

ISSN 0325-4194

# ARGOS



Asociación Argentina  
de Estudios Clásicos



UNL • FACULTAD  
DE HUMANIDADES  
Y CIENCIAS



N° 47 · 2022 · ISSN 1853-6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0036  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Helena y Afrodita, atetizadas: Los comentarios de Aristarco a *Ilíada* III, 395-418

Camila Lucía Belelli

UBA – CONICET  
 camila.belelli@gmail.com

Recibido: 29-07-21

Aceptado: 08-10-21

El diálogo entre Helena y Afrodita en el canto III de la *Ilíada* despertó las sospechas de Aristarco de Samotracia, considerado el fundador de la filología moderna. El gramático atetizó los versos 396-418 y brindó cuatro argumentos como justificación. En este trabajo nos proponemos analizar atentamente sus razones, partiendo de la hipótesis de que estas están perfectamente direccionadas. Todas apuntan a elementos que no tienen precedente ni igual dentro del mundo homérico; aunque Aristarco no haya podido expresarlo en estos términos, el pasaje en cuestión es efectivamente extraño porque se aparta de las expectativas del código cultural griego arcaico.

**Aristarco / Helena / Atétesis / Homero / Cosmovisión arcaica**

...

**Athetized Helen and Aphrodite: Aristarchus' comments on *Iliad* III, 395-418**

Aristarchus of Samothrace, now considered the founder of modern philology, questioned the authenticity of the dialogue between Helen and Aphrodite in the third book of the *Iliad*. The grammarian athetized lines 396-418 on four grounds. Our main hypothesis is that his arguments, which we intend to carefully analyze here, are headed in the right direction, as they focus on elements that have neither precedent nor equal within the Homeric world. Although Aristarchus could not express it in these terms, the passage is indeed peculiar because it deviates from the expectations of the archaic Greek cultural code.

**Aristarchus / Helen / Athetesis / Homer / Archaic worldview**



Dadas sus manifiestas contradicciones y complejidades, desde la antigüedad Helena ha sido blanco de numerosos interrogantes y discusiones. La crítica moderna continúa analizando, desde diferentes perspectivas y abordajes, tanto la figura mítica como el personaje literario, y cómo ambos pueden vincularse. Las dificultades que surgen ante el intento de “ubicarla” dentro de una categoría son denominadores comunes en los estudios sobre ella. TSAGALIS, por ejemplo, a partir del análisis exhaustivo de las apariciones de su nombre propio en la épica homérica, concluye: “The ‘dictional treatment’ of Helen’s name-system confirms her ‘special’ status among epic characters as she oscillates not only between mortals and immortals, but also between a person and an inanimate object”<sup>1</sup>. A la ambigüedad en su estatus ontológico se suma también la pregunta, en el ámbito social, por su situación familiar. VERNANT, entre otros, ha señalado que el personaje emplea términos de parentesco al referirse tanto a Príamo, Hécuba y sus hijos cuanto a su familia legal aquea; esto implica que Helena “is thus involved in a double network of legitimate alliances, through her union with Paris and also through her union with Menelaos”<sup>2</sup>. SUZUKI, por su parte, fundamenta su análisis de Helena como chivo expiatorio y *casus belli* en el carácter liminal del personaje, el cual, sostiene, está marcado por una “radical undecidability” desde el comienzo mismo de su tradición literaria<sup>3</sup>. En la misma línea afirma WORMAN: “From the earliest discernible point in the tradition of stories about Helen, she is this multiple, inclusive, and dangerous figure, whose reputation fluctuates repeatedly between praise and blame”<sup>4</sup>. BLONDELL emplea también el concepto de liminalidad para describir su estatus conyugal: “She transcends the conceptual division between *parthenos* and mature woman so as to embody both the seductive beauty of the one and the overactive sexuality of the other”<sup>5</sup>.

En la lista de eruditos que han problematizado la figura de Helena podemos incluir a Aristarco de Samotracia, célebre gramático que ha sido considerado el fundador de la filología moderna<sup>6</sup>. Dentro de su labor de edición y comentario de los textos homéricos se incluía el procedimiento de la atétesis, es decir, el señalamiento por medio de un símbolo crítico de los versos considerados espurios. Una de las escenas protagonizadas por Helena en la *Ilíada*, a la que nos dedicaremos en este trabajo, fue objeto del escrutinio del gramático: en el canto III, luego de rescatar a Paris del combate singular con Menelao, Afrodita se dirige a las murallas de Troya, desde donde la familia real observaba la llanura y los ejércitos. Allí, disfrazada de una anciana lacedemonia, se acerca a Helena y le informa que su esposo la espera en el tálamo. Pero la princesa reconoce que quien se dirige a ella es en realidad Afrodita y le responde con palabras airadas, negándose a hacer lo que la diosa manda. Esta le contesta con amenazas que intimidan a la mortal y la fuerzan a cumplir su voluntad. La atétesis de Aristarco comprende los versos 396 a 418, última parte del episodio, en el que presenciamos el reconocimiento y posterior enfrentamiento. El comentario que contiene los argumentos que presenta el gramático para justificar el carácter espurio de los versos reza:

ὅτι οὐ δεῖ ἀκούειν ἐκ τοῦ <θυμὸν ὄρινεν> (395) ἐθύμωσεν, ἀλλὰ τὸ παρώρμησεν· δεξάμενος δέ τις τὸ πρότερον τοὺς ἐξῆς (sc. 396 – 418) ἐνδιασκευάζει· διὸ ἀθετοῦνται ἀπὸ τοῦ “καί ῥ’ ὡς οὖν ἐνόησεν” (Γ 396)

ἕως τοῦ “ὡς ἔφατ’, ἔδδεισεν δ’ Ἑλένη” (418) στίχοι εἴκοσι τρεῖς· πῶς γὰρ ἡ γραία παλαιγενεῖ εἰκασμένη “περικαλλέα δειρὴν” (Γ 396) εἶχεν καὶ “ὄμματα μαρμαίροντα” (397) καὶ “στήθεα ἰμερόντα” (Γ 397); καὶ βλάσφημα παρὰ τὸ πρόσωπόν ἐστι τὰ λεγόμενα “ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ’ ἀπόειπε κελεύθους, / μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσιν” (Γ 406 – 7). καὶ εὐτελής κατὰ τὴν διάνοιαν “μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη” (Γ 414). αἰρομένων δὲ αὐτῶν καὶ τῆς συνεπείας γινομένης οὕτως· <ὡς φάτο, τῇ δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε> / “βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶ ἀργῆτι φαεινῶ / σιγῆ, πάσας δὲ Τρωὰς λάθην, ἦρχε δὲ δαίμων” (Γ 395. 419 – 20). (Sch. Il. III.395)<sup>7</sup>

Porque no es necesario entender a partir de ‘le conmovió el ánimo’ que la encolerizó, sino que la exhortó. Y alguien, habiendo entendido lo anterior, intercala los siguientes versos. De ahí que son atetizados, desde el καὶ ὃ’ ὡς οὖν ἐνόησεν (‘pero entonces percibió’, 396) hasta el ὡς ἔφατ’, ἔδδεισεν δ’ Ἑλένη (‘así hablé, y sintió miedo Helena’, 418), veintitrés versos. Pues ¿cómo la que fue representada como una anciana nacida hace mucho tendría un ‘bellísimo cuello’ y un ‘deseable pecho’ y ‘chispeantes ojos’? Y son una injuria fuera de personaje las palabras ‘yéndote, siéntate junto a él, y rechaza los caminos de los dioses, y ojalá no regreses aún sobre tus pasos’ (Γ 406 – 7). Y el ‘no me provoques, insolente’ (Γ 414) es vulgar en pensamiento. Y, quitadas estas cosas, el enlace de versos es así: ‘Así hablé, y en el pecho le conmovió el ánimo. Y se marchó, tras cubrirse con el blanco y resplandeciente peplo, en silencio; y ninguna troyana lo notó. Y por delante iba la diosa’ (Γ 395.419-20).

Aristarco es reconocido como el más riguroso de los eruditos antiguos respecto de los poemas homéricos; por este motivo creemos que sus comentarios sobre la atétesis (que, a diferencia del común, son copiosos) merecen ser analizados cuidadosamente. Algunos editores y comentaristas señalan, de manera por completo acertada según nuestro juicio, el carácter sublime de la escena atetizada; pero esto los lleva a descartar (tal vez apresuradamente) la perspectiva de Aristarco. KIRK, por ejemplo, califica de severa (“stringent”) su lectura y celebra que no haya tenido efectos en la transmisión del texto homérico<sup>8</sup>. LEAF considera que los argumentos no tienen el peso suficiente para prevalecer ante versos que son “enérgicos” y “fundamentalmente homéricos”<sup>9</sup>. Si bien no concordamos con la afirmación de que los versos no son homéricos, sostenemos que poseen una definitiva extrañeza en el contexto de la *Ilíada* que fue correctamente percibida por el gramático. En este trabajo nos proponemos tomar los cuatro argumentos presentados como punto de partida para el estudio del pasaje atetizado. Para ello seguiremos los lineamientos del método que, según SCHIRONI<sup>10</sup>, Aristarco mismo inauguró: privilegiaremos la lectura atenta del texto y el relevamiento de la información contextual.

La hipótesis general de la que partimos sostiene que las razones que brinda el gramático para su atétesis están muy bien direccionadas: todas ellas apuntan a elementos que, como esperamos demostrar, no tienen precedente ni igual dentro del mundo pintado por Homero. Esto nos permite pensar que, aunque Aristarco no haya podido expresarlo en estos términos, el pasaje en cuestión es efectivamente

extraño porque se aparta de las expectativas del código cultural griego arcaico. En él, Helena es presentada como un personaje que se destaca enormemente entre todos los demás, y eso incluye a los héroes, a los varones que son a la vez la materia de la épica y sus destinatarios.

### **1. Primer argumento: las implicancias de la fórmula introductoria**

Como ya hemos mencionado, el procedimiento de la atétesis consistía en la marca-ción de los versos que, a juicio del gramático, no habían sido compuestos por Homero y constituían, por lo tanto, interpolaciones. SCHIRONI explica: “According to Aristarchus, these interpolators added lines because they did not know Homeric poetry well enough and felt that additions were needed in order to repair the text that they did not understand correctly”<sup>11</sup>. Esto es explicitado en el comentario sobre la atétesis: οὐ δεῖ ἀκούειν ἐκ τοῦ <θυμὸν ὀρίνεν> (395) ἐθύμωσεν, ἀλλὰ τὸ παρώρμησεν· δεξιόμενος δέ τις τὸ πρότερον τοὺς ἐξῆς (sc. 396 – 418) ἐνδιασκευάζει “no es necesario entender a partir de ‘le conmovió el ánimo’ que la encolerizó, sino que la exhortó. Y alguien, habiendo entendido lo anterior, intercala los siguientes versos” (Sch. Il. III.395).

El problema surge entonces, según Aristarco, de la interpretación errónea de la expresión θυμὸν ὀρίνεν. El interpolador habría entendido ὀρίνω como “agitar”, “perturbar” (sentidos que efectivamente están vigentes en Homero<sup>12</sup>) y, sin comprender por qué Helena, tras encolerizarse, obedecería inmediatamente a Afrodita, habría compuesto el diálogo en el que ambas se enfrentan. Aristarco, por su parte, sostiene que la acepción adecuada en este caso es simplemente “mover”, “incitar”.

Es preciso que notemos que la frase que ha suscitado el debate no está aislada, sino que forma parte de una fórmula empleada seis veces en la épica homérica (cinco en la *Ilíada* y una en la *Odisea*): ὡς φάτο· τῆι δ’ ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσι· ὀρίνεν (Il. III, 395)<sup>13</sup>. El análisis de sus contextos de aparición nos ayudará a echar luz sobre la acepción esperable del verbo en cuestión.

La primera presentación de la fórmula se da en Il. II, 142. Luego de ser persuadido por el sueño engañoso de Zeus, Agamenón pronuncia un discurso ante la asamblea de los aqueos para urgirlos a retornar a su patria, argumentando que el Cronida ya no consentirá la toma de Troya y que es motivo de vergüenza para ellos perseguir por tanto tiempo una meta sin conseguirla. La fórmula marca el fin del discurso y el comienzo de la narración sobre la reacción de los soldados, que inmediatamente acatan las órdenes del caudillo y se disponen a preparar las naves para el regreso; sólo la intervención de Odiseo (guiado por Atenea) impide que esto suceda.

Dejaremos de lado por un momento la segunda aparición, en Il. III, pues es la que da inicio al pasaje atetizado por Aristarco. La tercera sucede en Il. IV, 208: Menelao ha sido herido, por lo que Agamenón le ordena a Taltibio que rápidamente busque al médico Macaón. Aquel lo encuentra y le transmite el mensaje; la fórmula cierra el discurso directo del heraldo, y ambos se apresuran a dirigirse al encuentro de los Atridas.

La cuarta aparición se da en Il. XI, 804. Tras ver con preocupación desde la nave que los aqueos han llevado al campamento a un soldado a quien cree reco-

nocer, Aquiles envía a Patroclo a averiguar si el herido es Macaón. Este se apresura a comprobarlo y se encuentra con Néstor, quien pronuncia un discurso sobre la urgencia que están viviendo porque muchos de los paladines han sufrido heridas. Finalmente exhorta a Patroclo a convencer a Aquiles de que, al menos, les permita a él y a los mirmidones regresar al combate y aliviar la situación para los dánaos. La fórmula, una vez más, marca el fin del discurso; Patroclo también obedece de inmediato el pedido de su interlocutor.

En *Il.* XIII, 468 encontramos nuestra frase por última vez. Idomeneo mata a Alcátoos en batalla y desafía luego a Deífobo. Este quiere rescatar el cuerpo, pero no se atreve a enfrentarse solo al aqueo; por ello va en busca de Eneas y le pide que lo asista, mencionando que Alcátoos era también su pariente. La fórmula cierra la intervención de Deífobo, y Eneas al punto lo sigue para ayudarlo.

A partir de este resumen podemos apreciar que la fórmula marca siempre el fin del discurso de un personaje que solicita algo a otro. Más importante aún, señala también la transición hacia la reacción de este otro que, como hemos visto, es siempre positiva: todos los personajes son “conmovidos” por sus interlocutores, y de inmediato actúan como se les ha pedido. Respecto de las fórmulas que introducen o cierran discursos, TSAGALIS señala que son la manera en que la diégesis habla de la identidad de estos: “This line functions as a ‘marker’, a ‘literary label’ that describes the identity of the ensuing speech”<sup>14</sup>. Es factible entonces que los oyentes, familiarizados con la dicción épica, esperaran una respuesta determinada del interlocutor al escuchar estas palabras, que delineaban la tipología de la escena siguiente.

Esa expectativa es, precisamente, la que se rompe en el episodio de Helena y Afrodita, y constituye la primera anomalía hacia la que nos ha orientado Aristarco. La princesa troyana, además de ser la única mujer de quien se predica la fórmula, es también el único personaje en la *Ilíada* que responde negativamente y no actúa como se lo ha pedido el emisor del discurso. Esto comienza a esbozar el carácter singular del personaje de Helena en esta escena, correctamente señalado por el gramático.

## **2. Segundo argumento: el problema del reconocimiento de Afrodita**

La segunda objeción al pasaje apunta a los rasgos de Afrodita que hacen que Helena la reconozca: πῶς γὰρ ἢ γραία παλαιγενεῖ εἰκασμένη ‘περικαλλέα δειρὴν’ (Γ 396) εἶχεν καὶ ὄμματα μαρμαίροντα’ (397) καὶ ἴσθηθα ἰμερόεντα’ (Γ 397); “Pues ¿cómo la que fue representada como una anciana nacida hace mucho tendría un ‘bellísimo cuello’ y un ‘deseable pecho’ y ‘chispeantes ojos?’” (*Sch. Il.* III.395). En consonancia con lo expuesto en el primer argumento, Aristarco parece señalar aquí un error por parte del interpolador, que se contradice a sí mismo asignando las facciones de la diosa a una anciana. Pero también es factible pensar que el proceso fuera el inverso; según SCHIRONI, una de las premisas básicas con las que trabajaba el gramático sostenía que Homero era un poeta perfecto, sin ninguna falla, y que “a major consequence of Aristarchus’ assumption was that if there was a flaw in the poem, it had to be discussed and corrected or otherwise eliminated”<sup>15</sup>.

