμενος.
.....] φράζω δὲ παλα[ιοτέρου λόγον ἀνδρός·
ἢ λήθην] γλώσσης ἐκφυγ' Ὀμηροῦ
15 κοῦ μιν] πανδαμά[τωρ αἰρεῖ χρόνος
.....] ω ψυδρῆς ε[

.] ἐν θαλίησι[
 . . .] ἰ ἐυστρέπτων [
 . . .]ων, ἔνθα καὶ [
 20] . . . [

... por breve tiempo... / ... perman(ecer?)... / mientras alguno de los mortales tenga la amable flor de la juventud / con ánimo ligero medita muchas cosas incompletas. / Pues ni tiene expectativa de envejecer ni de morir, / ni cuando está sano, tiene el pensamiento del cansancio. / Insensatos, para los que la meditación subyace de este modo. Ni siquiera saben / cuán poco es el tiempo de la juventud y de la existencia / para los mortales. Pero tú, aprendiendo estas cosas sobre el término de la existencia, ánimoate con el alma disfrutando de las cosas nobles". / ...] considera [la palabra del hombre más] antiguo. / ... el olvido] de la lengua evitó Homero / y no lo atraparé el tiempo] que todo lo doma. / ... mentirosa... / ... en las fiestas... / ... bien retorcidos... / ... allí también... / ...

- Fr. 21 West (P. Oxy. 2327 fr. 1 + 2(a) col. i) = fr. 17 Andreoli

.ουδ' ὑπερ[
] . . . [.]μενος.
 ο]ὐ δύναμαι ψυχηι πεφυλαγμένος ε[ἶ]να ὀπηδός·
 χρυσῶπιν δὲ Δίκ[ην ἄζ]ομαι ἀχνύμενος,
 5 ἐ]ξ οὗ τὰ πρῶτιστα νεο[τρεφέ]ων ἀπὸ μηρῶ[ν
 ἦ]μετέρης εἶδον τέρμ[ατα πα]ιδεῖης,
 κ]υά[ν]εον δ' ἔλεφαντίνεόν [τ' ἀνεμί]σγετο φέ[γγος,
] δ' ἐκ νιφάδων [.] δεῖν.
 ἀλλ' αἰδ]ῶς ἤρουκε, νέου δ.[. . .] .[. . .] ὕβριν
 10] ἐπέβη[.] νοι·
] οφύλλοις
]
] μι

No puedo ser un compañero reservado para el/las alma/s, y respeto afligido a la Justicia de áureo rostro, / desde que por primera vez desde los muslos en desarrollo / vi el término de nuestra / vuestra [educación? / Sombrío se mezclaba un resplandor de marfil / ... de las nieves... ver. / ... sobreviene ... / ... [de denso] follaje / ... / ...

- Fr. 22 West = 18 Andreoli = *supra* p. 137)

BIBLIOGRAFÍA

- ANDREOLI, F. (2006) *Il Nuovo Simonide. Elegie Storiche e Simposiali*, Parma.
- BARIGAZZI, A. (1963) "Nuovi frammenti delle elegie di Simonide (*Ox. Pap.* 2327)", *MH*, 20, pp. 61-76.
- BOWIE, E. L. (1986) "Early Greek Elegy, Symposium and Public Festival", *JHS*, 106, pp. 13-35.
- CURRIE, B. (2005) *Pindar and the Cult of Heroes*, Oxford.
- EDMONDS, J. M. (1931) *Lyra Graeca*. Vol. II, London and New York.
- ERCOLANI, A. (2007) *Omero. Introduzione allo studio dell' epica greca arcaica*, Roma.
- HILLGRUBER, M. (1990) "Zur Zeitsbestimmung der *Chrestomathie* des Proklos", *RM*, 133, pp. 397-404.
- GARCÍA ROMERO, F. (2007) "La elegía de Simónides sobre la batalla de Platea (fr. 10-18 West)" en AMES, C. – SAGRISTANI, M. (comp.) *Estudios interdisciplinarios de Historia Antigua*, vol. I, Córdoba, pp. 247-261
- GERBER, D. E. (1997) "Elegy. Introduction", en GERBER, D. E. (ed.) *A Companion to the Greek Lyric Poets*, Leiden, pp. 91-98.
- LAMBERTON, R. (1986) *Homer the Theologian: Neoplatonist Allegorical Reading and the Growth of the Epic Tradition*, Berkeley.

- LOBEL, E. (1964) "Pap. Oxy. 2327: Early Elegiacs", *The Oxyrrhincus Papyri*, t. XXII, London, pp. 67-76.
- MACE, S. (1996) "Utopian and Erotic Fusion in a New Elegy by Simonides (22 West)", *ZPE*, 113, pp. 233-247.
- MAYER, P. (2007) "Überlegungen zum Vortragskontext und zur Aussage der 'Plataia Elegie' des Simonides (Frr. 10-18 W2)", *Hermes*, 135, pp. 373-388.
- OBINK, D. (1996) "The Hymnic Structure of the New Simonides", *Arethusa*, 29, pp. 193-203.
- PARSONS, P. J. (1992) "Pap. Oxy. 3695. Simonides, Elegies.", *The Oxyrrhincus Papyri*, t. LIX, London, pp. 4-50.
- PMG = Page, D. (1962) *Poetae Melici Graeci*. Oxford, 1962.
- ROSSI, L. (1971) "Le generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS*, 18, pp. 69-94.
- RUTHERFORD, I. (1996) "The New Simonides: Towards a Commentary", *Arethusa*, 29, pp. 167-192.
- (2001) *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford.
- SCHACHTER, A. (1998) "Simonides' Elegy on Plataia: The Occasion of its Performance", *ZPE*, 123, pp. 25-30.
- SIDER, D. (1996) "As is the Generation of Leaves in Homer, Simonides, Horace, and Stobaios", *Arethusa*, 29, pp. 263-282.
- TORRES, D. A. (2007) *La escatología en la lírica de Píndaro y sus fuentes*, Buenos Aires.
- VAN DEN BERG, R. M. (2001) *Proclus' Hymns. Essays, Translations, Commentary*, Leiden.
- WEST, M. L. (1992²) (ed.) *Iambi et Elegi Graeci*, v. II, Oxford.
- (1993) "Simonides Redivivus", *ZPE*, 98, pp. 1-14.
- YATROMANOLAKIS, D. (1998) "Simonides Fr. Eleg. 22 W: To Sing or to Mourn?", *ZPE*, 120, pp. 1-11.

JUEGOS MÉTRICOS EN LAS ANACREÓNTICAS DEL CÓDICE PALATINO

IRENE M. WEISS (U. Mainz)
weissds@uni-mainz.de

No existe ninguna razón que obligue a aceptar la hipótesis, quizás demasiado simplista, de que todas las composiciones conocidas como *Anacreónticas* (Códice Palatino 23, hoy Supplementum Graecum 384 de la Biblioteca Nacional de París) deben poder reducirse a los mismos dos o tres esquemas métricos. Más bien habría que probar si no existe una intención artística detrás de las llamadas faltas métricas o prosódicas. Nuestra tesis es que se puede aceptar la forma métrica de los versos, tal como han sido transmitidos, como *tema con variaciones* sobre los modelos de la poesía arcaica, clásica y helenística, según el análisis teórico de ellos ofrecían los manuales de métrica contemporáneos.

*Anacreónticas / métrica / faltas prosódicas / Hephaistionis Enchiridion
imitatio y variatio*

There is no reason to accept the perhaps to simple hypothesis that it should be possible to reduce all the compositions known as *Anacreontics* (Codex Palatinus 23, today Supplementum Graecum 384 of the National Library of Paris) to two or three metrical schemes. Why shouldn't we rather see behind the metrical or prosodic failures an artistic intention? Our thesis is that we can accept the transmitted metrical form of the verses as *theme with variations* on the basis of the archaic, classical and hellenistic models according to their theoretical analysis in the contemporary metrical handbooks.

*Anacreontics / meter / prosodic failures / Hephaistionis Enchiridion
imitatio and variatio*

I.

Las *Anacreónticas* son una colección de sesenta composiciones que han llegado a nuestros días transmitidas al final de la *Anthologia Graeca* en el conocido Códice Palatino 23 –hoy Supplementum Graecum 384 de la Bibliothèque Nationale de Paris–, que data del siglo X d.C. Un 80 % de las poesías están com-

puestas en dímetros yámbicos catalécticos ο ήμίαμβοι (2 ia ^: $\text{⏏} - \text{⏏} - | \text{⏏} - \text{x}$) y en dímetros jónicos anaclásticos (anacr.: $\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} | - \text{⏏} - \text{x}$) regulares.

Ejemplos de este tipo de métrica regular son 1 W.:

Ἀνακρέων ἰδὼν με	$\text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏}$	2 ia ^
ὁ Τήϊος μελωδός	$\text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏}$	
(ὄναρ λέγω) προσεῖπεν·	$\text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	
καγῶ δραμῶν πρὸς αὐτόν	$\text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	
περιπλάκην φιλήσας.	$\text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	

(vv. 1-5)

Al verme Anacreonte, / el cantor de Teos, /
(cuento un sueño) me dirigió la palabra, /
y corriendo yo hacia él / lo abracé y lo besé.

y 2 W.

Δότε μοι λύρην Ὀμήρου	$\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	anacr.
φονίης ἀνευθε χορδῆς	$\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	
φέρε μοι κύπελλα θεσμῶν,	$\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	
φέρε μοι νόμους κεράσσας,	$\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	
μεθύων ὅπως χορεύσω [...]	$\text{⏏} \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} - \text{⏏} -$	

(vv. 1-5)

Dadme la lira de Homero / [mas] sin cuerdas sangrientas; /
tráeme las copas de los ritos, / tráeme las normas, habiéndolas mezclado /
y así, embriagado, bailaré.

La métrica del restante 20% ha sido siempre objeto de discusiones porque de uno u otro modo se pretendió explicarla por analogía con las piezas de métrica regular. En un primer período editorial, desde la *editio princeps* de Henricus Stephanus (1554) hasta la decisiva edición de Theodor Bergk en *Poetae Lyrici Graeci*

(1843), las poesías fueron consideradas, siguiendo la indicación del manuscrito, obra auténtica de Anacreonte (siglo VI a.C.). De allí que se procurara establecer, mediante enmiendas y conjeturas, un supuesto texto original acorde con la métrica de las composiciones que respetaban la métrica del poeta griego arcaico. Desde la edición de Bergk se considera al conjunto producto de una edad tardía. El vocabulario, la lengua, las características estilísticas y sintácticas remiten a los siglos II a V o comienzos del siglo VI d.C. En base a esta cronología se han venido proponiendo desde el siglo pasado diversas soluciones, gran parte de las cuales ha procurado mantener inalterado el texto. El arco va desde los estudios de Mehlhorn y Hanssen, para quienes una parte de las composiciones responden a la métrica acentual, hasta las soluciones de Edmonds y Giangrande, quienes consideran muchos de los versos isosilábicos. Los dos últimos editores, Brioso Sánchez y West, suponen faltas prosódicas e inclusive ignorancia métrica de los autores.¹

No existe sin embargo ninguna razón que obligue a aceptar la hipótesis, quizás demasiado simplista, de que todas las composiciones deben poder reducirse a los mismos dos o tres esquemas métricos. Más bien habría que probar si no existe una intención artística detrás de las llamadas faltas métricas o prosódicas. Es decir, si no se puede aceptar la forma métrica de los versos, tal como han sido transmitidos, como *tema con variaciones* según los modelos que ofrecían la poesía arcaica, clásica y helenística.

El panorama que ofrece el trasfondo histórico-cultural muestra que no hay por qué considerar desacertado tal supuesto. Es conocida la difusión y excelencia de las escuelas en el Imperio Romano. La significación de los grandes centros culturales como

¹ Valga como ejemplo de esta postura el siguiente pasaje de West en su *Introduction to Greek Metre*, p. 71, al tratar las *Carmina Anacreontea*: "Greater freedoms occur in some of the later poems (shown to be later by the presence of false quantities)".

Atenas, Alejandría, Éfeso, Antioquía o Gaza se extendía mucho más allá de sus límites locales.² La gramática era una de las materias de estudio fundamentales. Ya el manual de gramática de Dionisio Tracio (siglo II a.C.), popularísimo hasta la época bizantina, consideraba la correcta lectura prosódica parte fundamental de la γραμματική;³ el escolio correspondiente asocia a ella la métrica. Es más, la mayor parte de las lecturas escolares eran textos poéticos, es decir, métricos. A esto se agrega que en clase se impartían conocimientos sobre teoría métrica: el *Ἐγχειρίδιον* de Hefestión, único manual de métrica en lengua griega que ha llegado íntegro hasta nosotros, es el resumen de una obra de cuarenta y ocho tomos para uso escolar. Es dable pues presuponer conocimientos básicos de métrica en toda persona culta; muchos tendrían inclusive conocimientos de teoría métrica. La tesis que presento a continuación sobre los juegos métricos en las *Anacreónticas*, partiendo del análisis de algunos ejemplos, se entiende en el contexto cultural brevemente esbozado y toma como punto de partida una observación de Otto Schroeder, quien en *Grundriß der griechischen Versgeschichte* habla de “uns heute ungenießbaren Spielereien”.⁴

II.

Como queda dicho, la mayor parte de las *Anacreónticas* está compuesta en dímetros yámbicos catalécticos y en dímetros jónicos anaclásticos. Hay, sin embargo, otras poesías en las que es evidente la alternancia de ambos metros. Tal es el caso de **52 W.**, en

² Cf. WILSON (1996), cap. II “The schools of late Antiquity”.

³ Sobre la importancia que tenía la correcta escansión del texto a recitar, véase MARROU (1976:202).

⁴ “[J]uegos que hoy en día no nos producen ningún placer”, cf. SCHROEDER (1930:89).

la que se agrega además el dímetro jónico puro como variante del anaclástico (vv. 6 y 8):

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις	υ υ - υ - υ - -	anacr.
καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;	- - υ - υ - -	2 ia ^
τί δέ μοι λόγων τοσοῦτων	υ υ - υ - υ - -	anacr.
τῶν μηδὲν ὠφελούντων;	- - υ - υ - -	2 ia ^
5 μᾶλλον δίδασκε πίνειν	- - υ - υ - -	2 ia ^
ἀπαλὸν πῶμα Λυαίου,	υ υ - - υ - -	ion a mi
μᾶλλον δίδασκε παίζειν	- - υ - υ - -	2 ia ^
μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης.	υ υ - - υ - -	ion a mi

¿Por qué me enseñas las leyes / y las reglas de los rétores? /
 ¿A mí qué de tales palabras / que no sirven para nada? /
 Más bien enseñame a beber / la suave bebida de Lieo /
 más bien enseñame a jugar / con la dorada Afrodita.

La mitad de la composición está marcada por un nuevo comienzo tanto *métrico* – formal – como *de contenido*: a la inútil abundancia verbal de la formación retórica, en la primera parte, se opone la regocijante alternativa de vino, amor y danza en la segunda. En el aspecto métrico, por dos veces sigue dímetro yámbico cataléctico al anaclómeno en la primera parte. En la segunda, en cambio, el dímetro yámbico cataléctico precede al dímetro jónico puro. En relación a esta alternancia es de interés ver lo que dice sobre el anacreóntico el Escolio B a Hefestión, p. 285, 3 ss. Consbr.: lo interpreta como dímetro yámbico cataléctico con dos breves en primera posición. La primera mitad de la poesía causa, en efecto, la impresión de que se están usando dos formas del dímetro yámbico cataléctico; los jónicos puros de la segunda parte, sin embargo, llevan a la conclusión contraria. En 52 W. se puede interpretar el dímetro yámbico cataléctico, que empieza en todos los casos con una larga, como jónico anaclástico con contracción de las dos breves iniciales.

	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, τότ' ἐμὸν ἦτορ ἰανθέν <μέλος> ἄρχεται λιγαίνειν, <ἀναβάλλεται δὲ> Μούσας.		
	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον,	υ υ υ υ υ υ υ υ	anacr. (= paion ³ + tro)
5	ἀπορίπτονται μέριμναι πολυφρόντιδές τε βουλαί ἐς ἀλικτύπους ἀήτας.	υ υ	ion a mi + tro/ion a mi anacr. anacr.
	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, λυσιπήμων ⁶ τότε Βάκχος	υ υ υ υ υ υ υ υ x -- υ υ -- *	anacr. tro + ion a mi
10	πολυανθέσιν <μ'> ἐν αὔραις δονέει μέθηι γανώσας.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ	anacr. anacr.
	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, στεφάνους ἄνθεσι πλέξας ἐπιθείς τε τῶι καρήνῳ	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- * υ υ υ υ υ υ υ υ	anacr. 2 ion a mi anacr.
15	βίότου μέλπῳ γαλήνην.	υ υ υ υ υ υ υ υ	ion a mi + tro
	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, μύρῳι εὐώδει τέγξας δέμας, ἀγκάλαις δὲ κούρην κατέχων, Κύπριν αἰείδω.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- * υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- *	anacr. 2 ion a mi anacr. 2 ion a mi
20	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον, ὑπὸ κυρτοῖσι κυπέλλοις τὸν ἐμὸν νόον ἀπλώσας θιάσῳι τέρομαι κούρων.	υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- * υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- *	anacr. 2 ion a mi 2 ion a mi (paion ³ + ion a mi) 2 ion a mi
	Ἵτ' ἐγὼ πῖω τὸν οἶνον,	υ υ υ υ υ υ υ υ	anacr.
25	τοῦτ' ἐμοὶ μόνῳι τὸ κέρδος, τοῦτ' ἐγὼ λαβὼν ἀποίσω τὸ θανεῖν γὰρ μετὰ πάντων.	-- υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ -- υ υ -- *	2 tro 2 tro 2 ion a mi

5. Cuando el vino bebo, / desaparecen las preocupaciones /
y los inquietos pensamientos / en los vientos que batien los mares.

9. Cuando el vino bebo, / entonces Baco que abre el juego, /

⁶ Λυσιπαίγμων P

entre brisas pobladas de flores / se agita brillando en su ebriedad.