Esta presunta “falla” en la composición no ha sido considerada tal por los comentaristas modernos ni por los antiguos, con la excepción de Aristarco. En los



escolios exegéticos a otras escenas de reconocimientos divinos se menciona con naturalidad, de hecho, el caso de Helena; por ejemplo, en el canto I, cuando Aquiles reconoce a Palas Atenea (*Sch. Il. I.199-200*), y en el XVII, en la escena entre Eneas y Apolo (*Sch. Il. XVII.334a*). La filología moderna ha ofrecido posibles respuestas al problema. LEAF dirime la cuestión afirmando que “the goddess takes a disguise primarily in order to remain unknown to the bystanders, not to Helen”<sup>16</sup>. KIRK admite cierta inconsistencia en la presentación de la diosa, pero sostiene que “the unrealistic and incomplete nature of Aphrodite’s disguise is meant to reflect the poet’s awareness that this goddess, in particular, is a projection of personal emotions”<sup>17</sup>. Otra línea de la crítica atribuye la particularidad del reconocimiento exclusivamente a la presencia de Helena en la escena y a su relación personal con Afrodita. SCHMITT (citado por KRIETER-SPIRO) afirma que Helena es capaz de percibir la belleza incluso en la diosa disfrazada, y que sólo puede hacerlo “because she is well versed in matters pertaining to Aphrodite”<sup>18</sup>. KRIETER-SPIRO, a su vez, considera que “the scene probably also implies that Helen begins to sense a divine presence in Aphrodite’s highly suggestive words, stops short and looks at her more closely”<sup>19</sup>. El enfoque que se concentra en el rol de Helena y en su relación con la diosa es el que nos resulta más operativo para nuestro trabajo. Como veremos, lo que en realidad no es “propio de Homero” (ya que no tiene paralelo en la obra) es la dinámica de esta relación particular entre mortal-divinidad. ROISMAN señala ya el carácter excepcional de la interacción: “[The narrative] does not show omnipotent gods governing every human action, or human characters constrained and oppressed by the divine will. Helen is an exception”<sup>20</sup>.

A partir de un recorrido por todas las interacciones entre dioses y hombres en la *Ilíada*, hemos podido delinear el patrón básico que siguen tanto la escena atetizada como otros diez pasajes, que constituirán nuestro corpus de referencia: una divinidad se dirige a un mortal, y este toma consciencia de que quien le ha hablado es un dios o una diosa.

- Il.* I, 193-222: en la asamblea de los aqueos convocada por Aquiles para buscar solución a la peste, este se encoleriza cuando Agamenón lo amenaza con quitarle su botín en compensación por la devolución de Criseida. Mientras evalúa si debe controlarse o matar al Atrida, Atenea se presenta a su lado y lo persuade de que lo mejor es contenerse por el momento. Aquiles le da la razón y obedece.
- Il.* II, 166-182: los aqueos, exhortados por Agamenón en la asamblea, se disponen a regresar a su patria. Odiseo, acongojado, permanece junto a su nave cuando Atenea se dirige a él y le ordena persuadir a los soldados de quedarse a luchar. El héroe obedece inmediatamente.
- Il.* II, 786-808: Iris, disfrazada de Polites (hijo de Príamo), se presenta en la asamblea de los troyanos para encargarle a Héctor que dé ciertas órdenes a las huestes. Este enseguida disuelve la reunión y se apresura a hacer lo que la diosa manda.
- Il.* V, 793-834: Diomedes, herido por una flecha, permanece alejado del combate por órdenes de Atenea, quien le había prohibido luchar mientras Ares estuviera en el campo de batalla. La diosa se acerca a él para ordenarle que regrese, asegurándole que ella lo acompañará y protegerá. Diomedes al punto obedece.

- Il.* X, 503-514: durante su expedición nocturna al campamento troyano, tras asesinar a algunos soldados tracios, Diomedes delibera cómo seguir con la matanza. Atenea se presenta ante él y por precaución le ordena regresar con los aqueos. El héroe enseguida hace lo que la diosa manda.
- Il.* XIII, 39-82: los troyanos están cerca de alcanzar las naves aqueas. Poseidón, tomando la figura del adivino Calcante, se presenta ante los dos Ayantes y les sugiere ir a enfrentarse a Héctor, que es quien está causando más estragos en las defensas. Ambos se llenan de valor y acuden inmediatamente al encuentro de Héctor.
- Il.* XV, 236-262: Héctor se recupera tras haber sido herido gravemente en batalla. Apolo se presenta ante él, le informa que ha sido enviado por Zeus para asistirlo y protegerlo en la batalla, y lo exhorta a volver a luchar. Héctor cobra valor y obedece.
- Il.* XVII, 319-343: los argivos vuelven a predominar en la batalla. Apolo, disfrazado del heraldo Perifante, anima a Eneas a luchar con mayor vigor. Este enseguida exhorta a los demás troyanos y se dirige a combatir en las primeras líneas.
- Il.* XVIII, 165-203: Iris llega ante Aquiles como mensajera para comunicarle que los troyanos están a punto de llevarse el cuerpo de Patroclo. El Pelida le responde que su madre Tetis no le permite luchar hasta que le procure una nueva armadura. Iris lo exhorta a que al menos se muestre a los enemigos para inspirarles temor, y así dar respiro a los soldados aqueos. Aquiles no se demora en hacer lo que la diosa le dice.
- Il.* XX, 375-380: en medio del combate, Apolo se acerca a Héctor para ordenarle que no se enfrente con Aquiles en las primeras filas. El troyano obedece.

En relación con este corpus podemos ahora dedicarnos a analizar en profundidad la escena atetizada. El primer elemento destacable que notamos (como sucedió ya en cuanto a la fórmula del primer apartado) es que Helena es el único personaje femenino que reconoce estar en presencia de una divinidad. En segundo lugar, y a diferencia de todas las demás escenas, sólo entre la princesa troyana y Afrodita existe un desfase de intereses. Para los héroes, la epifanía siempre está acompañada de una ayuda directa, ya sea para sí mismo o para su tropa; y en muchos casos es la divinidad misma quien explicita ese beneficio; por ejemplo, en *Il.* I, 213-214 y XV, 258-261.

La situación de Helena es marcadamente diferente, ya que ella percibe una oposición entre su voluntad y las órdenes de la diosa. La mortal acusa a Afrodita de estar actuando en función de sus propios intereses:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;  
 ἢ πῆι με προτέρω πολίων εὐ ναιομενάων  
 ἄξεις, ἢ Φρυγίης ἢ Μηιονίης ἐρατεινῆς,  
 εἴ τίς τοι καὶ κείθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων (*Il.* III, 399-402)

¡Mi buena señora! ¿Por qué ansías tanto seducirme con esto?

De seguro me conducirás a algún lugar más lejano aún que las ciudades



buenas para vivir  
de Frigia o de la encantadora Meonia,  
si también allí alguno de los hombres mortales es querido para ti.

Mientras todos los héroes acatan inmediatamente las órdenes de la divinidad, Helena se detiene y expresa un reclamo. Para los varones, cumplir con los mandatos de sus protectores no implica ningún conflicto interno: lo hacen porque confían en que lo que ordenan será para su propio bien. Esto es así porque en todos los casos los dioses los animan a cumplir con el código heroico, cuya principal premisa consiste en procurar ganar τιμή y κλέος, ya sea de manera inmediata (regresando al combate) o diferida (como Aquiles en I y Diomedes en V: el cese momentáneo de la actividad guerrera es lo que les permitirá a ambos regresar luego y conseguir mayores honras). El caso de Helena es diferente pues, como señala RECKFORD, “[she] tries to control an overwhelming force that directs her actions against her more honorable impulse”<sup>21</sup>. Lo que hace sobresalir a su personaje es que ella es la única que (en principio) desobedece a la divinidad: a la orden explícita (δεῦρ’ ἴθ’ “ven aquí”, *Il.* III, 390) responde categóricamente: κεῖσε δ’ ἐγὼν οὐκ εἶμι -νεμεσσητὸν δέ κεν εἶη- “pero yo no iré allí, ivituperable sería!” (*Il.* III, 410).

Este desfase entre los intereses de Helena y Afrodita puede verse más claramente si examinamos la disposición de ánimo con la que la diosa se aproxima a la mortal, y la comparamos con las de las demás divinidades del corpus. Ya desde el comienzo la troyana sospecha que Afrodita no alberga buenas intenciones, y se lo hace saber al espetarle: τούνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέστῃς; “¿en verdad por esto ahora te has acercado, meditando males?” (*Il.* III, 405). La hostilidad de la diosa se ve confirmada en su respuesta:

τὴν δὲ χολωσαμένη προσεφώνεε δῖ’ Ἀφροδίτη·  
“μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη, μή χωσαμένη σε μεθείω,  
τῶς δέ σ’ ἀπεχθήρω ὡς νῦν ἔκπαγλ’ ἐφίλησα,  
μέσσωι δ’ ἀμφοτέρων μητίσομαι ἔχθεα λυγρὰ,  
Τρώων καὶ Δαναῶν, σὺ δέ κεν κακὸν οἶτον ὀληαί.” (*Il.* III, 413-417).

Y a ella, encolerizada, se dirigió la divina Afrodita:  
‘No me provoques, insolente, no vaya a ser que, irritada, te abandone,  
y te odie así como ahora sin medida te amo,  
y en medio de ambos, de los troyanos y de los dánaos,  
trame funestos odios; y tú perezcas con miserable muerte’.

El narrador primario adelanta mediante el participio χολωσαμένη (413) la violenta reacción de la diosa. Es interesante el hecho de que Afrodita aluda a la intimidad de su relación con Helena al amenazarla (414-415), pues ese elemento también es mencionado por las divinidades en algunas de las escenas del corpus, como Atenea en I y II, y Apolo, en X. Esto parece reforzar aún más el contraste con nuestro pasaje, ya que en este la diosa sólo menciona su carácter protector para dar mayor énfasis y expresividad a la amenaza. Desobedecer no implicaría para

Helena simplemente dejar de contar con el favor de la divinidad y quedar librada a su suerte, sino pasar a ser víctima de acciones concretas que Afrodita emprendería contra ella movida por el odio.

El último ítem por comparar consiste en el efecto que provoca en los mortales la intervención divina. En varias de las escenas del corpus los dioses, además de exhortar con palabras a los héroes, acrecientan su vigor y poderío físico o los acompañan en el combate (en IV, VI y VII, por ejemplo). La situación es radicalmente opuesta al finalizar el intercambio entre Helena y Afrodita:

ὦς ἔφατ'· ἔδδειςεν δ' Ἑλένη Διὸς ἐκγεγαυῖα·  
βῆ δὲ κατασχομένη ἐανῶι ἀργῆτι φαιινῶι  
σιγῆι, πάσας δὲ Τρωιάς λάθεν· ἦρχε δὲ δαίμων. (Il. III, 418-420)

Así habló, y sintió miedo Helena, nacida de Zeus,  
y se marchó, tras cubrirse con el blanco y resplandeciente peplo,  
en silencio; y ninguna troyana lo notó. Y por delante iba la diosa.

A diferencia de los héroes, la mortal no se ve engrandecida sino amedrentada tras el diálogo con su protectora. Esto se representa de manera gráfica en 419-420: Helena se oculta con un velo y se marcha en silencio (σιγῆι, 420), sin que ninguna troyana lo note. Las palabras amenazantes de Afrodita resultan en la anulación total de su persona, que busca escapar de la percepción de todos los que la rodean. El encuentro con las divinidades que los protegen genera en los varones, por regla general, un sentimiento de autoafirmación: les brinda la seguridad necesaria para hacerse visibles y descollar en la batalla. En el caso de Helena notamos precisamente lo contrario: tras una asertiva declaración de sus deseos y sentimientos, el encuentro con Afrodita la disminuye hasta el punto de casi hacerla desaparecer.

Como culminación de la escena, el poeta nos presenta la confirmación última de la jerarquía que se ha establecido. Las palabras finales, ἦρχε δὲ δαίμων (420), construyen una nítida imagen de la relación establecida entre ambas: la diosa va adelante, imponiendo su voluntad y señalando el camino, y la mortal la sigue en silencio. Nada más lejano respecto del cierre de IV, donde vemos a Diomedes y Atenea marchando como pares a la batalla.

A modo de conclusión parcial debemos, nuevamente, reconocer la extrañeza del pasaje que no se veía homérico a ojos de Aristarco. Si bien él adjudicó su atétesis a una falla en la composición, creemos que las anomalías que presenta este diálogo son aún más profundas: en primer lugar, Helena se niega explícitamente, a diferencia de los héroes, a seguir el patrón presente en todas las otras escenas de reconocimientos divinos; en segundo lugar, la dinámica empleada por Afrodita también difiere de la del resto de los dioses en este tipo de escenas. De este modo se configura un vínculo especial entre divinidad y mortal.

### **3. Tercer argumento: Helena fuera de personaje**

Los argumentos que hemos analizado hasta el momento se enfocaban, respectivamente, en un posible error de interpretación y en un defecto compositivo; los dos restantes critican aspectos de los discursos. El primero de ellos señala la inadecuación de los versos 406 y 407: καὶ βλάσφημα παρὰ τὸ πρόσωπόν ἐστι τὰ λεγόμενα “ἦσο παρ’ αὐτὸν ἰοῦσα, θεῶν δ’ ἀπόειπε κελεύθους, / μηδ’ ἔτι σοῖσι πόδεσσιν” (Γ 406 – 7) “Y son una injuria fuera de personaje las palabras ‘yéndote, siéntate junto a él, y rechaza los caminos de los dioses, y ojalá no regreses aún sobre tus pasos’ (Γ 406 – 7)” (Sch. Il. III.395).

Según SCHIRONI, las inconsistencias constituían uno de los principales motivos por los que Aristarco optaba por la atétesis. Estas no sólo abarcaban aquellos casos en los que Homero parecía contradecirse a sí mismo<sup>22</sup>, sino también las líneas que no sonaban apropiadas para el contexto en el que se pronunciaban. A su vez, la caracterización de los personajes era considerada por el gramático como una forma específica de dicho contexto: “In a sense, a character creates a ‘context’ for his or her persona, and everything which is said about or by him or her should fit within the context”<sup>23</sup>. La expresión παρὰ τὸ πρόσωπον es empleada para señalar las ocasiones en las que un personaje actúa de manera inconsistente respecto de cómo ha sido representado a lo largo del poema.

Este cuestionamiento de Aristarco nos lleva a indagar los motivos por los que Helena estaría “fuera de personaje”. A partir de un recorrido por sus seis parlamentos hemos notado una característica que comparten cinco de ellos: en todos, excepto en la escena atetizada, ella intercala (en mayor o menor medida) breves narraciones acerca de ciertos hechos de su pasado. Por este motivo emplearemos en esta sección una serie de conceptos teóricos del campo de la narratología para demostrar que el personaje se caracteriza por seleccionar cuidadosamente, de acuerdo con su interlocutor, los elementos de su historia en los que focalizará su relato. Luego veremos, nuevamente, en qué se diferencian estos casos respecto del pasaje que resultó problemático para Aristarco.

Siguiendo a GENETTE, partimos de la distinción básica entre la *historia* (el contenido narrativo), el *relato* (el texto narrativo mismo) y la *narración* (el acto narrativo productor y, a su vez, el conjunto de la situación real o ficticia en que este se produce)<sup>24</sup>. Emplearemos también los conceptos de *narratario* y *focalización* tal como los entiende DE JONG, quien afirma en cuanto al primero de ellos que, dado que la narración es un acto de comunicación, “cada narrador presupone un narratario o narratarios”<sup>25</sup>. Respecto del segundo, sostiene que “la visión de los eventos de la *fabula* [el relato en términos de Genette] es llamada *focalización*: comprende el ver o recordar eventos, su filtraje emocional y ordenamiento temporal, y el desarrollo del espacio en escenario y de las personas en personajes”<sup>26</sup>.

El primer parlamento sucede en el canto III. Luego de que ambos ejércitos acuerdan que Paris y Menelao se enfrenten en combate singular para dar fin a la guerra, ella acude a la muralla y es interpelada por su suegro, Príamo, acerca de quiénes son los principales caudillos de los aqueos. Ante este pedido, responde:

αἰδοῖός τέ μοί ἐσσι, φίλε ἔκυρέ, δεινός τε·  
ὡς ὄφελεν θάνατός μοι ἀδεῖν κακός, ὅπποτε δεῦρο

υἱεῖ σῶι ἐπόμην, θάλαμον γνωτούς τε λιποῦσα  
 παῖδά τε τηλυγέτην καὶ ὀμηλικίην ἐρατεινήν.  
 ἀλλὰ τὰ γ' οὐκ ἐγένοντο· τὸ καὶ κλαίουσα τέτηκα. (Il. III, 172-76)

Digno de respeto eres para mí, querido suegro, y venerable;  
 ¡ojalá la horrible muerte me hubiera agradado tan pronto como hasta aquí  
 seguí a tu hijo, abandonando el tálamo y a mis parientes  
 y a mi hija tiernamente amada y a mis encantadoras compañeras!  
 Pero eso no sucedió. Y por ello me consumo derramando lágrimas.