13. Cuando el vino bebo, / trenzando coronas de flores /
tras ponérmelas en la cabeza, / canto la vida sin zozobras.

17. Cuando el vino bebo, / bañado el cuerpo en perfumado ungüento, /
teniendo una muchacha en los brazos / canto a Cipris.

21. Cuando el vino bebo, / en copas redondas /
dando rienda suelta a mis sentidos, / gozo en el *thiasos* de los jóvenes.

25. Cuando el vino bebo, / para mí solo es la ganancia /
y una vez alcanzada me la llevo, / pues la muerte es común a todos.

La poesía está articulada en estrofas de cuatro versos en las que se repite el verso inicial. Cada estrofa presenta un aspecto particular del placer del vino: en la segunda estrofa, se disipan las preocupaciones; en la tercera, Baco inaugura el alegre acto simposial; en la cuarta aparece el motivo de las flores y del canto; en la quinta, el amor; en la sexta, el *thiasos* de los jóvenes; en la séptima, el gozo del vino como una experiencia individual frente a la experiencia común de la muerte. El hilo del pensamiento parte pues de una declaración relativamente general para pasar a los diferentes estadios de un simposio y a su carácter social hasta llegar al final a una reflexión de índole casi existencial. Es fácil reconocer una gradación compositiva que desemboca en el clímax de la última estrofa.

A este contenido corresponde un aumento de las variaciones métricas por estrofa, que también alcanzan en la última una culminación. Partiendo del anaclómeno del comienzo de cada estrofa, las estrofas 2 y 3 presentan una variación en el segundo verso, las estrofas 4 y 5 en el segundo y cuarto, y las dos últimas estrofas en el segundo, tercero y cuarto. Estas variaciones no pasan de ser jónicos puros o formas cercanas. Los dímetros trocaicos de la última estrofa en cambio, que se distinguen claramente de los anteriores desde el punto de vista rítmico, señalan el *clímax métrico*, que corresponde al clímax en el contenido.

Puede hacerse el intento de explicar las peculiaridades métricas como faltas prosódicas, y eliminarlas. Esto correspondería al método empleado por West en su edición de 1984 tanto como en la nueva edición corregida de 1993. Una peculiaridad prosódica hay que suponer sin duda en el v. 23, a saber, la de la última sílaba de *τέρπομαι* como breve. Pero se trata de un fenómeno que se encuentra con relativa frecuencia desde Homero y la lírica griega hasta Nonno, en el siglo V d.C., tal como se puede constatar en los actuales manuales de métrica.⁷ También en el v. 5 podría considerarse la última sílaba de *ἀπορίπτονται* breve. Considerar la *υ* de *λυσιπήμων* / *λυσιπαίγμων* en v. 9 como breve podría ser en cambio una auténtica falta prosódica. Pero el caso no es totalmente claro, ya que en los *Himnos órficos*, 2.11, la *υ* de *λυσιπήμων* es breve, caso único entre los compuestos con *λυσι-*. Es por ello que Pierson propuso la conjetura *λυσιπήμων* para la Anacreóntica; por ello también la adopta West en su edición. Los *Himnos órficos*, sin embargo, no son totalmente seguros desde el punto de vista prosódico. Faltas seguras y graves serían la última sílaba de *μέλω* como breve en el v. 15, y la última sílaba de *νόον* como larga en el v. 22. Lo mismo ocurriría en el v. 2 con la última sílaba de *ἐμόν*, pero se trata de una conjetura discutible. En cuanto al dímetro trocaico, West lo considera métricamente lícito, y lo califica de *licentia*.

Es posible, con todo, aclarar la composición explicándola en términos rigurosamente métricos, sin tener que recurrir a errores prosódicos. El punto de partida metodológico está en la antigua teoría métrica. Transcribo y traduzco a continuación el párrafo introductorio al capítulo sobre *ionicus a minore* en el *Ἐγχειρίδιον* de Hefestión, cap. XII, p. 37, 10 ss. Consbr. (Περὶ τοῦ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῦ, "Sobre el *ionicus a minore*"):

⁷ Cf. KORZENIEWSKI (1968:26); KOSTER (1966:46); WEST (1982:10).

Τὸ δὲ ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικὸν συντίθεται μὲν καὶ καθαρὸν, συντίθεται δὲ καὶ ἐπίμικτον πρὸς τὰς τροχαϊκὰς [διποδίας] οὕτως, ὥστε τὴν πρὸ τῆς τροχαϊκῆς ἀεὶ γίνεσθαι πεντάσημον, τουτέστι τρίτην παιωνικὴν, καὶ τὴν τροχαϊκὴν, ὅποταν προτάττοιτο τῆς ἰωνικῆς, γίνεσθαι ἐπτάσημον [τροχαϊκὴν], τὸν καλούμενον δεύτερον ἐπίτριτον' [...] ἐμπίπτουσι δὲ καὶ οἱ μολοττοὶ ἐπὶ τῶν περιπτῶν χωρῶν ἐν τοῖς ἀπ' ἐλάσσονος ἰωνικοῖς [...]⁸

El *ionicus a minore* puede ser puro o mezclado con sicigias trocaicas,⁹ de tal modo que la sicigia antes del metro trocaico tenga siempre cinco *morae*, es decir una sicigia de peón tercero, y la sicigia trocaica, cuando colocada delante del jónico, tenga siete *morae*, es decir el llamado epitrito segundo. [...] También los molosos pueden caer en las posiciones (pies) impares en el *ionicus a minore*".

Hefestión, entonces, divide tanto los dímetros jónicos como los anaclómenos en dos sicigias, es decir metros, de cuatro sílabas cada una, y admite en ellas, junto a los jónicos puros, también troqueos y el peón tercero, si bien con ciertas limitaciones ligadas al caso del anaclómeno. Resultan así las siguientes combinaciones posibles:

- | | | |
|----|-------------------|---|
| 1) | υ υ -- υ υ - x | 2 ion a mi |
| 2) | υ υ - υ - υ - x | anacreóntico/anaclómeno (= <i>ionicus a minore</i> anaclástico; = 2 ia ^ con dos breves en el primer <i>anceps</i>)
paion ³ + tro (= anaclómeno) |
| 3) | υ υ - υ υ υ -- | paion ³ + ion a mi |

⁸ Cf. Aristides Quintilianus *De Musica* 1, 27 Winn.-Ingr.

⁹ συζυγίας completa la palabra τροχαϊκὰς; dipodia designa lo mismo pero no corresponde a la terminología de Hefestión. Lo que debe entenderse por uno u otro término es simplemente "metro".

- 4) ∪∪-- | -∪-- ion a mi + tro
 5) -∪-- | ∪∪-- ep² (= tro) + ion a mi
 6) -∪-× | -∪-- tro + tro
 7) --- | ∪∪-- mol + ion a mi (2 ion a mi con ∪∪ contraídas en el primer metro)
 8) ××- | ∪∪-× pher.

Hefestión excluye explícitamente sólo el caso en que el troqueo sigue al jónico, es decir (4). Este caso está, sin embargo, tan documentado desde la lírica arcaica griega hasta las anacreónticas bizantinas, que habrá que considerarlo posible en el caso de las *Anacreónticas*.¹⁰ Todos los versos de 50 W., entonces, excepto el v. 15, están previstos por la teoría métrica antigua. En el caso del v. 15, el poeta obviamente no se sintió obligado por la limitación que establece Hefestión, tanto más cuanto que numerosos paralelos le daban pie para el empleo del metro. Así, se puede afirmar que no es necesario partir de errores prosódicos para explicar 50 W. Una consecuencia suplementaria de esta afirmación es que no hay por qué considerar las variaciones métricas como fruto de la casualidad: el dímeter trocaico que West, sin mayor fundamento, admite como *licentia*, queda aclarado en la citada teoría métrica en base a la combinación de sicigias jónicas y trocaicas.

49 W. Brunck califica a 49 W. de ἄμετρον; Mehlhorn añade a esto “corruptissimum <carmen>”; West la presenta en *Greek Metre*, p. 166, como caso ejemplar de “false quantities”. Las grandes dificultades que la composición ha ocasionado también a otros eruditos pueden seguirse en el aparato crítico de la edición de West de la anacreóntica. También aquí el análisis deberá partir del contenido y de la composición.

¹⁰ Cf. DALE (1968:121) y KORZENIEWSKI (1968:122). Más ejemplos en Esquilo *Suppl.* 1021, 1029, 1039, *Pers.* 99, *Prom.* 413, Sófocles *Ant.* 346, etc.

	Τοῦ Διὸς ὁ παῖς ὁ Βάκχος,	- ω - - - - -	2 ia ^
	ὁ λυσίφρων ὁ Λυαῖος,	- - - - -	ia + ion a mi
	ὅταν εἰς φρένας τὰς ἐμάς	- - - - -	paion ³ (= ion a mi) + ia
	εἰσέλθῃ μεθυδῶτας,	- - - - -	pher
5	διδάσκει με χορεύειν.	- - - - -	pher
	ἔχω δέ καί τι τερπνόν	- - - - -	2 ia ^
	ὁ τᾶς μέθας ἐραστάς·	- - - - -	2 ia ^
	μετὰ κρότων, μετ' ᾠδᾶς	- - - - -	2 ia ^
	τέρπει με κᾶφροδίτα·	- - - - -	2 ia ^
10	καὶ πάλιν θέλω χορεύειν. ¹¹	- - - - -	2 tro

Baco, el hijo de Zeus, / Lico, quien libera de las preocupaciones, /
dador del vino, / cada vez que entra en mi corazón /
me enseña a danzar. / Y yo, el amante del vino, /
también tengo otra cosa placentera: / entre golpes rítmicos, entre cantos /
me da gozo también Afrodita; / y otra vez quiero danzar.

La composición se divide en dos partes: la primera se concentra en la ebriedad producida por Baco, la segunda agrega los encantos de Afrodita. Hay una analogía entre ambas partes: en una y otra, los datos de los cuatro primeros versos desembocan en la conclusión del quinto, que en ambos casos presenta el impulso de la danza como consecuencia de los versos iniciales. La segunda estrofa, entonces, está en relación complementaria con la primera, como pone además en evidencia el καὶ del v. 10, que remite al v. 5, y καὶ Ἀφροδίτα, que establece la relación con la otra divinidad, Baco. Por este motivo acepto en v. 6 la conjetura de Stephanus καὶ τι en lugar de τι καί, pues sólo así puede remitir la segunda parte a la primera. Esto no es posible si καί está delante de τερπνόν, en un uso cuasi adverbial: la traducción en

¹¹ Los vv. 6 y 10 difieren de los que ofrece la edición de West por motivos que se explicarán más adelante.

tal caso sería “algo sumamente/muy encantador”, forma elativa que tendría poco sentido en el contexto.

Veamos ahora la métrica. Los primeros cinco versos presentan una métrica multiforme. El v. 1 es un dímeter yámbico cataléctico con disolución de la primera larga. En el v. 2, λυσίφρων es dudoso; se trata de un ἄπαξ λεγόμενον. Todos los compuestos con λυσί- tienen v larga (arriba se ha visto el caso de λυσιπαίγων en 50 W.). La ventaja de λυσίφρων con v breve sería obtener un dímeter jónico puro, mientras que λυσίφρων con v larga da por resultado un verso compuesto de un metro yámbico y uno jónico. Tal combinación es muy inusual, pero no desconocida para la teoría métrica antigua.¹² En el caso de 49 W. es sin duda posible, pues el v. 3 tiene en la segunda mitad también un metro yámbico, que en este caso sigue a un peón tercero, que a su vez está en lugar de un jónico, como en un anaclómeno. En v. 4 sigue un ferecracio, que corresponde a un dímeter jónico con moloso en el primer metro, tal como lo presenta el texto de Hefestión ya comentado. El v. 5 es otro ferecracio. Este desorden métrico contribuye evidentemente a expresar la embriaguez, lo báquico. Por el contrario, los vv. 6 a 9 son dímetros yámbicos catalécticos puros, por lo tanto más regulares y sosegados. Esto responde al τερπνόν de v. 6. El dímeter trocaico del v. 10, en cambio, que remite al v. 5, retoma la vivaz multiformidad métrica de la primera mitad.

Vistas pues la poesía y su estructura como un todo, se puede concluir que la métrica cumple una función francamente mimética. El trasfondo, en este caso, es menos el manual que los modelos de la lírica griega, en donde también se hallan abundantes testimonios del cambio de metros eólicos a yámbicos para destacar la transición de un estado anímico a otro,¹³ en un empleo

¹² Cf. Hefestión cap. XIV, p. 46, 4-21 Consbr.

¹³ Ver entre otros ejemplos: Esquilo *Pers.* 657-663, *Agam.* 681-698/737-749; Sófocles *O. C.* 694-706.

comparable al del paso de los ferecracios en vv. 4 y 5 a los yambos de los vv. 6 a 9 en 49 W.

La interpretación métrica, entonces, se muestra también en este caso superior al supuesto de la incapacidad prosódica del autor, sobre todo porque los errores prosódicos, tan concentrados en la primera parte, conducirían a postular directamente un poeta diferente para la segunda. Aún más: sería necesaria la atetesis de *καί* en el último verso, cosa que en efecto hace West. Nosotros, en cambio, preferimos respetar la lección de P.

III.

En resumen, los ejemplos presentados han mostrado que no hay necesidad de suponer en las *Anacreónticas* gran número de errores prosódicos o de corrupciones del texto. Lo que llama la atención desde el punto de vista métrico puede aclararse mucho más como resultado de una consciente voluntad creativa, como permite ver la conformidad entre contenido y métrica. Esto es tanto más válido cuanto que el juego con variaciones métricas corresponde a los principios de *imitatio* y de *variatio*, como desde la perspectiva de una poética de la imitación se encarga de destacar a lo largo de su libro Patricia Rosenmeyer.¹⁴ La temática de las *Anacreónticas*, como se sabe, es muy limitada. Pero en lo que hace a la métrica, las páginas precedentes han permitido ver que es necesario suponer conocimientos de teoría métrica en los autores de las composiciones, y que tales conocimientos deben ser tenidos en cuenta por los filólogos. Claros ejemplos de composición métrica según el manual en el período imperial y en la tarda Antigüedad lo ofrecen las composiciones 5 y 9 de Mesomedes (siglo

¹⁴ Véanse sobre todo los capítulos II, "Anacreontic imitators", y III, "Reading the texts".

II d.C.)¹⁵ y los himnos 6 a 8 de Sinesio (s. IV-V d.C.). En la literatura latina hay casos especialmente evidentes de esta forma de componer en Séneca, Ausonio, Hilario.¹⁶ Prudencio, por su parte, ofrece un ejemplo de creatividad compositiva a lo largo de un entero libro en base a la sistematización que ofrecen los manuales de métrica.¹⁷

Queda abierta la pregunta de cómo se puede aclarar una forma tan peregrina de componer poesía, “für uns ungenießbare Spielereinein”, para volver a la cita inicial de Schroeder.¹⁸ Una explicación puede ser que seguramente no todo estaba pensado para la recitación, algunas composiciones se reservarían sólo para ser leídas: compuestas más para el ojo, entonces, que para el oído. Una métrica visual, más que auditiva. Hay que tomar en consideración, sin embargo, también un punto de vista más general. La cultura tardo antigua es una cultura enteramente literarificada, si se me perdona el neologismo, una cultura alimentada en y por la literatura. De ahí que también la producción literaria tenga constantemente presentes a los clásicos, perfectamente conocidos gracias a la mediación de las escuelas y referencia ineludible de toda persona culta. Un principio fundamental de la recepción productiva de lo ya existente es el ejercicio de recreación (*imitatio*) con variaciones (*variatio*). Una de las posibilidades es la variación métrica.

¹⁵ Para la interpretación métrica de la primera de ellas remito al comentario de Wilamowitz en *Griechische Verskunst*, p. 598: “Das Versmaß ist höchst merkwürdig, künstlich nach den Theorien des Handbuchs ersonnen”, “La medida del verso es muy extraña, ideada artificialmente de acuerdo a las teorías del manual”.

¹⁶ Cf. SENG (1998:488-502), con cantidad de ejemplos en pp. 500-502.

¹⁷ Cf. SENG (2000:417-431).

¹⁸ Las explicaciones que preceden permiten entender mejor la cita completa de Schroeder: “Bei den Ionikern überwog der Anaklomenos. In späterer Zeit mischte man auch andere Dimetra ein, wie *ch ba* und *pherecr*. Die uns heute ungenießbaren Spielereinein haben sich noch lange großer Beliebtheit erfreut.” (“Entre los jónicos preponderaba el anaclómeno. Más tarde se mezclaron también otros dímetros, como *ch, ba* y *pherecr*. Estos juegos, que hoy no nos producen ningún placer, gozaron por mucho tiempo de gran popularidad.”)

BIBLIOGRAFÍA

Ediciones

- ARISTIDES QUINTILIANUS (1963) *De musica libri tres*, ed. R. P. Winnington-Ingram, Leipzig.
- BERGK, Th. (1882⁴) *Poetae Lyrici Graeci*, Lipsiae, [1843].
- BRIOSO SÁNCHEZ, M. (1981) *Anacreónticas*, Madrid.
- CONSRUCH, M. (1906) *Hephaistionis Enchiridion*, Lipsiae.
- GENTILI, B. (1958) *Anacreonte*, Roma.
- EDMONDS, J. M. (1931) *Elegy and Iambus [...] with the Anacreontea*, vol. II, London and New York.
- MEHLHORN, F. (1825) *Anacreontea quae dicuntur secundum Levesquii collationem codicis Palatini recensuit, Stephani notis integris, aliorum selectis suisque illustr.*, Glogaviae.
- HANSSSEN, F. (1884) *Anacreonteorum sylloge Palatina recensetur et explicatur*, Lipsiae.
- STEPHANUS, H. (1554) *Anacreontis Teii Odae* ab Henr. Stephano luce et Latinitate nunc primum donatae, Lutetiae.
- WEST, M. L. (1993²) *Carmina Anacreontea*, [Leipzig1984], Stuttgart.