Debemos recordar que, en esta ocasión, Helena se dirige a Príamo ante la mirada juzgadora de los ancianos troyanos, quienes al verla desean que se marche rápidamente de la ciudad. Por otra parte, también hay que tener en cuenta que en la llanura está a punto de decidirse su destino y que existe en el momento una gran probabilidad de que Menelao reclame legítimamente a su esposa. Es por esto que, muy adecuadamente, Helena emplea palabras afectuosas para dirigirse a su suegro, uno de sus únicos protectores en Troya, a quien llama αἰδοῖός, φίλε y δεινός (172). Luego da comienzo a la primera de las que llamaremos sus micro-narraciones; elige desarrollar el episodio de la partida de su patria y la formula en términos de una elección voluntaria. Emplea el verbo ἔπομαι, “seguir”, del que ella es sujeto y también agente: δεῦρο / υἱεῖ σῶι ἐπόμην (173-174). Decide también, en términos de focalización, presentar a Paris como hijo de Príamo, lo que sugiere la relación de parentesco que la une con el rey. La formulación mediante el pronombre posesivo de segunda persona, por otra parte, conlleva un fuerte impacto para su interlocutor. Este es resaltado inmediatamente después por la mención del abandono del οἶκος: la acción es expresada por medio del participio λιποῦσα, lo que nos permite entrever que ambos actos (el seguir a Paris y el dejar atrás a su familia) están íntimamente ligados. A su vez, la enumeración de las personas que ha relegado va *in crescendo*: menciona en un primer verso al tálamo (es decir, a su esposo, a quien evita nombrar y designa por medio de una metonimia) y a sus parientes en general, manteniendo un alto grado de indefinición que condice con su intención de dejar en claro que los lazos de parentesco que emanan del matrimonio se encuentran para ella ahora en Troya. En el siguiente verso, sin embargo, el nivel de afecto es mucho mayor: tanto su hija como sus compañeras son calificadas positivamente por medio de los adjetivos τηλυγέτην y ἐρατεινήν.

Al narrar en estos términos y en este contexto particular su decisión de abandonar su patria para seguir a Paris, creemos que el objetivo de Helena es mostrarse a sí misma como una integrante más de la vida en Troya; por ello resalta que se encuentra allí por su propia voluntad, y a pesar de lo mucho que le ha costado dejar atrás a algunos de sus seres queridos. De esta manera intenta ratificar su posición como miembro de la familia real no solo ante Príamo, sino también ante la mirada crítica de los ancianos troyanos. Al expresar su deseo de haber muerto antes de ocasionar tanto sufrimiento (motivo que, como veremos, se repite en sus parlamentos), ella no manifiesta ningún arrepentimiento por haber dejado a su familia y a su patria. El hecho que desearía revertir no es la huida de Esparta sino su llegada

a Troya. Esto nos permite comprobar, una vez más, la cuidadosa selección de cada detalle en función del objetivo último de ganarse a su auditorio.

El segundo parlamento es el que fue atetizado por Aristarco; para ordenar nuestra exposición, lo analizaremos en último lugar. Pasaremos entonces a la tercera ocasión en la que el narrador primario cede su voz a la troyana: en el canto III, una vez reunida con Paris, le reprocha haber huido deshonrosamente de la lucha con Menelao:

ἦλυθες ἐκ πολέμου· ὡς ὄφελες αὐτόθ' ὀλέσθαι  
 ἀνδρὶ δαμείς κρατερῶι, ὃς ἐμὸς πρότερος πόσις ἦεν.  
 ἦ μὲν δὴ πρίν γ' ἠϋχε' ἀρηϊφίλου Μενελάου  
 σῆι τε βίηι καὶ χερσὶ καὶ ἔγχρῃ φέρτερος εἶναι· (Il. III, 428-431)

Has vuelto del combate. ¡Ojalá hubieras perecido allí,  
 domado por un varón más fuerte, el que fue mi primer marido!  
 Antes te jactabas de ser mejor que Menelao, caro a Ares,  
 por tu fuerza y tus manos y tu pica.

El interlocutor en esta ocasión es su marido, que acaba de ser salvado por Afrodita de morir en combate. Debemos recordar que la diosa, además, le ha ordenado a su protegida que se reúna con él contra su voluntad. En esta situación de descontento y frustración que constituye su presente inmediato, Helena focaliza su micro-narración en dos momentos de un “pasado mejor”: en primer lugar, en su anterior marido, a quien describe como ἀνδρὶ κρατερῶι (429). En segundo lugar, hace alusión a lo que podemos llamar “el pasado feliz” con Paris, tal vez un momento previo a la guerra en el que su nuevo esposo, sin preocuparse demasiado por el porvenir, podía asegurar que todo estaría bien (430). En ambos casos, entonces, la elección de la focalización responde a una intención de provocar a Paris y así lograr que vuelva a la lucha; en los versos que siguen, Helena lo exhorta explícitamente a regresar al campo de batalla, a pesar de que se arrepiente de inmediato por miedo a que Menelao lo mate. En este breve episodio podemos encontrar una nueva instancia en la que nuestro personaje inserta pequeños fragmentos narrativos en su discurso con el fin de influir en la conducta de su interlocutor.

El cuarto parlamento tiene lugar en el canto VI. Su destinatario en este caso es Héctor, quien se encuentra en casa de su hermano para instarlo a que vuelva al combate. El discurso que Helena pronuncia ante su cuñado es sumamente interesante:

δᾶερ ἐμεῖο κυνὸς κακομηχάνου κρουέσσης,  
 ὡς μ' ὄφελ' ἦματι τῶι, ὅτε με πρῶτον τέκε μήτηρ,  
 οἶχεσθαι προφέρουσα κακὴ ἀνέμοιο θύελλα  
 εἰς ὄρος ἢ ἐς κῦμα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης,  
 ἔνθά με κῦμ' ἀπόερσε πάρος τάδε ἔργα γενέσθαι.  
 αὐτὰρ ἐπεὶ τάδε γ' ὦδε θεοὶ κακὰ τεκμήραντο,  
 ἀνδρὸς ἔπειτ' ὄφελλον ἀμείνονος εἶναι ἄκοιτις,  
 ὃς εἶδη νέμεσίν τε καὶ αἴσχεα πόλλ' ἀνθρώπων.  
 τούτῳ δ' οὔτ' ἄρ νῦν φρένες ἔμπεδοι οὔτ' ἄρ' ὀπίσω

ἔσονται τοῦ καί μιν ἐπαυρήσεσθαι οἴω.  
 ἀλλ' ἄγε νῦν εἴσελθε καὶ ἔζεο τῶιδ' ἐπὶ δίφρῳ,  
 δᾶερ, ἐπεὶ σὲ μάλιστα πόνος φρένας ἀμφιβέβηκεν  
 εἴνεκ' ἐμεῖο κυνὸς καὶ Ἀλεξάνδρου ἔνεκ' ἄτης,  
 οἷσιν ἐπι Ζεὺς θῆκε κακὸν μόρον, ὥς καὶ ὀπίσσω  
 ἀνθρώποισι πελώμεθ' ἀοίδιμοι ἐσσομένοισιν. (*Il.* VI, 344-358)

¡Cuñado mío, de esta perra funesta, que hiela!  
 Ojalá tan pronto como aquel día en el que me engendró mi madre  
 una cruel ráfaga de viento me hubiera arrastrado, llevándome  
 a la montaña o al oleaje del resonante mar,  
 donde una ola me arrebatara, antes de que sucedieran estas cosas!  
 Pero ya que los dioses han fijado así estos males,  
 ojalá entonces fuera yo esposa de un varón mejor,  
 que conociera la indignación y los muchos reproches de los hombres.  
 Pero este no tiene ahora un espíritu firme, ni lo tendrá más adelante.  
 Y por esto creo que sentirá las consecuencias.  
 ¡Pero vamos! Entra ahora y siéntate en este taburete,  
 cuñado, pues sobre todo a ti el esfuerzo te rodea la mente,  
 a causa de mí, perra, y de la locura de Alejandro,  
 a quienes Zeus nos ha impuesto el malvado destino de ser, de ahora en más,  
 cantados por los hombres futuros.

En este momento, Héctor es quien tiene más presente el riesgo que corre la ciudad. Como líder del ejército y heredero de Príamo, sólo ha abandonado el campo de batalla para cumplir una misión y se encuentra aún manchado de sangre cuando visita a Paris y Helena. Por eso ella organiza cuidadosamente su discurso, entrelazando la narración de pequeños eventos con enunciados volitivos que se ubican en el plano de la irrealidad. Podemos ver, en primer lugar, que la alusión a su nacimiento (en sí mismo, la causa primordial de la guerra) es difuminada mediante el deseo de que a este le hubiera seguido inmediatamente la muerte. Helena elabora una imagen plagada de elementos de la naturaleza, que busca alejar a su interlocutor del contexto próximo. Así, la saturación generada a partir de la recreación imaginaria del viento, la montaña, el mar y las olas (346-348) contrasta con la indefinición con que se menciona la situación actual: *τάδε ἔργα* (348), y *τάδε κακά* (349). Vuelve luego, por un instante, al plano de la realidad, afirmando que han sido los dioses quienes decretaron que se produjera la guerra; y regresa rápidamente al ámbito del deseo, esta vez respecto de las cualidades que debería tener Paris. Ambas situaciones imaginadas (la muerte prematura de Helena y la sensatez de su hermano) resultarían, de ser reales, un alivio para Héctor, puesto que implicarían que el enfrentamiento con los aqueos no hubiera existido nunca. En la primera mitad de su discurso, entonces, Helena desdibuja el plano de la realidad ante quien lo tiene más presente y se concentra en la pintura de un mundo en el que Héctor no tendría tantas preocupaciones.



En un segundo momento, mediante el empleo del deíctico τούτῳι (que señala a Paris), se vuelve bruscamente a la situación presente. Tras ofrecer un breve alivio de orden mental a Héctor a través de la imaginación de otra realidad, Helena invita a su cuñado a sentarse y descansar un momento, lo que constituye un alivio al cansancio físico. Su objetivo es, como con Príamo, preservar el manto de protección que Héctor le ha dispensado desde su llegada a Troya, y por eso busca reciprocidad, en cierta forma, esa comodidad que este le procura. Es entonces cuando juega su última carta; reconoce primero los esfuerzos del príncipe troyano y luego nombra a los tres responsables de estos (356-358). Por medio de la mención de Zeus como causa última de su destino y del de Paris, Helena deja entrever que no es la única culpable de lo que sucede; pero, al mismo tiempo, no se exonera por completo de responsabilidad al adoptar esta actitud de arrepentimiento. Todo esto le sirve para seguir preservando su persona ante uno de sus principales protectores en la ciudad.

Nos dedicaremos ahora al quinto parlamento, que se produce en el contexto de los funerales de Héctor. Allí ella entona, después de Hécuba y Andrómaca, el lamento fúnebre por la muerte de su cuñado:

Ἐκτορ, ἐμῶι θυμῶι δαέρων πολὺ φίλτατε πάντων·  
 ἧ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής,  
 ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ'· ὡς πρὶν ὠφελλον ὀλέσθαι·  
 ἦδη γὰρ νῦν μοι τόδ' εἰκοστὸν ἔτος ἐστὶν  
 ἐξ οὗ κείθεν ἔβην καὶ ἐμῆς ἀπελήλυθα πάτρης,  
 ἀλλ' οὐ πω σέ' ἄκουσα κακὸν ἔπος οὐδ' ἀσύφηλον,  
 ἀλλ' εἴ τίς με καὶ ἄλλος ἐνὶ μεγάροισιν ἐνίπτοι  
 δαέρων ἢ γαλόων ἢ εἰνατέρων εὐπέπλων  
 ἢ ἔκυρῆ -έκυρὸς δὲ πατήρ ὡς ἦπιος αἰεὶ-  
 ἀλλὰ σὺ τὸν ἐπέεσσι παραιφάμενος κατέρυκες  
 σῆι τ' ἀγανοφροσύνῃ καὶ σοῖς ἀγανοῖς ἐπέεσσι.  
 τὼ σέ θ' ἄμα κλαίω καὶ ἐμ' ἄμμορον ἀχνημένη κῆρ·  
 οὐ γὰρ τίς μοι ἔτ' ἄλλος ἐνὶ Τροίῃι εὐρείῃι  
 ἦπιος οὐδὲ φίλος, πάντες δέ με πεφρίκασιν. (Il. XXIV, 762-775)

¡Héctor, en mi corazón con mucho el más querido entre todos mis cuñados!  
 En verdad mi esposo es Alejandro, semejante a los dioses,  
 que me ha traído a Troya; ¡ojalá antes hubiera perecido!  
 Pues este es ya para mí el vigésimo año  
 desde que partí de allí y estoy lejos de mi patria.  
 Mas hasta ahora no he escuchado de ti ninguna palabra malvada ni vil;  
 sino que, si en los palacios algún otro me increpaba,  
 alguno de mis cuñados o concuñadas de buenos peplos,  
 o mi suegra –mi suegro es siempre gentil, como un padre–  
 tú lo detenías, persuadiéndolo con palabras  
 y con tu amabilidad y con tus dulces palabras.  
 Por eso a ti te lloro, afligida en mi corazón, y también a mí, infortunada.

Pues ya no tengo a nadie en la ancha Troya  
gentil ni amistoso, y todos se estremecen ante mí.

La muerte de uno de sus poquísimos aliados en Troya la ha dejado en una posición sumamente delicada. No sólo ha perdido a su protector, sino que además corre el riesgo de cargar también con la responsabilidad por la ruina del principal defensor de la ciudad. Su destinatario directo en esta ocasión es el difunto, pero debemos tener en cuenta que el lamento constituye un género de discurso público, de modo que los narratarios implícitos son la familia real troyana y el pueblo, en última instancia. Helena debe aprovechar esta oportunidad, quizás más que nunca, para ganar la aprobación de su auditorio. Su relato aquí desarrolla cómo ha sido su vida en la ciudad desde el momento de su llegada. A diferencia de lo que hemos visto en el primer pasaje, en este caso ella es objeto de las acciones de Paris: ἦ μὲν μοι πόσις ἐστὶν Ἀλέξανδρος θεοειδής, / ὅς μ' ἄγαγε Τροίηνδ' (763-764). Este cambio en los actantes de la narración le sirve para quitarse responsabilidad por la catástrofe que su presencia ha desencadenado. WEST considera que estos dos versos constituyen una interpolación, ya que la mención de Paris en el lamento por Héctor es, según él, innecesaria<sup>27</sup>; por ello imprime ambos versos entre llaves. Nos apartamos aquí de su texto puesto que, como hemos explicado, las líneas son necesarias para la línea argumental de Helena.

Luego da comienzo a un relato acerca de los veinte años que lleva viviendo en la ciudad. La focalización está puesta en la figura de Héctor y, más puntualmente, en su constante amabilidad para con ella. Creemos que lo que Helena se propone aquí es construir un *exemplum* para su audiencia: dado lo amado y respetado que era Héctor por su pueblo y su familia, sería deseable que estos actuaran como él y fueran gentiles con ella. La culminación de esta estrategia retórica está dada por medio de la equiparación de ambos en tanto objetos del lamento: Helena llora por Héctor y por ella misma y, de esta manera, se construye como otra víctima merecedora de la piedad y de la compasión de los troyanos.