Estudios

- DALE, A. M. (1968) *The lyric metres of Greek Drama*, Cambridge.
- GENTILI, B. – LOMIENTO, L. (2003) *Metrica e ritmica: Storie delle forme poetiche nella Grecia antica*, Milano. [trad. al inglés: *Methrics and rythmics: history of poetic forms in ancient Greece*, Pisa, 2008].
- GENTILI, B. (1987) *La metrica dei Greci*, Messina.
- (1961) “Anacreonte nella critica antica e moderna”, *Cultura e Scuola*, 1, 1961, pp. 52-53.
- (1950) *Metrica greca arcaica*, Messina-Firenze.
- GIANGRANDE, G. (1975) “On the text of the Anacreontea”, *QUCC*, 19, 1975, pp. 177-210.

- (1987) “La Anacr. 63 Mehlhorn”, *Filologia e Forme Letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, Urbino, 1, pp. 367-376.
- HANSEN, F. (1885) “Accentus grammatici in metris anacreontico et hemiambo quae sit vis et ratio”, *Philologus Supplem.* 5 (2), pp. 199-225.
- (1889) “Die Metra der Anacreontea”, en ROSSBACH, A. – WESTPHAL, R. (edd.) *Theorie der musischen Künste der Hellenen*, III (2), Leipzig, pp. 856-870.
- HUNGER, H. (1978) *Byzantinisches Handbuch*, 5.2, München.
- (1973) *Byzantinische Grundlagforschung*, London.
- KORZENIEWSKI, D. (1968) *Griechische Metrik*, Darmstadt.
- KOSTER, W. J. (1966⁴) *Traité de métrique grecque*, Leiden.
- OPHUIJSEN, J. M. van (1987) *Hephaestion on Metre*, Leiden-New York.
- MARROU, H. I. (1976³) *Historia de la educación en la Antigüedad*, Buenos Aires.
- REYNOLDS, L. D. (1991³) *Scribes and scholars: a guide to the transmission of Greek and Latin Literature*, Oxford.
- ROSENMEYER, P. (1992) *The poetics of imitation: Anacreon and the anacreontic tradition*, Cambridge.
- SCHROEDER, Otto (1930) *Grundriß der griechischen Versgeschichte*, Heidelberg.
- SENG, H. (1998) “Der Versbau im ersten Hymnus des Hilarius”, *Hermes*, 126, pp. 488-502.
- (2000) “Aspekte metrischer Theorie im Cathemerinon des Prudentius”, *Vigiliae Christianae*, 54, pp. 417-431.
- WEISS, I. M. (1989) *Un nuovo approccio alle Anacreontiche*, Diss. Urbino/Rom.
- WEST, M. L. (1986) *Introduction to Greek Metre*, Oxford.
- (1982) *Greek Metre*, Oxford.

WILAMOWITZ-MOELLENDORF, U. von (1961) *Griechische Verskunst*,
Berlin.

WILSON, N. G. (1996) *Scholars of Byzantium*, London.

RESEÑAS

CALOSSO, S. (2006) *Aristófanes. Las Ranas: una introducción crítica*. Buenos Aires: Santiago Arcos editor, 96 pp. Colección para leer / Clásicos. ISBN: 987-1240-14-7

La comedia *Ranas* es, sin duda después de *Aves* y quizás con *Lisístrata*, la mejor obra de Aristófanes. Tiene, por lo menos, los elementos que un texto literario debe presentar (reflexión metaliteraria, humor, entretenimiento, relación con su contexto de producción) y también los que un texto teatral debe representar (personajes fuertes, diálogos punzantes y ágiles, acciones inolvidables, fuerza visual o espectacular).

Aristófanes. Las ranas: una introducción crítica, de la docente e investigadora de la Universidad Nacional del Litoral Silvia Calosso, se nos presenta como un libro que busca –y logra– proporcionar un acercamiento global a esta comedia tan especial de Aristófanes, que trabaja con el convulsionado momento histórico ateniense (405 a. C.) sin olvidar que es, a la vez, una obra dramática, pensada para la representación. Dioniso y su esclavo Jantias bajan al Hades para traer de nuevo a la *polis* a un poeta (Eurípides y Sófocles habían muerto en 406, Esquilo cincuenta años antes), un poeta que ayude a superar la difícil situación que viven tanto Atenas cuanto el teatro ateniense, y en ese recorrido se reflexiona sobre la política, sobre los modos de ver el mundo, sobre el arte relativamente nuevo de hacer comedias en ese tiempo. El *agón* entre Esquilo y Eurípides para determinar cuál de los dos merece volver entre los vivos, además de ser sencillamente deso-

pilante, tiene el mérito de constituir una pieza de crítica literaria perfecta, moderna en su concepción y entretenida (como debería ser la crítica) y la primera que conservamos de la antigüedad.

El libro de Calosso se organiza en cinco capítulos o apartados, con subdivisiones organizativas didácticamente ordenadas, útil por igual para especialistas del área de las lenguas y literaturas clásicas que quieren tener una visión general de la obra y para aquellos que quieren ensayar un acercamiento primero a Aristófanes. En la Introducción (“Releer/Reescuchar a Aristófanes”), la autora ubica con trazo general al comediógrafo en la Atenas del siglo V, ya en relación con el género trágico, ya en el contexto de la gran libertad de palabra de la que se gozaba en la ciudad y, principalmente, en la comedia como género y como forma de pensar ciudad y ciudadanía. El siguiente apartado, “El marco de producción de la obra *Ranas*”, se despliega a través del desarrollo de cuestiones como el tiempo y el espacio de Aristófanes, lucha política y desintegración de la *polis*, la transmisión de las Comedias y un análisis acerca de lo cómico (de qué nos reímos), entre otros. Esta parte, que incluye un resumen argumental de todas las comedias de Aristófanes con su correspondiente contexto histórico, resulta de suma importancia para la comprensión cabal de la obra: así como la tragedia trabaja sobre lo que ocurre en la ciudad de una manera velada u oblicua (y los filólogos se devanan los sesos para encontrar las referencias al contexto histórico), la comedia se permite “dar nombres” (*onomastí komodéin*), por lo que el trabajo de contextualización histórico-social es fundamental para su pleno disfrute y para acceder a sus significados profundos.

El capítulo III nos sumerge en el análisis de la obra; Calosso aclara, al comienzo, que deberá “organizar una lectura de la obra, porque la propuesta de Aristófanes se abre en diversos sentidos que requieren la atenta mirada del receptor”. Por eso, la autora propone “una suerte de **acompañamiento** a la lectura para dar

cuenta del contenido (argumento o historia), la retórica o particular *modus dicendi* (el ‘modo de decir’) de la obra, y también de aquellas circunstancias de enunciación (el tiempo del poeta, sus preocupaciones, sus influencias, etc.)”. Tenemos entonces explicación del argumento y de las unidades argumentales y estructurales, el juicio a los poetas trágicos, la construcción de los personajes (Dioniso y Jantias, Heracles, Caronte, los personajes femeninos, etc.), los coros de Ranas y de Iniciados, el metalenguaje cómico en Aristófanes. Se explican y analizan las diferentes partes de las que se compone una comedia (prólogo, párodo, agón, parábasis, episodios, éxodo, con sus respectivas subdivisiones), a la vez que se transliteran a grafemas latinos algunos pasajes que la autora traduce, para que “el lector no iniciado en el estudio del griego pueda ensayar la experiencia intuitiva de escuchar los sonidos que desde la escena gratificaban hace veinticinco siglos al público que llenaba las gradas del anfiteatro”. Se incluye también el genial pasaje paródico en el que se cuenta la historia de Edipo en clave aristofanesca (vv. 1182-95), en plena discusión entre Esquilo y Eurípides sobre el contenido (más o menos ridículo) de sus tragedias:

Eurípides: “Era Edipo, al principio, un hombre dichoso...”.

Esquilo: Por Zeus, claro que no, sino desdichado por naturaleza, al que antes de nacer por cierto Apolo le dijo que mataría a su padre, antes incluso de llegar a la vida. ¿Cómo era ése, al principio, un hombre dichoso?

Eurípides: “Luego se volvió a su vez el más desgraciado de los mortales...”.

Esquilo: Por Zeus, claro que no, más bien no dejó de serlo. ¿Cómo? Cuando primero, siendo invierno, lo expusieron, una vez nacido, en una vasija, para que, al crecer, no se volviera asesino del padre; después marchó penosamente hasta Pólipo, con los pies hinchados; luego, aunque él mismo

era joven, se casó con una vieja (y además de eso, su propia madre); después, se cegó a sí mismo.

En el capítulo IV, “Conclusiones”, la autora afirma, con razón, que “este recorrido y la visualización imaginaria de las posibles ‘puestas’ y representaciones de la obra abren varias líneas de pensamiento y reflexión”, uno de los objetivos de esta introducción crítica –además del consabido estudio filológico y literario–, que se resume en un deseo de Calosso expresado así: “Ranas, además, se trata de un texto breve, de fácil y rápida lectura. Con una buena traducción que los docentes, o estudiantes, o aficionados *ajusten* o *adapten* sin desviarse del sentido que le es propio, puede terminar en una experiencia placentera y formativa”. Hay, finalmente, una reflexión sobre la cuestión de la difícil traducción de un texto humorístico complejo como es *Ranas*, donde entran en juego el registro alto de la comedia con el escatológico de un cómico como Aristófanes, cuyos juegos de palabras –muchos de doble sentido– no son para nada gratuitos y estimulan la inteligencia y la reflexión sobre el uso del lenguaje. En el apartado V, por último, se presenta la bibliografía actualizada, desde ediciones y diccionarios hasta bibliografía crítica y de referencia.

Aristófanes. Las ranas: una introducción crítica constituye un muy buen aporte de Santiago Arcos editor al estudio del mundo clásico, dentro de su colección Para leer/Clásicos, que cuenta con una docena de títulos que recorre las literaturas griega y latina desde Homero y Sófocles hasta Catulo y Ovidio.

HERNÁN MARTIGNONE (UBA)
hmartignone44@hotmail.com

HABINEK, T. (2005) *The World of Roman Song. From Ritualized Speech to Social Order*. Baltimore: John Hopkins University Press, 329 pp. ISBN: 0-8018-8105-6.

El propósito de Habinek [en adelante, H.] es repensar la totalidad de la literatura latina como inscrita en el proceso social del canto o, en sus términos, “discurso marcado”, que él sitúa en los orígenes del orden social romano. H. pone en tela de juicio por anacrónico el concepto de “literatura” y corre el eje del análisis de la literatura al *carmen*, ubicando la producción verbal estética latina dentro de un fenómeno cultural más amplio, que funcionaría como un constituyente activo del orden social. En tanto el concepto de *carmen* rebasa al de literatura –porque ésta participa de su poder ritualizante–, himnos rituales, *laudationes* funerarias, entretenimientos convivales y representaciones de comedias se consideran en su estudio como distintas instancias de conformación de lo que supone “ser romano”.

La estructura del libro es la siguiente: luego de los agradecimientos y de la introducción, está dividido en seis capítulos: “Song and Foundation”, “Song, Ritualization, and Agency”, “Song and Speech”, “Song and Play”, “Song and the Body” y, por último, “Magic, Song, and Sacrifice”. El libro presenta finalmente un epílogo, notas, referencias, índices de temas y de fuentes. De entre estos peritextos, merece destacarse el índice de fuentes, en tanto permite visualizar fácilmente que H. ha apoyado sus hipótesis de manera fundamental en autores latinos.

Como lo señala en la introducción, H. descarta por no significativa la diferencia entre lo oral y lo escrito y toma como punto de partida de su trabajo la distinción establecida por la propia lengua latina entre el discurso cotidiano y el discurso al que el metro, la dicción y la representación en un contexto ritual vuelven especial. Este último discurso es descripto con verbos deri-

vados de la raíz *can-*, tales como *cano* y *canto*, y el sustantivo *carmen*. Además de apoyarse en material epigráfico y visual, su estudio está sustentado en un amplio repertorio de textos y fragmentos de poesía, oratoria, filosofía, historia, novela y tratados técnicos. No escapan tampoco a su consideración los propios agentes del canto o, mejor, las “agencies generated by the ritualization of speech – from obvious figures such as orators, priests, poets, and philosophers, to less familiar ones, such as *sodales* (co-convivialists), *vates* (specialists in both song and sacrifice), and *cinaedi* (expressive dancers, the antitypes of *sodales*)” (p. 2). Especifica también que aunque su trabajo fue inspirado por los estudios realizados en los últimos años sobre la cultura verbal griega, habida cuenta de lo que él entiende como una “long and complicated history of reading Roman culture as a deficient variant of Greek” (p. 2), no se referirá a los modelos griegos, excepto cuando resulte absolutamente necesario.

Tal como el propio subtítulo del libro lo anuncia (donde el “discurso ritualizado” es el punto de partida y el “orden social” el de llegada), H. persigue dos objetivos: “to describe the Roman system of song and speech and to develop a set of arguments concerning its social significance” (p. 1). Al igual que en *The Politics of Latin Literature: Writing, Identity, and Empire in Ancient Rome* (1998), este trabajo se aleja de una consideración estetizante de la literatura latina y aboga por una lectura de la misma en clave política, tomando elementos de diversas disciplinas y escuelas de pensamiento, incluyendo sociología, psicoanálisis, antropología, ciencia política y teoría literaria. Más aún, él mismo invita a leer este libro en diálogo con aquél, en tanto ambos comparten un idéntico presupuesto, a saber, “that Roman culture is to be understood as a system of practices” (p. 3) y, más específicamente, según afirmará más adelante, “practices through which Rome becomes what it is” (p. 7). Aquí también H. pondrá el foco en la

elite aristocrática y en sus ansiedades en torno al desarrollo de estrategias para sostener su hegemonía moral y política. La diferencia entre ambos libros estriba en que en su trabajo de 1998 el énfasis estaba puesto en las macrorrelaciones de poder “such as class, gender, and national identity, that sustain and are sustained by literary production, broadly understood” (p. 3). En cambio, aquí se concentra en “the microrelations, between voice and body, imitator and imitated, everyday and special, living and dead, without with (...) macrorelations cannot endure” (p. 3). Su hipótesis central es que el canto –dentro del cual la poesía se constituye como un subtipo– sería un elemento esencial del poder, afirmación que se ve testimoniada por la lucha entre diversos agentes por dominarlo y controlarlo. En tal sentido, atribuyéndole al canto poderes fundacionales, considera que el dominio del ritual por parte de los que lo ejecutan ofrece un modelo o prototipo de las relaciones de poder a mayor escala (p. 3).

En el capítulo 1, “Song and Foundation”, H. sostiene que la ritualización del lenguaje, esto es, la transformación del discurso en canto, fundaría la cultura romana y otorgaría poder a los agentes que operan dentro de ella. Este punto es explorado a través de un examen atento de la evidencia perteneciente al rito de los sacerdotes *salii*, *performance* que abarca lenguaje, cuerpos y objetos rituales considerados por los romanos como más antiguos que la propia ciudad de Roma. Las abstracciones materializadas por el rito (la idea de soberanía) y los agentes que se constituirían a través de él definirían a Roma como comunidad que se distingue de lo que hubo antes y de lo que existe afuera. Como todos los rituales, el de los *salii* conecta el aquí y ahora con lo que hay más allá, validando así determinados aspectos del aquí y ahora.

En el capítulo 2, “Song, Ritualization, and Agency”, H. afirma que es razonable suponer que el canto de los *salii* no habría operado en un vacío sino que nutriría y sería nutrido por otro tipo de

cantos, que tendrían como denominador común la presencia del *sodales*, término que designaría no una institución sino una “relationship constituted by and expressed in practice” (37). De este modo, procede a considerar el tema del canto propio de los banquetes o *sodalitium* el cual, según él, opera en dos sentidos: por una parte, define a las clases altas como tales y, por otra, las diferencia de aquellos que no podían afrontar económicamente fastuosos banquetes. Asimismo, a través de un proceso de delegación o desplazamiento, el *sodalitium* materializaría la abstracción de la cohesión del orden social en tanto la solidaridad entre los miembros de la elite proyectaría armonía civil hacia el resto del estado. H. utiliza como evidencia temprana de estas prácticas el *Lapis Satricanus*, que conserva una suerte de dedicatoria de un grupo de *sodales* a un cierto Publius Valerius (p. 38). Luego de presentar esta evidencia, discute las prácticas convivales tal como son parodiadas por la comedia plautina. Es digna de nota su hipótesis de que la comedia, cuya representación despliega aspectos del canto convivial, representaría una ética de la *sodalitas* como un modelo utópico de armonía cívica al que podrían adherir sin distinción los distintos estamentos de la sociedad romana (p. 53).

En el capítulo 3, “Song and Speech”, H. ofrece un estudio léxico de diferentes verbos de lengua en latín que avala sus hipótesis del poder ligado al canto. Los verbos de emisión autorizada (*cano* y *dico*) se oponen, por una parte, a *loquor*, que designa la acción de comunicar no marcada, y, por otra, a *canto*, que implica una ejecución con independencia de la autoría (pp. 61-62). Luego, sigue una sección que examina los antecedentes míticos del canto (aves, metalurgia) y, finalmente, se detiene en lo que él denomina los rivales del *carmen* (oratoria, filosofía y danza). Esta rivalidad secreta o manifiesta (según los autores) resultaría lógica en la medida en que “the political, social, and cosmic authority ascribed to song makes it necessary for other cultural practices to si-

tuates themselves with respect to it" (p. 95). Interesa destacar que aunque, hasta cierto punto, estas prácticas rivales podrían ser consideradas como distintos aspectos del canto que luchan por diferenciarse, "it is more than the evidence can bear to insist that all of the authoritative types of verbal performance were once conceived of as a part of a unified system of song at some point of history" (p. 95). De acuerdo con H., lo que sí se puede afirmar es que la contienda entre estas formas artísticas está sólidamente testimoniada a lo largo del período clásico y que cada una de ellas se presenta "as potentially a part – in the past or in the present – of a larger realm of song" (95). La posibilidad de regresar a un estado real o imaginado de unidad provoca intentos de fortalecer las fronteras entre las prácticas. Esta última hipótesis permite considerar la obra de Séneca como testimonio de un retorno a la unidad perdida entre filosofía, oratoria y canto, alabada por Cicerón y Quintiliano (p. 104).