En resumen, hemos desarrollado hasta aquí cómo nuestro personaje, al dialogar con otros, incluye micronarraciones acerca de ciertos momentos decisivos para su propia historia, tales como su nacimiento, la partida de Grecia, la llegada a Troya, su vida en la ciudad y su matrimonio con Paris. SAZUKI afirma que el poeta representa a Helena “as an almost disembodied consciousness passively living out the effects of her fatal act (...) Helen, paradoxically, is overdetermined by that one act in her life”<sup>28</sup>. En nuestra opinión esto no condice con la deliberada manipulación argumentativa de la que, según hemos visto, ella hace uso en cada una de sus interlocuciones en el poema. En todas ellas, los breves relatos son empleados como argumentos con el objetivo de persuadir a o influir en la conducta de su audiencia. Podemos ahora dedicarnos al análisis del pasaje atetizado por Aristarco, para intentar dilucidar cuánta razón tenía al afirmar que los insultos de Helena estaban “fuera de personaje”:

δαιμονίη, τί με ταῦτα λιλαίειαι ἠπεροπεύειν;  
ἦ πῆι με προτέρω πολίων εὖ ναιομενάων  
ἄξεις, ἦ Φρυγίης ἢ Μηιονίης ἐρατεινῆς,

εἶ τίς τοι καὶ κεῖθι φίλος μερόπων ἀνθρώπων  
 οὐνεκα δὴ νῦν διὸν Ἀλέξανδρον Μενέλαος  
 νικήσας ἐθέλει στυγερὴν ἐμὲ οἴκαδ' ἄγεσθαι;  
 τούνεκα δὴ νῦν δεῦρο δολοφρονέουσα παρέσθης;  
 ἦσο παρ' αὐτὸν ἰούσα, θεῶν δ' ἀπόειπε κελεύθους,  
 μῆδ' ἔτι σοῖσι πόδεσσιν ὑποστρέψειας Ὀλυμπον,  
 ἀλλ' αἰεὶ περὶ κείνον οἷζυε καὶ ἐ φύλασσε,  
 εἰς ὃ κέ σ' ἢ ἄλοχον ποιήσεται ἢ ὃ γε δούλην.  
 κεῖσε δ' ἐγὼν οὐκ εἶμι -νεμεσσητὸν δέ κεν εἴη-  
 κείνου πορσανέουσα λέχος. Τρωαὶ δέ μ' ὀπίσσω  
 πᾶσαι μωμήσονται· ἔχω δ' ἄχε' ἄκριτα θυμῶι. (*Il.* III, 399-412)

¡Mi buena señora! ¿Por qué ansías tanto seducirme con esto?  
 De seguro a algún lugar más lejano aún que las ciudades buenas para vivir  
 de Frigia o de la encantadora Meonia me conducirás,  
 si también allí alguno de los hombres mortales es querido para ti;  
 sin duda, puesto que ahora Menelao, tras vencer al divino Alejandro,  
 está resuelto a que yo, odiosa, sea llevada al hogar.  
 ¿En verdad por esto ahora te has acercado, meditando males?  
 Yéndote, siéntate junto a él y rechaza los caminos de los dioses,  
 y ojalá no regreses aún sobre tus pasos al Olimpo;  
 en cambio, fatígate por siempre en torno a él y protégelo,  
 hasta que te haga su esposa o al menos su esclava.  
 Pero yo no iré allí, ¡vituperable sería!,  
 a prepararle el lecho. Pues las troyanas todas después  
 me censurarán. E incontables dolores tengo ya en mi ánimo.

Podemos apreciar que en este pasaje, a diferencia de todos los demás, Helena no se detiene a narrar ningún episodio de su historia. No hay ninguna marca léxica que remita al pasado, sino que la concentración está puesta en el aquí y ahora y en lo que vendrá; esto puede verse a partir de los tiempos y modos verbales empleados (presente y futuro e imperativo e indicativo, respectivamente), y es enfatizado mediante la anáfora del adverbio νῦν (343 y 345).

Tras reconocer que su interlocutora es en realidad Afrodita, Helena procede a interpellarla acerca de sus motivaciones. Primero se dirige a ella de manera irónica, aludiendo a la posibilidad de que la diosa la conduzca a una nueva ciudad para acompañar a otro de sus protegidos. Luego le echa en cara su carácter tramposo, al mencionar que seguro está allí para evitar que se cumpla el pacto entre los dos ejércitos. Por último, pasa a los insultos más explícitos (408-409). Su estrategia retórica es muy diferente a las que hemos visto en otras escenas: en ningún momento busca ganarse el favor de Afrodita, sino más bien todo lo contrario. Reconociendo el perjuicio que le ha ocasionado en el pasado dejarse llevar por la diosa (412), intenta ahora separarse todo lo posible de ella y expresar asertivamente su propia voluntad.

Por último, podemos señalar otro rasgo que distingue este parlamento de todos los demás: esta es la única ocasión en la que Helena no emplea el verbo ὀφείλω,

es decir, no manifiesta ningún deseo de que las cosas se hubieran desarrollado de manera diferente. La expresión de este tipo de deseos (que mezclan lo que sucedió con lo que no debería haber sucedido) le sirve a la princesa troyana para distorsionar ante sus interlocutores la realidad inmediata y crear situaciones más favorecedoras. Aquí, sin embargo, ya no se trata de ir conquistando sutilmente a su auditorio, sino de manifestar de manera tajante el rechazo a lo que su protectora espera de ella. Al analizar este parlamento, BLONDELL sostiene que Helena “uses her voice not for the soft and gentle seduction of men but for angry defiance”<sup>29</sup>. Si tenemos en cuenta este marcado cambio de actitud, debemos reconocer que, tal como había señalado Aristarco, en este pasaje ella está efectiva y marcadamente “fuera de personaje”. Podemos agregar también que este es el único pasaje en la obra en que Helena ubica verbalmente la culpa de su presencia en Troya en un agente que no es ella misma: Afrodita. A partir de nuestro análisis, creemos que esto se debe a que, en diálogo con la diosa, no tiene necesidad de adoptar ninguna pose, puesto que su objetivo allí no es persuadir ni ganarse a su auditorio. Por el contrario, este es el único momento del poema en el que escuchamos su voz manifestando lo cansada que está de interpretar un personaje. Helena se permite aquí verbalizar de manera efectiva lo que quiere en tanto individuo, tal como afirma RECKFORD: “Helen is not just used by Homer to demonstrate the power of the gods. [...] Homer also asks (and perhaps this is new in his poem), what would a person feel who is being used as a pawn of the gods?”<sup>30</sup>

#### **4. Cuarto argumento: las palabras vulgares de Afrodita**

El último de los argumentos esgrimidos por Aristarco para rechazar el pasaje apunta contra el comienzo del discurso de Afrodita: *καὶ εὐτελής κατὰ τὴν διάνοιαν* “μή μ’ ἔρεθε, σχετλίη” (Γ 414) “Y el ‘no me provoques, insolente’ (Γ 414) es vulgar en pensamiento” (*Sch. Il. III.395*). Como señala SCHIRONI, “εὐτελής, ‘cheap’, ‘of no value’ is often used in the Aristonicus scholia to convey the idea that the content or the style of a passage is not consonant with the serious content of the epic”<sup>31</sup>. Para interpretar por qué esta frase es considerada inadecuada para el poema hemos continuado con la metodología de analizar los contextos de aparición de los principales términos que la componen: *ἔρέθω* y *σχετλιος*.

Comenzaremos por los usos del verbo *ἔρέθω* y de su doblete, *ἔρεθίζω*. En nuestro pasaje la forma aparece conjugada en modo imperativo. Esto sucede en la *Ilíada* solamente en otras dos ocasiones: en I, 32, cuando Agamenón le ordena al sacerdote Crises que se marche, y en XXIV, 560, en una respuesta de Aquiles a Príamo, que ha llegado a su tienda para rescatar el cuerpo de Héctor. Es importante notar el paralelo estructural entre estas escenas: en ambas, los héroes están perdiendo la paciencia ante dos ancianos que acuden a ellos en carácter de suplicantes. La asimetría entre los personajes está sumamente marcada, ya que Crises y Príamo se encuentran en franca desventaja respecto de Agamenón y Aquiles: ambos se encuentran en el campamento enemigo, a merced de dos guerreros formidables. Las amenazas proferidas por los dos aqueos, a su vez, dan cuenta del peligro que los ancianos están corriendo.

Por medio del empleo de esta forma verbal, entonces, Afrodita ocupa el mismo lugar en el intercambio que Agamenón y Aquiles; todo parecería indicar que el despliegue del poder de la diosa es absoluto. Ahora bien, excepto en el pasaje atetizado por Aristarco, ἐρέθω nunca es empleado en la *Ilíada* para designar una interacción entre un mortal y una divinidad; ese quiebre de planos le está reservado sólo a Helena. Esto nos hace preguntarnos por qué Afrodita podría sentirse “provocada” por una mortal y qué poder tienen sus palabras para generar esta respuesta en la diosa. Sabemos, de hecho, que ninguno; pero, aun así, por medio del uso de esta forma verbal, la divinidad difumina la línea que las divide y construye a su protegida como una verdadera antagonista.

Nos dedicaremos ahora al segundo término criticado por Aristarco, el adjetivo σχέτλιος. Por motivos de extensión, no nos es posible desarrollar en este trabajo el estudio filológico de cada uno de sus contextos de aparición, que son numerosos. Por lo tanto, nos limitaremos a consignar los pasajes relevados y nuestras conclusiones.

CUNLIFFE brinda tres acepciones para esta palabra<sup>32</sup>; la tercera de ellas se da en contextos negativos, y significa “difícil de convencer”, y de allí “cruel”, “despiadado”. Lo interesante es que, bajo esta acepción, CUNLIFFE ofrece una traducción especial que sólo se aplica al caso de Helena: “obstinada”, “terca” y “*self willed*”. Siguiendo esta división, estudiamos a qué personajes se les atribuye el adjetivo en su connotación negativa: Zeus (II, 110-118 y VIII, 356-365), Heracles (V, 392-404), Aquiles (IX, 628-639 y XVI, 200-207) y los dioses en su conjunto (XXIV, 33-45).

Entendemos que el término hace alusión a una relación de poder que comprende tres situaciones diferentes. En primer lugar, la condición de σχέτλιος nace de la pura fuerza o de la posición que ocupa el individuo en la jerarquía del cosmos. En segundo lugar, y de la mano con este primer factor, ser σχέτλιος implica la capacidad de hacer prevalecer la propia voluntad por sobre la de los demás. Por último, el carácter de σχέτλιος le da la posibilidad al individuo de desentenderse de las normas de conducta que regulan la vida en sociedad y de sostener su posición de manera independiente.

¿Cómo ubicar a Helena en este panorama? Una vez más, ella es la única mujer a quien se le atribuye esta cualidad. Los personajes que hacen gala de una fuerza de voluntad considerable son, irremediabilmente, masculinos; y no se trata de varones comunes, sino del padre de los dioses y de los grandes héroes del mito. Helena parecería ser, entonces, asimilada en la enunciación a estas figuras poderosísimas ya que, aunque sea por un breve momento, la mortal se resiste al enorme poder de la voluntad de Afrodita. Esa resistencia la hace digna del epíteto propio de los héroes y de los dioses.

### **Conclusiones**

Tras analizar cada uno de los argumentos presentados por Aristarco y los contextos que hemos rastreado a partir de ellos, podemos presentar aquí someramente las conclusiones que confirman el carácter anómalo de la escena, correctamente señalado por el gramático:

- a. Helena es el único personaje en la épica que, tras la fórmula Ὡς φάτο, τῆι δ' ἄρα θυμὸν ἐνὶ στήθεσσιν ὄρινε, no es persuadida por su interlocutor y desobedece el mandato que le han dado. Es, a su vez, la única mujer de quien se predica esta fórmula.
- b. Helena es también el único personaje en la *Ilíada* que reconoce a una divinidad cuando esta se acerca sin intención de mostrarse.
- c. Esta escena constituye el único momento en la obra en el que Helena atribuye la culpa de la guerra a un agente diferente de sí misma.
- d. Las palabras “no me provoques, terca” (μή μ' ἔρεθε, σχετλίη, 414) con las que Afrodita comienza su discurso ubican a Helena en un lugar muy particular. Por un lado, el verbo ἐρέθω nunca es empleado en la *Ilíada* para designar una interacción entre mortal y divinidad, como sí sucede en este caso. Por el otro, mediante el uso del adjetivo σκέτλιος la troyana es asimilada a los grandes dioses y héroes de la épica, de quienes se predica esta cualidad precisamente por ser personajes con agencia, que no tuercen su voluntad.

Podemos apreciar a partir de esto que los argumentos esgrimidos por Aristarco están perfectamente orientados: todos ellos señalan elementos que parecen desentonar en el contexto global de la *Ilíada*. Esta excepcionalidad constituye para él una prueba del carácter espurio de los versos, y ello se debe al marco conceptual propio con el que encaraba el estudio de los poemas homéricos. Aristarco consideraba, siguiendo a Aristóteles, que Homero era un poeta perfecto: “His plots were written according to probability and were remarkable for narrative consistency and appropriateness of characters and ideas”<sup>33</sup>. Esta perfección, además, era sostenida por la convicción de que Homero nunca se contradecía a sí mismo; la coherencia interna de los poemas, a su vez, era la condición necesaria para el trabajo del erudito, que basaba sus juicios en la evidencia textual.

Sin embargo, y a pesar de la rigurosidad del método seguido por Aristarco en sus ediciones y comentarios, su afirmación del carácter espurio del pasaje puede ser cuestionada si empleamos nuestras propias premisas acerca de dónde reside la grandeza de Homero como poeta. La escena que nos ocupa es, efectivamente, extraña, porque en ella el personaje de Helena parece ubicarse más allá de las dicotomías que regulan y dan sentido al imaginario cultural griego arcaico<sup>34</sup>: en relación con el género, se la construye como una mujer con cualidades masculinas (como la agencia, por ejemplo), e incluso es asimilada discursivamente a los grandes héroes y dioses del mito. También se produce, por otra parte, una disrupción en el eje vertical que separa a los dioses de los mortales: Helena lanza un desafío explícito a su divinidad protectora y con esto se iguala a ella, aunque sea momentáneamente. La pericia de Homero, y lo que justifica su condición imperecedera de un auténtico clásico, se manifiesta, a nuestros ojos, en pasajes como este, donde el poeta explora y lleva casi al extremo los límites de su propia cultura; tal como sostiene REDFIELD: “El poeta echa mano de las normas de la cultura para utilizarlas dentro de coacciones comprensibles y se pregunta cómo operarían. Imaginativamente, pone a prueba los límites de la capacidad de su cultura para funcionar”<sup>35</sup>.



Por otra parte, la grandiosidad de esta escena (y, una vez más, lo que la vuelve esencialmente homérica) radica también en el hecho de que en ella se quiebran las expectativas de la audiencia en lo que concierne a Helena. La troyana constituye en la tradición mítica uno de los paradigmas por excelencia de la “mala mujer” (acompañada por Pandora y por su propia hermana, Clitemnestra); y esta cualidad paradigmática, reconocida ya por FRÄNKEL, conlleva el peso de la anticipación de lo que su personaje hará y dirá en la obra: “One blessed with Aphrodite’s grace must play the role of lover and beloved to the end. It is unthinkable that an epic character should prove untrue to itself”<sup>36</sup>. No obstante, aquí encontramos a una Helena que se niega a hacer lo que Afrodita espera de ella y, con esto, también a ser lo que el imaginario le prescribe. La excelencia de Homero, entonces, subyace en el grado de elaboración y de refinamiento que encontramos en sus personajes. Lejos de ser tipos, constituyen figuras profundamente complejas y, por lo tanto, humanas.

### **Bibliografía**

- BLONDELL, R. (2010). «Bitch that I Am»: Self-Blame and Self-Assertion in the *Iliad*. *TAPhA*, 140(1), pp. 1-32.
- BLONDELL, R. (2013). *Helen of Troy: Beauty, myth, devastation*. Oxford-New York.
- CRESPO, M. I. (2017). El hombre y el dios. Heráclito, Apolo y el conocimiento de sí. En S. MAGNAVACCA, M. I. SANTA CRUZ & L. SOARES (eds.), *Conocerse, cuidar de sí, cuidar de otro: Reflexiones antiguas y medievales* (pp. 23-50). Buenos Aires.
- CUNLIFFE, R. (1963). *A Lexicon of the Homeric Dialect*. Norman.
- DE JONG, I. J. F. (2014). *Narratology and Classics: A Practical Guide*. Oxford.
- ERBSE, H. (ed.) (1969). *Scholia Graeca in Homeri Iliadem (Scholia vetera)/Praefationem et scholia ad libros A - D continens*. Berlin.
- FRÄNKEL, H. (1975). *Early Greek poetry and philosophy: A history of Greek epic, lyric, and prose to the middle of the fifth century*. Oxford.
- GENETTE, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona.
- KIRK, G. S. (1985). *The Iliad: A commentary*. Cambridge-New York.
- KRIETER-SPIRO, M. (2015). *Homer’s Iliad: The Basel Commentary. Book III*. Boston-Berlin.
- LEAF, W. (ed.) (1900). *The Iliad. Edited, with Apparatus Criticus, Prolegomena, Notes, and Appendices*. London.
- RECKFORD, K. J. (1964). Helen in the *Iliad*. *GRBS*, 5(1), 5-20.
- REDFIELD, J. (2012). *La Iliada, naturaleza y cultura*. Madrid.
- ROISMAN, H. M. (2006). Helen in the *Iliad*. «Causa Belli» and Victim of War: From Silent Weaver to Public Speaker. *AJPh*, 127(1), 1-36.
- SCHIRONI, F. (2018). *The Best of the Grammarians: Aristarchus of Samothrace on the Iliad*. Ann Arbor.
- (2019). La recepción de Homero en Alejandría: la edición homérica de Aristarco. *AFC*, 32(2), 69-88.

- SUZUKI, M. (1989). *Metamorphoses of Helen: Authority, difference, and the epic*. Ithaca.
- TSAGALIS, C. (2004). *Epic grief: Personal laments in Homer's Iliad*. Berlin.
- TSAGALIS, C. (2009). Naming Helen: Localization, Meter and Semantics of a Homeric Character. En E. KARAMALENGOU & E. MAKRYGIANNI (eds.), *Ἀντιφίλησις. Studies in Honor of Professor I.-Th. Papademetriou* (pp. 34-47). Stuttgart.
- VERNANT, J. P. (1990). *Myth and society in ancient Greece*. New York-Cambridge.
- WEST, M. L. (ed.) (1998). *Homerus Ilias. Volumen prius. Rhapsodias I-XII continens*. Monachii et Lipsiae.
- WEST, M. L. (2001). *Studies in the text and transmission of the Iliad*. München.
- WEST, M. L. (ed.) (2000). *Homeri Ilias. Volumen alterum. Rhapsodias XIII-XXI continens*. Monachii et Lipsiae.
- WORMAN, N. (2007). This Voice Which Is Not One: Helen's Verbal Guises in Homeric Epic. En H. BLOOM (ed.), *Homer* (pp.149-167). New York.

### Notas

- <sup>1</sup> TSAGALIS (2009, p. 47).
- <sup>2</sup> VERNANT (1990, p. 66).
- <sup>3</sup> SUZUKI (1989, p.18).
- <sup>4</sup> WORMAN (2007, p. 150).
- <sup>5</sup> BLONDELL (2013, p. 45).
- <sup>6</sup> SCHIRONI (2019, p. 72).
- <sup>7</sup> Para las citas de los escolios seguimos la edición de ERBSE (1969).
- <sup>8</sup> KIRK (1985, p. 322).
- <sup>9</sup> LEAF (1960, p. 148).
- <sup>10</sup> SCHIRONI (2018, pp. 738-739).
- <sup>11</sup> SCHIRONI (2018, p. 485).
- <sup>12</sup> Cfr. CUNLIFFE (1963, s.v. ὀρίνω).
- <sup>13</sup> Para las citas del texto homérico seguimos la edición de WEST (1998).
- <sup>14</sup> TSAGALIS (2004, pp. 12-13).
- <sup>15</sup> SCHIRONI (2018, p. 736).
- <sup>16</sup> LEAF (1900, p. 148).
- <sup>17</sup> KIRK (1985, pp. 322-323).
- <sup>18</sup> SCHMITT (1990, *apud* KRIETER-SPIRO, 2015, p. 146).
- <sup>19</sup> KRIETER-SPIRO (2015, p. 146).
- <sup>20</sup> ROISMAN (2006, p. 6).
- <sup>21</sup> RECKFORD (1964, p. 18).
- <sup>22</sup> SCHIRONI (2018, pp. 453-456).

- <sup>23</sup> SCHIRONI (2018, p. 458).
- <sup>24</sup> GENETTE (1989, p. 83).
- <sup>25</sup> DE JONG (2014, p. 38).
- <sup>26</sup> DE JONG (2014, p. 65).
- <sup>27</sup> WEST (2001, pp. 282-283).
- <sup>28</sup> SUZUKI (1989, pp. 36-37).
- <sup>29</sup> BLONDELL (2010, p. 24).
- <sup>30</sup> RECKFORD (1964, p. 17).
- <sup>31</sup> SCHIRONI (2018, p. 436).
- <sup>32</sup> CUNLIFFE (1963, *s.v.* σχέτλιος).
- <sup>33</sup> SCHIRONI (2018, p. 736).
- <sup>34</sup> CRESPO (2017, pp. 25-28).
- <sup>35</sup> REDFIELD (2012, p. 127).
- <sup>36</sup> FRÄNKEL (1975, pp. 67-68).



N° 47 · 2022 · ISSNe 1853–6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0037  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Repensando a Terencio: un estudio métrico y musical de *Andria*<sup>1</sup>

**Pablo Martín García**

Universidad de Buenos Aires  
 pabломartingarcia95@gmail.com

.....  
 Recibido: 05-07-21  
 Aceptado: 08-10-21  
 .....

Este trabajo plantea un análisis métrico de *Andria* a partir de una ruptura con la manera tradicional de estudiar la obra del africano —que juzga sus comedias a la sombra de los procedimientos compositivos de Plauto— con miras a un estudio integral del fenómeno métrico en Terencio. El análisis de la macroestructura y la microestructura métricas de la obra demuestra una estrecha imbricación entre los componentes métrico-musicales y el significado de los elementos de la trama y arroja nueva luz sobre la composición y las funciones de los *cantica*.

*Terencio / Andria / Métrica / Performance / Ludus*

...

### **Rethinking Terence: A metrical and musical study of *Andria***

This paper proposes a metrical analysis of Terence's *Andria* based on a deviation from the traditional way of studying Terence's works—which judges them by Plautus' compositional methods—, in order to study Terence's metrical features altogether. The analysis of the comedy's metrical macrostructure and microstructure shows a deep interweaving of metrical and musical components with the meaning of the plot elements and sheds light on the composition and the functions of *cantica*.

*Terence / Andria / Metrics / Performance / Ludus*



## 1. Introducción

Ocuparse de aspectos performativos de la literatura grecolatina implica enfrentarse con grandes dificultades e insondables resquicios. Sabemos que toda obra versificada podía ser representada mediante el acompañamiento de instrumentos musicales, pero en el mundo latino no sobrevivió ninguna clase de notación musical relacionada con estas composiciones, a diferencia de lo sucedido en el mundo griego. Asimismo, la inexistencia lógica de registros audiovisuales y la escasez de ilustraciones de tales prácticas impiden que accedamos a una idea más acabada de la experiencia performativa romana. Esto es especialmente desalentador cuando estudiamos comedia, pues esta era básica y principalmente *performance* —en un sentido mucho más estricto que en el caso de la épica o de la poesía de Catulo, por ejemplo—<sup>2</sup>. Por todo esto, con frecuencia la métrica y la música no son tenidas suficientemente en cuenta como elementos intrínsecos de estas producciones, y los que podrían ser ricos análisis en términos performativos, terminan siendo meramente literarios. La métrica, no obstante, junto con el léxico y la sintaxis, ofrecía a los poetas la materia prima con la cual producir significado<sup>3</sup>. Por otro lado, la métrica, el ritmo y la música confluían en una relación mucho más estrecha con los componentes lingüísticos de la que guardan en la música occidental moderna, dado que la cantidad silábica era parte constitutiva de la lengua y, al mismo tiempo, la base sobre la que se sustentaba el ritmo de la música compuesta para las representaciones. Por lo tanto, aunque abordar un tema como este constituya una tarea difícil, abandonar este propósito implica que podría permanecer oculto para nosotros todo un mundo de significados fundamentado en esta interacción de los elementos.

Hasta el momento, contamos con extensos y detallados —aunque no muy numerosos— trabajos sobre métrica y *performance* musical en la comedia latina. Sin embargo, por lo general sus autores se limitan a brindar datos acerca de la estructura global de las obras, explicando minuciosamente los fundamentos teóricos sin emprender una investigación verdaderamente exhaustiva del funcionamiento interno y del alcance de este fenómeno en la trama de cada obra en particular. Poco investigadas están, a su vez, las referencias metateatrales en boca de los personajes con respecto al contexto musical, o bien la conexión entre las variaciones en la estructura métrica —y, en definitiva, en el ritmo y el tempo— y la evolución de las situaciones dramáticas. A su vez, la mayoría de los trabajos dedicados a la métrica de la *palliata* se ocupa de Plauto y de Terencio de manera general, poniendo el énfasis, como mencionamos, en el primero y reduciendo a Terencio a una serie de notas al margen. Esto puede deberse a que, por diferentes razones insuficientemente fundamentadas, algunos estudiosos han llegado a suponer que Terencio hizo que sus obras perdieran complejidad musical para ganar mayor verosimilitud en la ejecución del guion<sup>4</sup> y, por lo tanto, creemos que han encontrado menos “atractivas” las comedias del africano para someterlas a un análisis métrico.

Entre ellos, MOORE<sup>5</sup> lleva a cabo un análisis integral de ambos comediógrafos, a partir del cual deriva una cantidad ingente de estadísticas muy valiosas, por cierto, para cualquiera que se enfrente por primera vez a estos aspectos de la *palliata*. Sin embargo, estas estadísticas están hechas en base a la totalidad de las comedias de ambos autores, lo cual supone un problema, pues, frente a las veinte comedias

completas de Plauto que trabaja el autor, Terencio solo compuso seis, de manera que, para las estadísticas, las particularidades de estas últimas solo representan un 23%. Por otro lado, aunque es cierto que los *corpora* de los dos comediógrafos pueden ser trabajados en conjunto porque hay grandes semejanzas entre ambos, propias, en parte, del carácter codificado de la *palliata*, las técnicas compositivas de Plauto y Terencio, así como los procedimientos cómicos puestos en juego, difieren en varios aspectos y, tanto dentro del corpus plautino como del terenciano, cada obra difiere de las demás en cuanto a su estructura y a la relación interna entre las partes. Así, MOORE arriba a conclusiones *a priori* convincentes cuando dice que:

given the prevalence of accompanied verses in general and of trochaic septenarii in particular, however, we might do better to view the trochaic septenarius as the unmarked meter. It, rather than the unaccompanied iambic senarius, is the default meter in Roman comedy<sup>6</sup>.

Sin embargo, al estudiar *Andria*<sup>7</sup>, la primera comedia de Terencio, hallamos que el número de versos compuestos en senario yámbico (*ia*<sup>6</sup>)<sup>8</sup> sobrepasa con quince versos la suma total de todos los demás metros: el total de *ia*<sup>6</sup> es de 498, frente a los 218 septenarios trocaicos (*tr*<sup>7</sup>), y los 265 versos conformados por una variedad de metros distintos del *tr*<sup>7</sup> (*ia*<sup>2</sup>, *ia*<sup>7</sup>, *ia*<sup>8</sup>, *tr*<sup>2</sup>, *tr*<sup>8</sup>, *da*<sup>4</sup>, *ba*<sup>4</sup>, *cr*<sup>3</sup>, *cr*<sup>4</sup>)<sup>9</sup>. Así, aunque en términos generales el *tr*<sup>7</sup> puede parecer el metro por defecto de la comedia latina, no es el metro más usado en *Andria*. Basta este solo ejemplo para afirmar que el método estadístico-porcentual aplicado a la totalidad del corpus de la *palliata* no nos sirve para entender el funcionamiento interno de cada obra en particular. Por esto, hemos decidido analizar *Andria*, la primera comedia de Terencio (según la cronología de los consulados que brindan las didascalias), desde una perspectiva métrico-musical, con la esperanza de abrir camino a un nuevo enfoque sobre un ámbito poco explorado en los estudios terencianos y en la *palliata* en general. Creemos, pues, que lo más conveniente es abarcar el corpus en orden cronológico de manera que, en futuros trabajos dedicados a investigar en términos métricos otras comedias del africano, el objeto de estudio pueda ser abordado en comparación con la comedia anterior. De esta manera, será posible no solo emprender un estudio evolutivo de su obra, sino también alcanzar una comprensión más acabada de Terencio a partir de Terencio.

MARSHALL<sup>10</sup> sugiere que no deberían entenderse las obras de Plauto y Terencio en términos de actos divididos en escenas. En efecto, tal división responde a determinadas necesidades teatrales, como la diferenciación del cronotopo o los cambios de vestuarios, pero no es percibida por el público ni refleja la elasticidad del tiempo que, según él, contribuye al humor de las obras. Propone, más bien, entenderlas como un sistema de arcos, esto es, secciones del argumento compuestas por una primera parte en *ia*<sup>6</sup>, no acompañada de música (tradicionalmente catalogada como *deverbium*), y una segunda parte acompañada de música (*canticum*), compuesta por una combinación de cualquier otro tipo de metros. De acuerdo con esta imagen del arco, llama, entonces, “elevaciones” a los *deverbia* y “caídas” a los *cantica*. Así, según el autor, esta alternancia marcaba para la audiencia —que no conocía



cuántos actos tenía la obra— el comienzo y el fin de las unidades estructurales, de manera que pudiera diferenciar partes de la trama y, de acuerdo con las convenciones teatrales compartidas por el público romano, predecir qué podía suceder después. De este modo, la estructura musical de la comedia le ofrecía al comediógrafo uno de los tantos materiales disponibles para jugar con las expectativas de la audiencia<sup>11</sup>. Estudiaremos, entonces, hasta qué punto la macroestructura métrica de arcos incide en la significación de los elementos de la trama.

Aunque a lo largo de los años las obras de Terencio han sido juzgadas a la sombra de las de Plauto y las de aquel han sido consideradas, entre otras cosas, menos cómicas y más moralizantes que las de este, en las últimas décadas proliferaron estudios que reivindican los procedimientos compositivos del africano a partir del descubrimiento de una característica común a todas las *comoediae palliatae*: un alto grado de codificación. Lo que hace a cada comedia diferente de las demás es la actualización de ese código mediante procedimientos de variación. La innovación de Terencio consiste, entre otras cosas, en una particular conciencia de este proceso de codificación-variación. En el marco de estas teorías, FAURE-RIBREAU<sup>12</sup> introduce el término “ludismo” para designar los procedimientos metateatrales explotados en la *palliata*, los cuales hacen referencia al contexto ritual en que se ponían en escena las obras, los *ludi scaenici*. *Ludus* es un término polisémico: manifiesta, principalmente, el juego de los personajes construidos como actores y las variaciones que sufre la convención. El juego es definido, entonces, como la “construction ludique par la mise en variation des conventions comiques”<sup>13</sup>. La ejecución de este código cómico de convenciones constituye el principio de funcionamiento y de construcción del personaje, por medio de lo que llama “commentaires ludiques”<sup>14</sup>. Entre los muchos elementos codificados, uno muy importante, aunque poco estudiado, es la estructura métrica o musical. En este sentido, partiendo de la hipótesis de que la métrica constituye uno de los tantos elementos codificados sobre los cuales Terencio opera una serie de variaciones, nos proponemos llevar a cabo este análisis a la luz de las convenciones teatrales para determinar las posibles variaciones sobre el código.

## 2. Estructura métrica

### 2.2. Macroestructura

Dado que la división en arcos es una propuesta de MARSHALL, no podemos sino recurrir a su análisis como punto de partida del nuestro. Allí, el autor adelanta en parte nuestro trabajo al afirmar que *Andria* presenta una estructura de diez arcos. Sin embargo, solo delimita dos de ellos porque presentan la particularidad de ser notablemente más breves que el resto (los arcos que comprenden los versos 384-403 y 524-537), dejando la tarea de delimitar el resto de los arcos en nuestras manos. Habiendo reparado en el comienzo de cada una de las secciones en *ia*<sup>6</sup>, observamos, en un principio, que existía la posibilidad de que fueran once los arcos que estructuran esta comedia, pues advertimos la presencia de una tirada de ocho *ia*<sup>6</sup> (vv. 655-662) que podría constituir una muy breve elevación de su correspondiente arco. Si tenemos en cuenta que, como muestra la Tabla 1 (abajo) y según la deli-

mitación del propio MARSHALL, el Arco 6 (vv. 524-537) presenta una elevación de nueve versos y una caída de cinco, no es improbable la presencia de una elevación tan breve que constituya un undécimo arco. Sin embargo, creemos que a MARSHALL le pareció difícil que la caída correspondiente constara tan solo de los dos *ia*<sup>8</sup> (vv. 663-664) que le siguen a esta tirada antes de que retorne el *ia*<sup>6</sup> para comenzar un nuevo arco. Aunque él mismo no lo explica, consideramos, sin embargo, posible que tuviera esto en mente a la hora de decidir que la obra está compuesta por diez arcos, en lugar de once. Las particularidades de esta tirada de ocho *ia*<sup>6</sup> —que queda, pues, inserta en la caída del Arco 7— serán referidas más adelante.