El capítulo 4, "Song and Play", establece una diferenciación entre *carmen* y *ludus*, que se oponen en tanto el primero involucra la seriedad y la voz y el segundo la trivialidad y el cuerpo. H. sostiene que aunque el *carmen* implica sin duda una práctica corporal, un ejercicio simultáneo de capacidades miméticas y semióticas, es representado por los romanos como un uso de la voz independiente del cuerpo. En efecto, "the voice's ability to be of the body but not contained by it, song's ability to be *ludus* but not contained by it, make of the voice and its capacity for song a bridge between the world of play and the world beyond the play" (p. 111). La autoridad que posee el canto se deriva de esta posibilidad de trascendencia o localización doble. En este sentido, los poetas romanos luchan por representar la relación imposible entre *ludus* como una actividad del cuerpo y *carmen*, como expresión de la voz. Aquellos que trascienden el juego, que llevan la disciplina del juego hacia nuevos territorios, se representan a sí

mismos como habiendo trascendido el cuerpo. Este punto es ilustrado a partir del *Carmen Saeculare*, que, según H., logra participar del *ludus* para luego trascenderlo.

En el capítulo 5, "Song and the Body", se reitera que, aunque el cuerpo es necesario para ejecutar el canto, los romanos tienden a separar el cuerpo de la voz. Esta paradoja produciría inquietudes en torno al canto, sobre todo cuando sus nexos con el cuerpo se ponen en evidencia. Así, a partir de ejemplos tomados de la comedia, Catulo, Séneca y Juvenal, H. presenta la tensión existente en la literatura romana entre el *sodalis* y su contrario en términos formales y éticos, el *cinaedus* (p. 189). El primero representa el canto convival, que mantiene unida a la sociedad; el segundo pone en evidencia el carácter corpóreo del canto a través de lo grotesco. Los excesos del estilo preformativo del *cinaedus* constituyen peligros permanentes en los que el orador debe evitar caer. Sin embargo, se deja claro que la *mollitia* del *cinaedus* no implica afeminamiento sino "the compliance of the entertainer who adapts to his audience's desires, of the sexual player who submits to the demands of another" (p. 187), todo lo cual lo convierte en parte de la historia textual de la masculinidad romana.

En el capítulo 6, "Magic, Song, and Sacrifice", H. examina los fenómenos de resistencia que son concomitantes al poder. *Carmen-tis* (diosa epónima del canto, cuya leyenda y canto fundacional nunca llegarían a ser tan poderosos como los de los *Salii*) y *Nenia* son analizadas como imágenes del canto marginal y marginado. Se trata de diosas asociadas con la materialidad del cuerpo: la primera ligada al nacimiento y fundación de Roma; la segunda, es una personificación de los finales y del lamento fúnebre (228, 239). Las *neniae* constituyen un sistema de canto que se encuentra en permanente tensión con el de los miembros de la elite y, por lo tanto, es "dismissed as trivial, shameful, disgusting, meaningless precisely because it isn't" (238). La razón por la cual no podrían

ser desechados, sin embargo, residiría en que desempeñan un papel fundamental en la creación del pasado en tanto “without *nenia*, there is no divide between living and dead, past and present; there is no ancestor to be emulated, no need for a state to transmit the *mos maiorum* from one generation to the next, because there are in effect no *maiores*” (pp. 246-247).

Para finalizar, aunque H. hace pocas concesiones a los lectores no avezados en teorías diversas, cuya referencia interrumpe en ocasiones el hilo de la argumentación, su metodología ecléctica resulta, en términos generales, irreprochable. Combina de manera consistente un detallado examen filológico de los términos con los aportes de diferentes campos científicos, haciendo de ellos un uso funcional e irreverente, adecuado a sus propósitos, sin mostrarse compelido a aceptarlos en su totalidad. El resultado final –una presentación de los temas provocativa y estimulante– vuelve recomendable la lectura de este libro para todo aquel que esté interesado en la sociedad y en la cultura romanas, no tanto por las respuestas que ofrece como por las preguntas que abre y por las nuevas líneas de investigación que sugiere.

SOLEDAD CORREA (UNR)
soledad.correa@yahoo.com.ar

STRATTON, K. (2007) *Naming the Witch: Magic, Ideology, and stereotype in the Ancient World*. New York: Columbia University Press, xviii + 289 pp. ISBN 978-0-231-13836-9.

En este libro, basado en su tesis de doctorado, Stratton estudia el funcionamiento de la magia y la brujería como estereotipos en la antigüedad occidental, más precisamente en cuatro períodos históricos y culturas diferentes: la Atenas clásica, la primera Roma

imperial, el Cristianismo previo a Constantino y el Judaísmo rabínico. La autora entiende el fenómeno de la magia como una forma de discurso, “i. e., a constellation of ideas, practices and institutions” (pág. x), que funciona de maneras diferentes dependiendo del contexto social. Dicho discurso –sostiene– tuvo su origen en la Atenas del siglo V a. C., luego de las Guerras Médicas, como parte de la construcción de una imagen del Otro (un Otro no griego, incivilizado, peligroso) que sirvió a la clase dominante para reclamar y mantener su poder, y que perduró a lo largo de los siglos como una estrategia de marginalización.

En el primer capítulo, “Magic, Discourse, and Ideology” (1-38), Stratton ofrece una breve historia de la investigación académica sobre la magia y los distintos debates que se originaron a su alrededor, y enfrenta la problemática de su definición. En función de su particular enfoque del fenómeno, la autora se basa en la noción de *discurso* de M. Foucault, y lo considera un objeto de saber socialmente construido y como una práctica que confiere y regula poder.

A continuación, presenta el plan del libro y dedica un pequeño apartado a un tema del que se ocupará recurrentemente en su obra: la asociación de las mujeres con la brujería. En la parte última define cuidadosamente la terminología técnica de la que hará uso, por un lado, y la utilizada en la antigüedad en referencia a la magia, en griego, latín y hebreo, por el otro.

La obra continúa luego con cuatro capítulos dedicados a cada una de las culturas mencionadas más arriba, que constituyeron el escenario de diferentes representaciones de la magia y la brujería.¹

¹ Stratton selecciona estos períodos históricos y culturas por su riqueza en dichas representaciones, la relativa facilidad con que pueden ser delineados temporalmente y por tratarse de momentos que considera como puntos de inflexión en cada una de las civilizaciones, en los cuales la concepción de autoridad, su uso y definición son desafiados o redefinidos (20).

El primero de estos capítulos, “Barbarians, Magic, and Construction of the Other in Athens” (39-69), postula el surgimiento de la magia como un discurso de alteridad en el marco de la Grecia clásica. Luego de la victoria en Salamina, la democracia junto con determinados valores e ideales asociados a ella comienzan a ocupar un papel central en la constitución de la identidad cívica ateniense, a la vez que se trazan los contornos de un estereotipo que servirá de contraste: el de los persas, y los bárbaros en general, asociados a la tiranía, un afeminamiento decadente, la crueldad y el caos (40). Como parte de este discurso sobre los bárbaros nace el de la magia: en esa misma época comenzaban a expandirse ciertas prácticas rituales provenientes de la Mesopotamia que fueron percibidas como transgresoras y peligrosas y fueron identificadas con la figura del *magos* persa. La autora analiza principalmente la tragedia (*Bacchae*, *Medea*, *Trachiniae*), donde –observa– la brujería es un arma utilizada generalmente por mujeres que, impulsadas por los celos, transgreden los roles de género para defender su lugar. Asociada con la actitud sexual activa en una mujer y con sus empeños por reducir las libertades sexuales del hombre, es presentada allí como una amenaza al honor masculino. Este poder subversivo y amenazante que adopta en la tragedia se vincula con una preocupación en la esfera pública en torno al comportamiento femenino (especialmente el sexual), que luego de las leyes de ciudadanía de Pericles comenzó a ser un centro de atención, en tanto también de la mujer dependían los derechos de ciudadanía del hombre.²

En el contexto de la ideología ateniense, entonces, la brujería femenina se combinó con las nociones de religión bárbara (*má-*

² Siguiendo a S. Ortner (“Introduction: Accounting for sexual meanings”, en S. B. Ortner & H. Whitehead (eds.), *Sexual Meanings: The Cultural Construction of Gender and Sexuality*, Cambridge, 1981, pp. 1-27), Stratton opina que las sociedades en las cuales el status de los hombres depende de las mujeres son en general las mismas que tienden a atribuirles poderes de corrupción y peligro.

geia), engaño (*manganeía*), charlatanería (*goeteía*) y maldiciones (*katadesmoi*), produciendo un potente discurso de alteridad que caracterizaba todo lo que se opusiera a la religiosidad ateniense y el autocontrol masculino. Este discurso, afirma Stratton, para el siglo IV funcionaba ya como un dispositivo de marginación establecido. El mundo Helenístico lo heredó y lo adaptó a las exigencias sociales e ideológicas de su tiempo.