Arco	Cantidad de versos		
	Elevación	Caída	Total
1 (vv. 1-214)	175	40	<b>215</b>
2 (vv. 215-269)	10	45	55
3 (vv. 270-383)	29	85	<b>114</b>
4 (vv. 384-403)	10	10	20
5 (vv. 404-523)	77	43	<b>120</b>
6 (vv. 524-537)	9	5	14
7 (vv. 538-664)	37	90	<b>127</b>
8 (vv. 665-715)	17	34	51
9 (vv. 716-865)	104	45	<b>149</b>
10 (vv. 866-981)	30	86	116
<b>Total</b>	<b>498</b>	<b>483</b>	<b>981</b>

Tabla 1. Cantidad de versos por arco y por sección

Como podemos observar en la última columna de la Tabla 1, la estructura de la obra reposa sobre una alternancia entre un arco más largo (en negrita) y otro más corto. Por su parte, las elevaciones son, a veces, mayores que las caídas, otras veces, menores, y solo en el caso del Arco 4, iguales. Los efectos de esta sucesión de *deverbia* y *cantica* desiguales son difíciles de imaginar a partir de la lectura de la obra, incluso con la ayuda de esta tabla. Debemos hacer el esfuerzo de imaginar cómo percibiríamos una representación que alterne constantemente habla y canto en proporciones variables y diferentes grados de instrumentación. La ópera puede servir de ejemplo, pues combina partes dialogadas (aunque escasas), con partes levemente musicalizadas (*recitativo*), por un lado, y arias, por otro<sup>15</sup>. De hecho, ha servido para MARSHALL y MOORE como disparador de algunas de sus hipótesis acerca de la modulación<sup>16</sup> de las distintas partes de la comedia. Así, han llegado a conjeturar que los *cantica* debían ser recitados a la manera de un *recitativo secco*, y los *cantica mixtis modis*, a la manera del *recitativo accompagnato*<sup>17</sup>, puesto que no debía tratarse de grandes piezas musicales. Sin embargo, las últimas investigaciones musicales y métricas originadas a partir de los descubrimientos epigráficos y papirológicos en el ámbito griego, los cuales han revelado formas de notación musical diferenciadas tanto para el acompañamiento como para la voz, nos acercan al modo en que los antiguos griegos componían melodías de peanes y hasta coros de tragedias (por ejemplo, los peanes delficos a Apolo, del 138. a.C., o el coro del

*Orestes* de Eurípides, compuesto alrededor del año 200 a.C.)<sup>18</sup>. Comenzadas por Théodore Reinach y Henri Weil con el descubrimiento de los peanes délficos en 1893, estas investigaciones fueron continuadas especialmente en las universidades de Oxford y Cambridge, aunque también en otras universidades de Italia y Austria, en el marco de proyectos que combinan filología dura con estudios etnomusicológicos<sup>19</sup>. Aunque no podemos estar seguros de que la música de la *palliata* hubiera alcanzado el mismo desarrollo que la música de la tragedia y los himnos griegos, las melodías subsistentes de composiciones griegas demuestran que la música había adquirido una alta complejidad que MARSHALL y MOORE no tienen en cuenta en sus comentarios<sup>20</sup>.

En este punto, debemos indicar que la teoría de los arcos no refleja necesariamente la manera exacta en que el auditorio percibía la obra. Es cierto que los concurrentes debían conocer de antemano el patrón de alternancia entre *deverbia* y *cantica*, pues esta estructura puede rastrearse en todo el corpus conocido de la *palliata* y, por lo tanto, formaba parte del código que el espectador tenía incorporado cuando asistía a cada representación. Sin embargo, esto no significa que los espectadores consideraran que *deverbium* y *canticum* constituían una misma unidad y que, entonces, la obra estaba formada por una serie de unidades de sentido compuestas por una elevación y una caída.

De todas maneras, algún efecto debían tener las duraciones variadas de tales secciones en la percepción de los espectadores. El ejemplo de la ópera es, sin embargo, insuficiente. Las diferentes secciones, musicales o no, de una ópera están bien delimitadas, ya sea por la transición entre las escenas, o por un parlamento, o el comienzo de la introducción musical de un aria, por ejemplo. En *Andria*, en cambio, por lo general, las transiciones del *deverbium* al *canticum*, y viceversa, a menudo tienen lugar en la mitad de una conversación o del parlamento de un mismo personaje, y casi nunca coinciden con los cambios de escena. Por todo esto creemos que las tan variadas duraciones de los segmentos musicales y no musicales no permitirían al espectador predecir cuándo comenzaría la música y cuándo terminaría, un constante efecto sorpresa, como el que se experimenta en un juego como el de las sillas cuando se acaba la música y todos deben buscar un asiento. Después de todo, como hemos dicho, el evento dramático se trataba de un juego.

Por otro lado, es evidente que los arcos, tanto los más largos como los más breves, van acortándose hacia el centro de la obra para volver a alargarse hacia el final (largos: 215, 114, 120, 127, 149; breves: 55, 20, 14, 51, 116). En nuestra opinión, esto marca claramente una división entre dos grandes partes de la obra. De hecho, el arco más corto es el Arco 6, con 14 versos, lo cual marca el centro aproximado de la obra, y la divide en dos partes de cinco arcos cada una: en la primera parte los arcos se van abreviando y en la segunda parte se alargan. Ambas secciones son muy parejas también en duración: la primera cuenta con 524 versos y la segunda con 457. Al nivel de la trama, el Arco 6 comienza con la entrada de Cremes a escena y con un giro en el rumbo de la acción. En efecto, hasta este momento, Davo era quien parecía estar en control del engaño que urdió con Pánfilo contra los planes de Simón, pero, con la entrada de Cremes, Simón consigue que este consienta la boda y le dice a Davo que esta era un engaño para ponerlos a prueba a Pánfilo y a él. El

resultado es, entonces, que Cremes está dispuesto a entregarle su hija a Pánfilo, lo cual desmantela el plan de Davo, pone en un aprieto a Pánfilo y produce el enojo de Carino —que amaba a Filomena, hija de Cremes— con su amigo. Además, la aparición de Cremes propicia el desenlace, pues este resultará ser el padre de Glicerio, verdadero amor de Pánfilo y, por lo tanto, a partir de que Cremes reconoce a su hija, los planes de todos se ven satisfechos: Pánfilo puede desposarse con su amada Glicerio, al mismo tiempo que satisface el deseo de su padre de contraer matrimonio con una hija de Cremes, y Carino puede quedarse con Filomena.

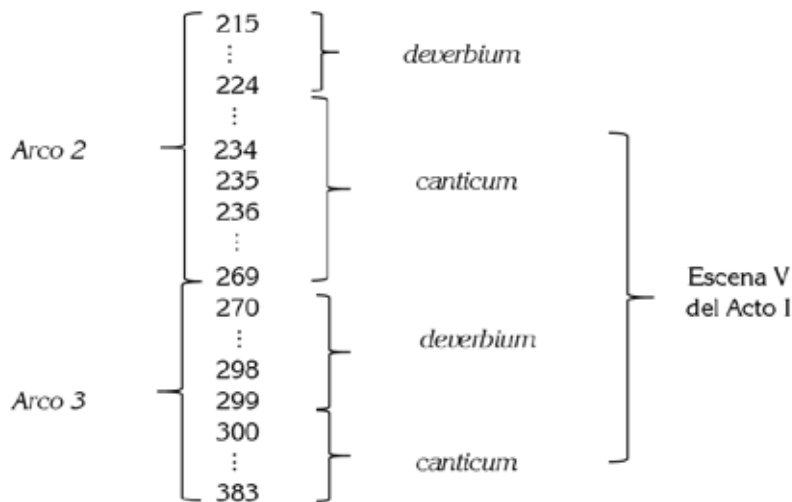
Advertimos, finalmente, que ninguno de los arcos breves sobrepasa los 55 versos, excepto el último, que cierra la obra, el cual se extiende hasta los 116 versos, y que la elevación de ninguno de estos arcos breves excede los 45 versos. Es posible, entonces, que la audiencia, para este momento, ya se hubiera acostumbrado a que luego de un arco largo siguiera un arco breve. De este modo, no habría esperado que el Arco 10 sobrepasara en mucho el tiempo que lleva la representación de 50 versos, ni que el *canticum* correspondiente durara mucho más de 45 versos. Creemos, pues, que el sorpresivo alargamiento del arco que cierra la obra habría generado una cierta ansiedad de conclusión, avivando en el espectador la sensación de que en cualquier momento debía de terminarse la música ya para que empezara otro *deverbium*, ya para que finalizara la comedia. Esto constituye uno de los tantos recursos que, como adelantamos en la introducción, juegan con las expectativas del auditorio.

## 2.2. Microestructura

Ya aludimos a los metros que Terencio emplea en *Andria* ( $ia^2$ ,  $ia^7$ ,  $ia^6$ ,  $ia^8$ ,  $tr^2$ ,  $tr^7$ ,  $tr^8$ ,  $da^4$ ,  $ba^4$ ,  $cr^3$ ,  $cr^4$ ) y definimos, a su vez, la estructura métrica principal que hace avanzar a la obra: la sucesión de *deverbia* y *cantica*. Si el  $ia^6$  es el único metro que constituye las elevaciones, entonces todas las caídas en *Andria* están compuestas por combinaciones de algunos de los demás metros señalados, lo cual supone la existencia de una microestructura, más allá de la estructura global de arcos. Esto no quiere decir que podamos fijar de manera general una estructura interna común a las caídas como lo pudimos hacer con la macroestructura de la obra, pues la elección de los metros utilizados depende en gran medida de los temas que en cada caída se tratan y de los efectos de sentido que el autor quisiera plasmar, lo cual resulta en combinaciones de versos muy diversas. Es decir, lo único que se mantiene fijo en todas las caídas es, en este sentido, el hecho de que estas consistan en una sucesión de versos con distintas estructuras métricas. Existen, sin embargo, algunas escasas generalidades. Por un lado, por regla general, las comedias *palliatae* terminan en  $tr^7$  y *Andria* no es la excepción. Por otro lado, en el caso de esta comedia en particular, hay una tendencia a que los  $tr^7$  desemboquen en  $ia^8$ : 124 de los 218  $tr^7$  totales están seguidos por uno o más  $ia^8$ , mientras que el resto están seguidos por diversos metros que no demuestran una tendencia. Por último, cuatro de los arcos terminan en  $tr^7$ , tres en  $ia^8$ , uno en  $ia^2$  *acat.* y uno en  $ia^7$ , lo cual muestra una preferencia por el uso de los dos primeros metros en el final de los arcos.

DEUFERT<sup>21</sup> repara en el hecho de que, si bien en Plauto los cambios de metro ocurren en especial en las entradas a escena de los personajes (hecho estudiado

largamente en la tradición plautina), Terencio introduce cambios en medio de las escenas cuando la atmósfera de la conversación da un giro. Esto se advierte en dos niveles. Primero, a simple vista, cuando superponemos la estructura de arcos con la división en actos y escenas. La Escena V del Acto I, por ejemplo, comienza en *ia*<sup>8</sup>, en medio del *canticum* del Arco 2. En el v. 270, comienza el *deverbium* que corresponde a la elevación del Arco 3, la cual finaliza en el v. 299. La escena finalmente culmina en el v. 301. Todo esto quiere decir que una misma escena (la conversación entre Pánfilo y Misis) se desarrolla, a gran escala, como *canticum*, primero, y como *deverbium*, después, para finalmente retomar el *canticum* que cerrará el Arco 3.



Así, la escena comienza en medio de los lamentos de Pánfilo por las decisiones de su padre y de Cremes, el padre de su prometida (a quien no desea), mientras Misis interviene por medio de apartes, sin que aquel note su presencia. Al comenzar la elevación del Arco 3, ambos personajes conversan sin música acerca de los sentimientos de los amantes: Misis le dice a Pánfilo que Glicerio, enterada de los planes de Simón y Cremes, teme ser desamparada, mientras que Pánfilo le da una muestra de que su amor permanece firme. Entonces, reingresa la música a escena en *ia*<sup>7</sup> cuando Misis anuncia que irá a buscar a la partera y Pánfilo le pide que corra, pero que no le diga nada del casamiento.

En un segundo nivel, la Tabla 2 (abajo) demuestra que, al interior de las secciones acompañadas de música, Terencio introdujo algunos *ia*<sup>6</sup> (196-198, 226, 318, 486, 497-498, 655-662, en negrita). Según MOORE<sup>22</sup>, hay críticos que han querido suponer que, al ser pocos y estar insertos en secciones musicales mayores, debían ser cantados, pero él cree —y nosotros también— que no es casual que esos senarios hayan sido incorporados allí y, por lo tanto, no debemos considerar que el *ia*<sup>6</sup> perdiera su especificidad (i.e. el hecho de ser siempre hablados y nunca cantados).

		Secciones					
		Caída					
Arcos	1	1-174	175-195	<b>196-198</b>	199-214		
	2	215-224	225	<b>226</b>	227-233	234-253	254-269
	3	270-298	299-317	<b>318</b>	319-383		
	4	384-393	394-403				
	5	404-480	481-485	<b>486</b>	487-496	<b>497-498</b>	499-523
	6	524-532	533-537				
	7	538-574	575-624	625-638A	639-654	<b>655-662</b>	663-664
	8	665-681	682-715				
	9	716-819	820-864				
	10	866-895	896-981				

Tabla 2. Estructura interna de los arcos.

No hemos podido encontrar un punto en común entre estos pasajes en *ia*<sup>6</sup> que nos permita establecer una razón específica por la cual el comediógrafo pudo haber decidido expresar el contenido de estos versos sin música en medio de una sección musical. En los vv. 196-198 Simón expresa en tono amenazante la prótasis de una condicional cuya apódosis, en *ia*<sup>8</sup>, constituye una advertencia. En el v. 226 Davo interrumpe su canto para indicar que Misis entrará en escena y que él se va. En el v. 318 Pánfilo advierte la presencia de Carino en escena y ambos se saludan. Lesbia anuncia en el v. 486 el nacimiento del hijo de Pánfilo. En el v. 497 Simón manifiesta su incredulidad con respecto al parto y Davo, en el aparte del v. 498, declara haber entendido qué es lo que Simón cree que sucede y lo que él mismo debe hacer. Finalmente, en la sección que comprenden los vv. 655-662 tiene lugar una conversación entre Pánfilo y Carino, en la cual el primero le explica al segundo que todo fue una confusión generada por Davo. En algunos casos, como el de los vv. 497-498 y 655-662, la premisa de MOORE, según la cual el *ia*<sup>6</sup> casi siempre corresponde a pasajes que resaltan palabras significativas, parece cumplirse si consideramos significativo para el auditorio que los personajes recojan información importante que pudo haberse perdido en medio de los cantos y las coreografías: en el primer caso, Davo puede repensar su ardid porque se le hizo evidente que Simón no estaba viendo las cosas con claridad, mientras que en el segundo caso, Pánfilo encuentra la oportunidad para manifestarle a Carino que no era su intención que las cosas tomaran ese rumbo. En última instancia, este tipo de aclaraciones son muy bienvenidas por el espectador que puede sentirse confundido ante la superposición de engaños y tretas entre los diferentes personajes. No obstante, desde esta perspectiva, resulta difícil creer que el resto de los casos requirieran de una aclaración destacada métricamente, sobre todo si tenemos en cuenta que existen otros casos de palabras que podemos considerar significativas y que no han sido destacadas por medio de una pausa en el flujo musical. Sea cual sea la razón detrás de cada una de estas pausas, lo cierto es que, como dijimos al principio para la alternancia de *deverbia* y *cantica*, debían constituir una sorpresa para los espectadores o, al menos, contribuirían a la sensación general de que el evento al que acudían se trataba de un juego.



MARSHALL advierte, asimismo, que el africano incorpora versos estíquicos distintos del  $tr^7$  con mayor regularidad que Plauto: *grosso modo*, en las comedias de Plauto suele encontrarse una alternancia entre pasajes en  $ia^6$ , pasajes casi exclusivamente en  $tr^7$  y *cantica* polimétricos, principalmente formados por metros báquicos y créticos, combinados con algunos yambo-trocaicos. Contrariamente, en Terencio, hay una mayor alternancia entre  $tr^7$ ,  $ia^7$ ,  $tr^8$  y  $ia^8$ , principalmente, y una cantidad muchísimo menor de metros báquicos y créticos. Por esta razón, MARSHALL cree que, combinando una mayor variedad de metros yambo-trocaicos, Terencio contrasta la ausencia de *cantica* polimétricos en sus obras. No es esta la metodología que pretendemos seguir. Efectivamente, en *Andria* encontramos lo que MOORE llama “pasajes polimétricos”, que no constituyen *cantica* polimétricos según su propia clasificación, pues no hacen uso de metros créticos y báquicos, pero alternan, verso a verso, metros yámbicos y trocaicos de mayor o menor duración. Existen once de estos pasajes en *Andria*, según MOORE. Sin embargo, la composición de *cantica* en Terencio no debe ser juzgada según los procedimientos elegidos por Plauto. Si los *cantica* de la *palliata* se dividen en *cantica* estíquicos y *cantica mixtis modis*, los pasajes polimétricos de Terencio, aunque no contengan metros créticos y báquicos, pueden ser considerados, no obstante, *cantica mixtis modis*, pues no constituyen pasajes estíquicos. Creemos que las afirmaciones de MARSHALL y MOORE están influenciadas por aquellas palabras de Varrón que recoge Gelio: *postquam est mortem aptus Plautus [...] numeri innumeri simul omnes conlacrimarunt*.

La tarea de delimitar estos pasajes no es sencilla y MOORE no brinda ninguna delimitación propia. En efecto, hay tanta variedad de metros que cambian, a veces, de un verso al otro y, otras veces, cada tres o cinco versos, que es difícil decidir cuándo comienza y cuándo termina un pasaje polimétrico. De todos modos, no es el objetivo de este trabajo ofrecer una delimitación estricta de todos los pasajes polimétricos a modo de manual.

Nos centraremos en dos pasajes polimétricos: el que está comprendido en los vv. 234-253 del Arco 2, del cual nos interesan concretamente los vv. 240-253, y el que comprenden los vv. 625-638<sup>a</sup> del Arco 7, el cual constituye un *canticum mixtis modis* propiamente dicho, según la teoría de MOORE. Ambos pasajes comparten la particularidad de estar en boca de los dos *adulescentes* de la obra: el primero le corresponde a Pánfilo y el segundo a Carino. Si bien el pasaje de Pánfilo no exhibe un uso de metros créticos y báquicos, se distingue notoriamente del resto de los pasajes polimétricos porque incorpora metros yambo-trocaicos que no se encuentran en casi ningún otro pasaje ( $ia^2$  *acat.*,  $tr^2$  *acat.*,  $tr^2$  *cat.*):

Arco 2		Arco 7	
240	$ia^2$ <i>acat.</i>	625	$da^4$ <i>acat.</i>
241-242	$tr^7$	626-634	$cr^4$ <i>acat.</i>
243	$ia^8$	635	$cr^4$ <i>contr.</i>
244	$ia^2$ <i>acat.</i>	636	$tr^2$ <i>cat.</i>
245	$tr^8$	637-638	$cr^3$ <i>acat.</i>
		638a	$tr^2$ <i>acat.</i>

Uno de los rasgos más sobresalientes de las comedias de Terencio y que ha sido estudiado bajo distintos puntos de vista es la composición de pares de caracteres. El par por antonomasia es, sin duda, el que conforman los *senes* de *Adelphoe*, Mición y Démeas, pero existen otros similares en toda la obra del africano. En *Andria*, por ejemplo, como en *Heautontimoroumenos*, advertimos también un par de *senes*, Simón y Cremes, y un par de *adulescentes*, Pánfilo y Carino. En *Hau.* y *Ad.*, quizás porque Terencio logró perfeccionar su técnica, estos pares son mucho más importantes para la trama y los procedimientos cómicos que en *Andria*. Los momentos que tales personajes comparten en escena son muy ricos en aquello que FAURE-RIBREAU llamó “comentarios lúdicos”, referencias metateatrales que hablan, entre otras cosas, de una competencia entre los personajes de cada par por permanecer en la obra y hacer perecer al otro, por ejemplo. El caso de *Andria* es menos fecundo en este sentido. Sin embargo, en este, como en los demás casos, podemos rastrear la incidencia de la métrica en la caracterización de estos pares.

La diferencia esencial entre ambos pasajes es, en términos métricos, el hecho de que Carino canta en metros créticos y Pánfilo no. Esta diferencia métrica se traduce en el contenido de ambos pasajes. Si bien en ambos casos se trata de un lamento, típico de los *adulescentes*, Pánfilo se lamenta principalmente porque se siente burlado por Simón y Cremes, quienes le ordenan que se despose con un *monstrum* (v. 250):

*Pa. quid? Chremes, qui denegarat se commissurum mihi  
gnatam suam uxorem, id mutavit quia me inmutatum videt?  
itane obstinate operam dat ut me a Glycerio miserum abstrahat?  
quod si fit pereo funditus.  
adeo hominem esse invenustum aut infelicem quemquam ut ego sum!  
pro deum atque hominum fidem!  
nullon ego Chremeti' pacto adfinitatem effugere potero?  
quot modis contemptu' spretu'! facta transacta omnia. hem  
repudiatu' repeto. quam ob rem? nisi si id est quod suspicor:  
aliquid monstri alunt: ea quoniam nemini obtrudi potest,  
itur ad me. [...]  
nam quid ego dicam de patre? ah  
tantamne rem tam negligenter agere! (vv. 240-253)*

PÁ. —¿Qué? ¿Cremes, que había rechazado entregarme a su hija por esposa, cambió de opinión porque ve que yo no cambié la mía? ¿Tan firmemente se empeña en apartarme a mí, miserable, de Glicerio? Si lo logra, estoy totalmente arruinado. ¿Hay hombre tan desafortunado en el amor o tan desdichado como yo? ¡Por los dioses y los hombres! ¿De ningún modo voy a poder huir del parentesco con Cremes? ¡De cuántas maneras soy despreciado y desechado! Todo está hecho, arreglado. ¡Sí! Una vez rechazado, vuelven a buscarme. ¿Por qué razón? Salvo que sea lo que yo sospecho: crían algún monstruo, y como no lo pueden encajar a nadie, vienen a mí. [...]  
Y ¿qué diré de mi padre? ¡Ah! ¡Un asunto tan serio, tratarlo tan a la ligera!

Por su parte, Carino se lamenta porque Pánfilo, a quien acusa de *perfidus*, le ha quitado a quien aquel consideraba su próximo triunfo amoroso:

*Ch. Hoccinest credibile aut memorabile,  
tanta vecordia innata quoiquam ut siet  
ut malis gaudeant atque ex incommodis  
alterius sua ut comparent commoda? ah  
idnest verum? immo id est genus hominum pessimum in  
denegando modo quis pudor paullum adest;  
post ubi tempu' promissa iam perfici,  
tum coacti necessario se aperiunt,  
et timent et tamen res premit denegare;  
ibi tum eorum inpudentissima oratiost  
«quis tu es? quis mihi es? quor meam tibi? heus  
proximus sum egomet mihi.»  
at tamen «ubi fides?» si roges,  
nil pudet hic, ubi opus [est]; illi ubi  
nil opust, ibi verentur. (v. 625-638a)*

CA. —¿Se puede creer o imaginar que haya tanta estupidez innata como para que se alegren por las desgracias del otro y sus ventajas surjan a partir de las desventajas del otro? ¡Ah!, ¿es verdad esto? Sin duda, el peor tipo de gente es el que solo tiene un poco de reparo en decir que no. Después, cuando ya es tiempo de cumplir lo prometido, entonces, forzados, inevitablemente revelan lo que son; y temen, pero la circunstancia los obliga a negarlo. Entonces, tienen palabras descaradas: “¿Quién sos? ¿Qué me importás? ¿Por qué debería darte a la mía<sup>23</sup>? ¡Ay! El más cercano a mí soy yo mismo”. Y si les preguntás: “¿Dónde está la palabra dada?”, no sienten ninguna vergüenza cuando hace falta. ¡Se avergüenzan cuando no hace falta!

La diferencia es sutil, pero cobra sentido cuando entendemos cómo es caracterizado cada uno de los personajes a lo largo de toda la obra. En efecto, Pánfilo, aunque pudiera terminar viviendo una vida que no desea, en el momento presente de la obra tiene a su amada tal como siempre quiso, mientras que Carino tiene todo por perder, pues, estando enamorado de Filomena, no la posee<sup>24</sup> y, si Pánfilo se casara con ella, la perdería por completo, ya como objeto de un enamoramiento, ya como novia efectiva. La lamentación de Pánfilo se presenta, pues, más como la de quien debe acatar órdenes a regañadientes que como una respuesta a la inminente pérdida del objeto de su amor, mientras que Carino se lamenta porque se da cuenta de que ha perdido a su amada y, por lo tanto, a aquello que le da sentido a su personaje. En este sentido, MOORE (2012, p. 195) advierte que, según Lindsay, el crítico era un metro muy usado en los lamentos de las heroínas de tragedias romanas. Si tenemos en cuenta que la situación de Carino es más trágica *stricto sensu* que la de Pánfilo, podemos explicar el hecho de que el *canticum* de Carino sea el único de la obra que presenta metros críticos si lo interpretamos como una parodia<sup>25</sup> de la tragedia romana.

El uso de los *cantica* polimétricos en Plauto y en Terencio difiere *a priori* en otro aspecto: en la obra del primero, coinciden casi exclusivamente con la entrada de un personaje a escena. En las comedias del africano, según MOORE, esto no sucede, pues solo hay un *canticum* polimétrico, el de Carino, que no coincide con su entrada. Concretamente en *Andria*, sin embargo, las entradas a escena tienen su propia marca, pues coinciden con cambios de metro. La obra comienza con una larga tirada de 175 *ia*<sup>6</sup>, durante los cuales Simón, el *senex*, habla con Sosia, su liberto —aunque pareciera estar hablando consigo mismo, pues la participación de este último está reducida a un mero asentimiento de todo lo que el *senex* dice—. Finalmente, en el verso 175 ingresa Davo, el *servus*, al mismo tiempo que ingresa la música en la obra, pues aquí comienza la primera caída, compuesta en *ia*<sup>8</sup>, *ia*<sup>2</sup> *acat.* y *tr*<sup>7</sup>. Luego de la escena que comparte con Simón, Davo tiene un soliloquio que termina en *ia*<sup>8</sup>. Entonces, Davo sale e ingresa Misis, la *ancilla* de Glicerio, con otro cambio de metro, en *tr*<sup>7</sup>. La entrada de Pánfilo, inmediatamente después, no exhibe un cambio de metro desde el comienzo, pues su primer parlamento (v. 236) continúa en *ia*<sup>8</sup>, el mismo metro con el que estaba hablando Misis en el v. 235. Sin embargo, cinco versos después, como ya hemos adelantado, comienza el pasaje polimétrico de Pánfilo. Si la lamentación es un rasgo típico de los *adulescentes* y, de este modo, era parte del código compartido por el auditorio, podríamos decir que, aunque Pánfilo ingrese en el v. 236 sin un cambio de metro, es el *canticum* que comienza en el v. 240 lo que revela la identidad de su *persona*. La entrada del segundo *adulescens* de la obra, Carino, no viene acompañada de un *canticum*, pero sí comporta un cambio de metro, pues Pánfilo y Misis terminan de hablar en *ia*<sup>7</sup> y Carino ingresa en *tr*<sup>8</sup>. Junto con él entra Birria, su *servus*, en el mismo metro. Finalmente, la entrada de Cremes coincide con el comienzo de la caída del Arco 6 y, por lo tanto, también con un cambio de metro. Ingresas, pues, en *ia*<sup>8</sup> luego de una sección en *ia*<sup>6</sup>. El Arco 6, como vimos, tiene la caída más corta de la obra, por lo tanto, apenas ingresa e intercambia unas pocas palabras con Simón, luego de 5 versos (4 *ia*<sup>8</sup> y 1 *ia*<sup>2</sup> *acat.*) la conversación continúa en *ia*<sup>6</sup> durante 37 versos. Creemos que no es suficientemente notorio el giro en la conversación luego de esos 5 versos como para justificar el cambio de metro. Por otro lado, como dijimos, la gran parte de esta conversación se da en *ia*<sup>6</sup>, metro típico de los *senes*. Consideramos, por lo tanto, que es probable que Terencio viera necesario incorporar un cambio de metro para cumplir con esta expectativa, aunque tan solo fuera para introducir al personaje de Cremes, para luego volver en seguida a su metro más elegido para los *senes*.

Hay un pequeño grupo de personajes cuyas entradas no están marcadas por un cambio de metro, rasgo que no es de extrañar, pues sus participaciones en la trama son menores y permanecen poco tiempo en escena. Nos referimos, por un lado, a Lesbia, que ingresa en medio de un *deverbum* en *ia*<sup>6</sup>. Su principal tarea será la de anunciar el nacimiento del hijo de Pánfilo (v. 486). Por otro lado, Critón y Dromón comportan una función utilitaria, muy acotada y, por lo tanto, apenas participan. La *performance* del primero es por completo en *ia*<sup>6</sup> y los únicos tres versos en boca del segundo son *ia*<sup>8</sup> y *tr*<sup>7</sup>.

Si, en lugar de atender a la clasificación de MARSHALL y MOORE, según la cual, como ya dijimos, los *cantica mixtis modis* son aquellos que presentan metros báquicos y créticos, entendemos que Terencio decide prescindir muchas veces de este tipo de metros, prefiriendo los yambo-trocaicos y aportando variedad mediante distintas duraciones, hallaremos, entonces, que también en Terencio algunos de los once pasajes polimétricos que encuentra MOORE —y que nosotros insistimos en considerar *cantica mixtis modis* propiamente dichos— coinciden con las entradas a escena de algunos personajes. De hecho, los cambios de metro que acabamos de señalar son sucedidos, en muchos casos, por tiradas de versos de diversa índole y duración. Davo, pues, entra en un  $ia^8$ , al cual le siguen un  $ia^2$  *acat.*, un  $ia^8$ , y dos  $tr^7$ . La entrada de Misis presenta seis  $tr^7$  seguidos por dos  $ia^8$ , un  $tr^7$  y dos  $ia^8$ , momento en el cual comienza, inmediatamente, el *canticum* de Pánfilo analizado más arriba. Carino y Birria entran con un  $tr^8$ , un  $tr^7$ , dos  $ia^8$ , un  $tr^8$ , un  $tr^7$ , un  $tr^8$  y un  $tr^7$ . Lesbia, si bien entra con cinco palabras en  $ia^6$ , pocos versos después, comienza a cantar con cuatro  $ba^4$  *acat.*, un  $ia^2$  *cat.*, deja de cantar por un verso en  $ia^6$ , y retoma con dos  $ia^8$ . Sorpresivamente, en su análisis, aunque afirma que los *cantica mixtis modis* se componen en báquicos y créticos, MOORE no hace mención alguna de este pasaje de Lesbia, el único en la obra donde encontramos metros báquicos. Al revisar los cambios de metro en *Andria* es evidente, pues, que Terencio aplica una mayor variedad y combinación de metros en las entradas a escena de los personajes que en cualquier otro punto de la obra.

Si quisiéramos expresar lo observado siguiendo las teorías más tradicionalistas, que ven a Plauto como el modelo y a Terencio como quien se aparta de él, podemos concluir que Terencio reemplaza los *cantica*, que en Plauto introducen a los personajes, por meros cambios de metros. Sin embargo, si consideramos que Terencio tenía su propia forma de componer *cantica mixtis modis* sin usar metros créticos ni báquicos, entonces podemos concluir que Terencio, al igual que Plauto, marcaba las entradas a escena con *cantica* polimétricos, los cuales exhiben una variedad mayor de metros con respecto a los pasajes estíquicos.

### **3. Algunas consideraciones acerca de las asociaciones temáticas**

En el capítulo 5 de su trabajo, MOORE explica las asociaciones que encuentra entre ciertos metros y determinados temas. El camino más simple sería adherir a las conclusiones del autor, pero, como dijimos, estamos dispuestos a iniciar un nuevo camino despojado de todo tipo de generalidades y de comparaciones de nuestro comediógrafo con su predecesor, Plauto. Por esto, creemos que es mejor hacer un camino inverso: comparar, primero, las diferentes situaciones en que los metros tienen injerencia y deducir, luego, el denominador común.

MOORE concluye, como dijimos, que el  $ia^6$  predomina en aquellos pasajes donde la música podría distraer a los espectadores del mensaje que porta la palabra hablada cuando esta última reviste cierta importancia. Esto implicaría que todas las elevaciones y aquellos  $ia^6$  que nuestro comediógrafo ha decidido insertar sorpresivamente en las caídas deberían acarrear palabras importantes. Sin embargo, en su argumentación el autor no da indicios de cuáles son las palabras o situaciones que

deben ser consideradas de tal manera. Determinar la importancia de las palabras implica, a su vez, un estudio detenido de la trama de cada obra por separado. En *Andria*, por ejemplo, hallamos que las secciones en *ia*<sup>6</sup> describen situaciones tan variadas como la narración del contexto de la historia (vv. 1-174, 215-224), la impartición de órdenes (384-393), una amenaza (196-198), el encuentro y la salutación entre personajes (318), la toma de decisiones (497-498, 524-532, 572-574), la revelación de una identidad (919-945), la queja de un esclavo (215-225). Además, si comparamos estas situaciones con las que son descritas en otros metros distintos del *ia*<sup>6</sup>, veremos que, en algunos casos, coinciden (en 481-485, Lesbia da órdenes a Arquilis en *ba*<sup>4</sup> *acat.*; en 533-537, los *ia*<sup>8</sup> acompañan el saludo entre Cremes y Simón). Pero si hay dos situaciones que aparecen marcadamente en secciones musicales, es decir, que nunca están en *ia*<sup>6</sup>, son las reflexiones personales y las discusiones entre personajes.