Stratton estudia la evolución del discurso de la magia en el mundo romano en el capítulo 3, "*Mascula Libido: Women, Sex, and Magic in Roman Rhetoric and Ideology*" (71-105). En la literatura romana, a diferencia de la griega, la magia es representada generalmente como agresiva, no defensiva: hacia el siglo I d. C., la bruja depredadora, lujuriosa y violenta se torna una figura corriente. Según la autora, una inquietud de larga data en la clase dirigente en relación con la independencia social y económica, e incluso el poder, de algunas mujeres –factores que eran percibidos como una amenaza para el control masculino de la *domus* y la sociedad misma–, traducida en un discurso moral que denunciaba la licencia sexual y la inmoralidad femenina, se combinó con la ideología política augustal³ y consolidó –tanto en representaciones literarias como en acusaciones políticas– el discurso de la magia. Éste aparentemente había sido introducido en la cultura romana hacia el siglo II a.C., a partir de fuentes helenísticas. El discurso de la "wicked woman", como la llama Stratton (72), se combina pues durante el período imperial con el de la bruja para formar un poderoso estereotipo que constituye la exacta antítesis del ideal femenino promovido por Augusto, una eficaz estrategia de deslegitimación, una nueva arma política. La autora ve un claro ejemplo del uso del discurso mágico en la invectiva y la propa-

³ Producto de la cual son las leyes del matrimonio y del adulterio, enfocadas en la libertad sexual de la mujer.

ganda políticas en el caso de Cleopatra, que trata muy brevemente. Entre los autores que Stratton analiza en esta sección se encuentran Cicerón, Virgilio, Livio, Horacio, Propertio, Tibulo, Ovidio, Séneca, Lucano, Tácito, Juvenal y Apuleyo.

El capítulo siguiente, “My Miracle, Your Magic: Heresy, Authority, and Early Christianities” (107-41) se centra en los primeros tiempos del cristianismo (siglos I y II), en que –según Stratton– el de la magia era el discurso de alteridad por excelencia, utilizado tanto para socavar los antiguos cultos de Grecia y Roma,⁴ como para marginalizar a ciertos grupos dentro del cristianismo cuyas prácticas se pretendía desprestigiar. En paralelo con el discurso de los milagros, que legitimaba el poder divino de ciertos individuos, funcionaba el de la magia, que desacreditaba el de otros, y que con el tiempo se fusionó con un discurso similar: el de la herejía.

La autora examina el uso del discurso de la magia en el marco de las luchas de poder entre diferentes grupos religiosos, para luego adentrarse en la cuestión del género. Stratton señala como peculiar en las acusaciones de magia durante este período el hecho de que, por lo general, estaban dirigidas contra hombres, mientras que las mujeres eran vistas como sus víctimas, seducidas y convertidas por ellos a cultos heréticos. La mujer, en esta representación, no tiene ningún posible acceso al poder: es el sexo débil; su cuerpo está presente solamente para comunicar ideas sobre la legitimidad y la autoridad del hombre. Esto se debe, afirma la autora, al status marginal del cristianismo en el Imperio previo a Constantino. En efecto, cuando se convierte en religión dominante, la mujer vuelve a ser objeto del ataque de autores cristianos, y aparece nuevamente la figura de la mujer hechicera.

Stratton fundamenta sus disertaciones con citas de autores

⁴ Revirtiendo una acusación que anteriormente había caído sobre los mismos cristianos.

como Apuleyo, Filóstrato, Orígenes, Justino, Tertuliano, Mateo, Juan, Lucas e Ireneo.

El último capítulo, "Caution in the Kosher Kitchen: Magic, Identity, and Authority in Rabbinic Literature" (143-76) explora la cultura del Judaísmo rabínico. La autora postula allí que el Talmud Babilónico (Bavli) presenta una ambivalencia esencial en cuanto a la definición de la magia que ofrece: según el contexto, puede significar un poder divino legítimo o una fuerza peligrosa y subversiva. Esta ambigüedad puede rastrearse, según ella, en diferentes estratos de redacción del texto. Así, con diversas citas muestra que, en algunos casos, los rabinos son presentados como magos consumados que utilizan su conocimiento como protección contra ataques de hechiceros hostiles, y en otros pasajes se revela un rechazo a la magia, a la vez que son ponderadas la abstinencia, la austeridad y los actos de devoción religiosa como fuentes de poder y prestigio. Esta visión negativa considera a la magia una práctica transgresora y antisocial que marca al Otro – generalmente representado con una figura femenina– como una amenaza a los rabinos y a la comunidad toda.

Stratton atribuye estas dos actitudes opuestas al contexto social y a diferentes influencias culturales y concepciones de poder y autoridad. La actitud negativa, sugiere, refleja el contexto social helenístico de los sabios palestinos. En cambio, la valoración positiva de la magia se vincula con la cultura de la Babilonia sasánida, en la que los *magoi* tuvieron gran influencia, y con el zoroastrismo.

Por otra parte, la autora analiza la relación que se establece en las narrativas rabínicas entre la praxis mágica y la preparación de la comida, ambas asociadas al mundo femenino. Observa que en una cultura donde se había otorgado a la comida un fuerte valor ideológico y un lugar importante en la definición de la identidad, aquélla fue percibida como un lugar desde el cual podía surgir una amenaza a la autoridad de los rabinos. Asimismo,

sostiene que este potencial peligro atribuido a la actividad de cocinar, primariamente femenina, puede ser una expresión metafórica de un afán por controlar la sexualidad de las mujeres, detrás del cual se esconde un apremio por conservar la autoridad y las fronteras sociales.

Stratton le dedica un breve epílogo al tema del género en la magia: "Some Thoughts on Gender, Magic, and Stereotyping" (177-80). Allí, principalmente, se dedica a formular una síntesis de lo visto en los capítulos anteriores. "As we have seen –concluye– stereotypes of witches and sorcerers emerged in the ancient world as foils in the struggle to legitimate power and authority. (...) This book has tried to uncover that stereotyping process (...)."

Este volumen presenta asimismo una rica sección de notas (181-245), una bibliografía completa y actualizada (247-75) y un índice de nombres y temas (277-89).

Naming the Witch es un libro que se destaca entre otros de la misma disciplina por el original enfoque que ofrece del fenómeno de la magia en la antigüedad; su vinculación con líneas de análisis como el género, el discurso, el estereotipo y las luchas de poder arroja nueva luz sobre el tema. Se distingue asimismo por sus innovadoras propuestas y su excelente argumentación. Constituye sin dudas un aporte sustancial tanto en el estudio de la antigüedad en general, como en el de la magia y la religión antiguas en particular y es, por tanto, sumamente recomendable.

SARA PAULIN (UBA)
medea@fibertel.com.ar

NORMAS DE PRESENTACIÓN DE TRABAJOS

PRESENTACIÓN

Las colaboraciones se presentarán en formato digital con dos impresiones a simple faz, una de ellas anónima. Se adjuntará una hoja con los datos personales, pertenencia académica y un email de contacto para ser publicado. Los trabajos se enviarán a:

Instituto de Filología Clásica
Facultad de Filosofía y Letras
Puan 480 – 4º piso – oficina 457
Ciudad de Buenos Aires (1406)
República Argentina

RESÚMENES

Los artículos llevarán un resumen de no más de cien palabras y una lista de cinco palabras claves. En ambos casos el autor deberá proveer una versión en inglés y otra en castellano.

FORMATO DEL TEXTO

El cuerpo del texto se compondrá en fuente Times New Roman de 12 puntos con espaciado de 1½. Las notas van a pie de página en tamaño de 10 puntos y espaciado sencillo. Para el texto en alfabeto grie-

go se utilizará indefectiblemente la codificación Unicode. Las palabras griegas transliteradas deben llevar sus correspondientes acentos. Las citas textuales en el cuerpo del texto van entre “comillas dobles” (sin bastardillas) y las citas destacadas se colocan en párrafo aparte sangrado. Los términos en idiomas extranjeros se colocan en *bastardilla*. Las citas extensas de autores clásicos deben incluir su correspondiente traducción.

BIBLIOGRAFÍA

Las referencias bibliográficas se colocarán en nota al pie, siguiendo el esquema AUTOR (año:página). Al final del artículo se desplegarán las referencias de acuerdo a las siguientes normas: a) títulos de libros y nombres de revistas en *bastardilla*; b) títulos de capítulos y artículos “entre comillas dobles”; c) para libros, incluir solamente lugar y año de edición; d) para revistas y capítulos, es necesario proporcionar el volumen y las páginas de inicio y fin. Para las abreviaturas de revistas se sigue *L'Année Philologique*.

Revista Anales de Filología Clásica Vol. 21 (2008)
Solicitud de suscripción anual

Argentina sin envío: \$30

Argentina con envío: \$40

Países limítrofes: U\$S 24

Resto de América: U\$S 28

Europa y resto del mundo: U\$S 30

Enviar cheque a nombre de FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
Adjuntar datos del destinatario y remitir por correo postal a:
Subsecretaría de Publicaciones. Facultad de Filosofía y Letras.
Puan 480. Planta Baja. C1406CQJ. Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
República Argentina.

Para cualquier información dirigirse a publicavent@filo.uba.ar o bien a editor@filo.uba.ar

La presente publicación se terminó de imprimir
en los talleres gráficos de la Facultad de Filosofía y Letras
en el mes de abril de 2010