En este sentido, aunque aún no estemos en condiciones de determinar la especificidad temática del *ia*<sup>6</sup> en esta comedia, podemos concluir que los monólogos introspectivos y las discusiones entre personajes están, en *Andria*, acompañadas de música: en la caída del segundo arco Davo queda solo en escena reflexionando sobre qué hacer (*ia*<sup>8</sup>) y, poco después, Misis habla a solas acerca de la partera, Lesbia (*tr*<sup>7</sup>, *ia*<sup>8</sup>). En el Arco 7, Davo se acusa a sí mismo de haber revuelto todo y apresurado una boda no deseada por su amo (*ia*<sup>8</sup>, *tr*<sup>7</sup>, *tr*<sup>8</sup>). Por otro lado, en el Arco 5 Simón discute con Davo (*ia*<sup>8</sup>, *ia*<sup>7</sup>, *tr*<sup>7</sup>, *tr*<sup>2</sup>), en el séptimo Carino discute con Pánfilo (*tr*<sup>7</sup>, *ia*<sup>8</sup>), y en el noveno discuten Cremes y Simón (*tr*<sup>7</sup>).

Una de las hipótesis de las cuales partimos es que existen metros particulares asociados a ciertos personajes o máscaras. La Tabla 3 (abajo) consigna la cantidad de versos en que participa cada personaje, distribuidos según el metro<sup>26</sup>, y el porcentaje que representa cada metro para el total de los parlamentos de cada uno, de manera que podamos apreciar qué metro prevalece para cada *persona* y estudiar las razones de esto y sus consecuencias.

Persona	Cantidad de versos según el metro				
	<i>Ia</i> <sup>6</sup>	<i>Tr</i> <sup>7</sup>	<i>Ia</i> <sup>8</sup>	<i>Tr</i> <sup>8</sup>	<i>Ia</i> <sup>7</sup>
<i>Simo</i>	240 (67,4%)	44 (12,36%)	63 (17,7%)		8 (2,25%)
<i>Sosia</i>	33 (100%)				
<i>Davos</i>	74 (29,36%)	82 (32,5%)	75 (29,76%)	1 (0,4%)	18 (7,14%)
<i>Mysis</i>	60 (69%)	8 (9,2%)	8 (9,2%)		11 (12,65%)
<i>Pamphilus</i>	38 (20,5%)	81 (43,8%)	44 (23,8%)	2 (1%)	19 (10,3%)
<i>Charinus</i>	7 (7,7%)	43 (47,25%)	14 (15,38%)	2 (2,19%)	10 (10,98%)
<i>Byrria</i>	14 (50%)	6 (21,42%)	5 (17,85%)	3 (10,7%)	
<i>Lesbia</i>	3 (30%)		2 (20%)		
<i>Glycerium</i>	1 (100%)				
<i>Chremes</i>	33 (40,24%)	35 (42,68%)	12 (14,63%)		1 (1,22%)
<i>Crito</i>	20 (43,47%)	22 (47,83%)	4 (8,7%)		
<i>Dromo</i>		1 (33,33%)	2 (66,66%)		

Tabla 3. Cantidad de versos y porcentajes de los metros según la *persona*.



Según esta información, el personaje que más versos tiene, es decir, que más tiempo está en escena, es Simón. Aparece en 356 versos, es decir, el 36,3% de la obra y más de la mitad de sus parlamentos están en *ia*<sup>6</sup>. Esto último no debe sorprendernos, pues se trata de un rasgo convencional de los *senes*. Aquí es donde creemos que falla la clasificación de MOORE, pues, aunque el *ia*<sup>6</sup> sea más propicio para algunos temas que para otros, es también un metro asociado a la *persona* del *senex*. DEUFERT<sup>27</sup> lo explica en términos de una diferencia entre personajes simpáticos para la audiencia y otros que no lo son: los primeros consistirían en personajes principalmente musicales, mientras que los segundos lo serían en menor medida. Así, los *senes* son, por lo general, los personajes menos musicales porque constituyen personajes autoritarios que reprimen las acciones de los *adulescentes* y mantienen una actitud gruñona. Dentro del *ludus* que proponen la *palliata*, en particular, y los *ludi scaenici*, en general, donde la inversión de roles y una cierta libertad de acción se extendía durante días, estos personajes no debían despertar la simpatía de un público que principalmente buscaba diversión. Nótese la diferencia con el personaje de Davo, el *servus*: de sus 252 versos en escena, solo 74 son en *ia*<sup>6</sup>, es decir, no acompañados de música. Frente al *senex*, el *servus* es un personaje predominantemente musical. El caso de Pánfilo y Carino, los *adulescentes*, es semejante.

Un caso interesante en términos métricos —aunque no, ciertamente, en términos de la trama— es el personaje del liberto, Sosia, quien solo aparece en la elevación del primer arco y, por lo tanto, toda su intervención es en *ia*<sup>6</sup>. Su papel es puramente funcional a la narración de Simón, pues le sirve a este de pretexto para comenzar el relato, asintiendo a todo lo que el *senex* le dice. La *palliata*, como advertimos, presupone una inversión de los roles normales de la sociedad. Así, los *servi*, por ejemplo, aunque eran los personajes más olvidados de la sociedad romana, constituyen la *persona* más importante de las comedias y están caracterizados como personajes mayormente musicales y que contrarían, hasta manipulan, a sus amos. El liberto, por el contrario, siendo el más afortunado socialmente de todos los *servi*, sufre en la comedia la desnaturalización de su antiguo carácter de *servus* y pierde, por consiguiente, su musicalidad, adoptando, a su vez, una actitud adulatora y servicial de la cual carecen los *servi* de la *palliata*.

### **Conclusiones**

Al dedicarnos específicamente al estudio de *Andria* desde un punto de vista performativo, muchas son las cosas que podemos decir acerca de su estructura métrica que no habían sido trabajadas hasta ahora. Una primera aproximación al estudio de la métrica desde esta nueva metodología revela información que podría ser abordada desde diferentes perspectivas. Hemos visto, de hecho, que la influencia de la estructura métrica excede los límites del componente musical de las comedias, extendiéndose hacia la trama, la caracterización de los personajes y de las situaciones dramáticas, y la comicidad, rasgo fundamental de la *palliata*, aunque en los análisis filológicos su papel es muchas veces secundario.

En este sentido, la división en arcos propuesta por MARSHALL nos permitió descubrir una relación particular entre la métrica y la trama que permanecería oculta si nos



atuviéramos a la tradicional estructura de actos y escenas que encontramos en los manuscritos: la obra consta de dos grandes partes, diferenciadas con la entrada de Cremes, la cual introduce un giro en la trama, reflejado en la estructura musical por medio de un *crescendo* y posterior *decrescendo* de las duraciones de los arcos, lo cual contribuye, a su vez, a la identificación del evento dramático con el contexto lúdico.

En el nivel de la microestructura, todavía no hemos dado con la respuesta a la pregunta sobre la especificidad del *ia*<sup>6</sup>. Quizás no sea posible encontrar un denominador común con respecto a la temática de las situaciones dramáticas, y los diferentes pasajes deban ser analizados por separado. Para ello, sería necesario emprender un análisis específico de este fenómeno, que excede los límites de este trabajo.

Nuestro estudio de los *cantica* se nutre principalmente de las teorías sobre codificación y variación en la *palliata*, por medio de las cuales cuestionamos la manera en que MARSHALL y MOORE entienden los procedimientos compositivos de Terencio. Hemos demostrado que el hecho de que Plauto precediera cronológicamente al africano no convierte al primero en modelo del código. Antes bien, el código precede a ambos comediógrafos. Por lo tanto, no debemos considerar que uno encarna el código y el otro se aparta de él, sino que ambos operan variaciones sobre el código en sus propios términos, los cuales coinciden en algunos aspectos y en otros no.

Finalmente, el análisis integral de la macroestructura y la microestructura de *Andria* demostró, por un lado, lo inadecuado que resulta tomar a Plauto como modelo de la *palliata*, del cual se apartaría Terencio y, por otro, el alcance del fenómeno métrico en Terencio respecto de uno de los más reconocidos rasgos de su obra: la composición de pares de caracteres.

## **Bibliografía**

- BROWN, B. – D'ANGOUR, A. J. (2017.) *Delphic Paean by Athenaios Athenaiou*. Oxford.
- DUCKWORTH, G. E. (1994). *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*. Princeton, Princeton University Press.
- DEUFERT, M. (2014). Metrics and Music. En M. FONTAINE & A. C. SCAFURO (eds.), *The Oxford handbook of Greek and Roman comedy* (pp. 477-497). Oxford.
- FAURE-RIBREAU, M. (2012). *Pour la beauté du jeu. La construction des personnages dans la comédie romaine (Plaute, Terence)*. Paris.
- HAGEL, S. (2009). Reconstructing the Hellenistic professional aulos. En M.C. MARTINELLI (ed.), *La Musa dimenticata. Aspetti dell'esperienza musicale greca in età ellenistica* (pp. 227-246). Pisa.
- HUTCHEON, L. (1981). Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía (traducción de Pilar Hernández Cobos). *Poétique*, No. 45, pp. 173-193.
- KAUER, R. & LINDSAY, W. (1958). *P. Terenti Afri. Comoediae*. Recognoverunt brevique adnotatione critica instruxerunt supplementa apparatus curavit O. Skutsch, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- MARSHALL, K. (1968). *Auli Gelli. Noctes Atticae*. Vols. 1-2.

- MARSHALL, C. W. (2006). *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*. Cambridge.
- MOORE, T. J. (2012) *Music in Roman Comedy*. Cambridge.
- WEST, M. L. (1994). *Ancient Greek music*. Oxford.

### Notas

<sup>1</sup> El presente trabajo es el resultado parcial de las investigaciones realizadas en el marco de un proyecto de adscripción (2021-2022) a la cátedra de Lengua y Cultura Latina III (Suárez), FFyL, UBA.

<sup>2</sup> En efecto, la poesía épica y la lírica eran, tanto para griegos como para romanos, experiencias principalmente performativas, pero, a diferencia del drama, no constituían un espectáculo visual que conjagara palabra, música y danza, entre otras cosas.

<sup>3</sup> Sin duda, también deberíamos contar en este grupo a la danza, la cual es aún más difícil de tratar que la música, pues esta tiene un correlato en la métrica, a la cual podemos acceder por medio del texto, mientras que aquella, no. Acerca de la danza en la comedia latina cf. MOORE (2012, p. 105).

<sup>4</sup> cf. MOORE (2012, p. 352). La categoría de verosimilitud trasladada a la *palliata* es anacrónica. Es algo con lo que el espectador moderno suele juzgar la *performance* de los actores en los diversos ámbitos (teatro, series de televisión, películas), pero que difícilmente buscaran los espectadores de *palliata*, pues estos eran conscientes del contexto ritual en que se representaban las obras. Por otra parte, aunque Terencio hubiera simplificado musicalmente sus obras con el fin de ser más realista, restan otros elementos del drama que están lejos de ser verosímiles, que el africano no se encarga de desdibujar en absoluto: un lenguaje claramente artificial, la danza y los gestos que sabemos que se empleaban en escena, la relación entre los personajes (por ejemplo, la típica manipulación que ejercen los *servi* sobre sus *domini*). Finalmente, el mismo hecho de que los personajes se comuniquen con determinada estructura métrica está lejos de ser verosímil. DEUFERT (2014, p. 492) concluye algo similar cuando advierte que Terencio desdibuja la naturaleza métrica de la obra al abandonar la unidad tradicional entre oración y verso mediante la incorporación de encabalgamientos, en favor de un discurso más fiel al de la vida real.

<sup>5</sup> MOORE (2012).

<sup>6</sup> MOORE (2012, p. 172).

<sup>7</sup> La edición base es la de KAUIER—LINDSAY.

<sup>8</sup> Seguimos las abreviaturas de MARSHALL (2006), que utilizaremos de aquí en más.

<sup>9</sup> Dímetro yámbico, septenario yámbico, octonario yámbico, dímetro trocaico, octonario trocaico, tetrámetro dactílico, tetrámetro báquico, trímetro crético, tetrámetro crético.

<sup>10</sup> MARSHALL (2006).

<sup>11</sup> Un ejemplo de este fenómeno más cercano a nosotros podemos hallarlo en las comedias del Siglo de Oro español, polimétricas como las latinas, en las cuales el final de cada acto estaba compuesto en romances, como marca que permitiera al auditorio, que tenía el oído entrenado para diferenciar los metros, saber que la acción estaba llegando a su fin.

<sup>12</sup> FAURE-RIBREAU (2012).

<sup>13</sup> FAURE-RIBREAU (2012, p. 389).

<sup>14</sup> FAURE-RIBREAU (2012, p. 389).

<sup>15</sup> De hecho, la ópera nace con *Dafne* (ca. 1598) de Girolamo Mei, en un intento típicamente renacentista por recuperar la forma de las tragedias griegas.

<sup>16</sup> El tema de la *modulatio* es largo y controvertido. Fuentes griegas y latinas hacen referencia a diversas formas de emisión de los discursos, pero en general versan sobre la diferencia principal entre un *sermo familiaris* y una *modulatio scaenica*, sin dejar claro la manera en que se cantaban las piezas musicales. Los casos ya nombrados de composiciones griegas echan luz sobre esto, aunque los estudios latinos se han desentendido de esto hasta ahora. Cf. Quintiliano, *Inst.* 11.3.57, MOORE (2012, p. 92).

<sup>17</sup> El *recitativo secco* es una forma musical que se sirve de las inflexiones de la voz hablada con una escasa instrumentación solo en puntos específicos de las frases y funciona como medio de transición entre las arias de una ópera. El *recitativo accompagnato*, a diferencia del *secco*, presenta una mayor complejidad musical.

<sup>18</sup> Sugerimos mirar las siguientes puestas arqueológicas de estas dos composiciones: <https://www.youtube.com/watch?v=SgpWXDSSHE0>; <https://www.youtube.com/watch?v=-FslZznIKQgM> (minuto 18:46).

<sup>19</sup> cf. WEST (1994), BROWN-D'ANGOUR (2017).

<sup>20</sup> La complejidad musical a la que referimos se hizo posible, a su vez, por la complejidad tecnológica que adquirieron los instrumentos musicales para ese período, como lo demuestran los descubrimientos de los *auloi* helenísticos o las *tibiae* de Pompeya. Cf. HAGEL (2009). Sugerimos mirar este video <https://www.youtube.com/watch?v=OCHWvl16mpg> para comprender mejor la complejidad de estos instrumentos.

<sup>21</sup> DEUFERT (2014, p. 491).

<sup>22</sup> MOORE (2012, p. 175).

<sup>23</sup> i.e. “mi novia”.

<sup>24</sup> Al menos no parece haber sido correspondido ni haber tenido algún tipo de contacto con ella. Tampoco Filomena aparece como personaje, sino en boca de otros.

<sup>25</sup> No debe entenderse la parodia en el sentido corriente y restringido que la asemeja a la sátira o la burla. Acerca de la parodia y sus diferencias con la ironía y la sátira cf. HUTCHEON (1981).

<sup>26</sup> Hemos consignado solo los metros más representativos, pues hay una cantidad de metros (*ia*<sup>2</sup> *acat.*, *ia*<sup>2</sup> *cat.*, *tr*<sup>2</sup> *acat.*, *tr*<sup>2</sup> *cat.*, *da*<sup>4</sup> *acat.*, *cr*<sup>4</sup> *acat.*, *cr*<sup>4</sup> *contr.* *cr*<sup>3</sup> *acat.*, *ba*<sup>4</sup> *acat.*) que solo constituyen un pequeño porcentaje no significativo para esta sección de nuestro análisis.

<sup>27</sup> DEUFERT (2014, p. 491).



N° 47 · 2022 · ISSNe 1853-6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0038  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## Núcleos narrativos novelísticos en el episodio de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166)

Paloma Cortez

Universidad de Buenos Aires  
 palomacortezr@gmail.com

.....  
 Recibido: 31-07-21  
 Aceptado: 08-10-21  
 .....

Ante la multiplicidad de géneros de los que se nutre *Metamorfosis* de Ovidio, buscamos profundizar su relación con la novela antigua atendiendo a los puntos de contacto que se pueden reconocer en la historia de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166) con los tópicos de la novela antigua. En primer lugar, estudiaremos su vínculo con la historia de Nino y Semíramis, aludida por el narrador externo del poema ovidiano, y luego nos concentraremos en los núcleos narrativos de las novelas conservadas íntegramente, que están presentes también en el relato de Píramo y Tisbe.

*Núcleos narrativos / Metamorfosis / Píramo y Tisbe / Novela griega antigua*

...

**Ancient novel's narrative cores in the story of Pyramus and Thisbe  
 (*Met.* 4. 55-166)**

Given the multiplicity of genres from which Ovid's *Metamorphoses* draws, we seek to deepen its relationship with the ancient novel by attending to the contact points that can be recognized in the story of Pyramus and Thisbe (*Met.* 4. 55-166) with respect to the topics of the ancient novel. First, we will study its link with the story of Nino and Semiramis, which is alluded by the external narrator of the Ovidian poem, and then we will concentrate on the narrative cores of the fully preserved novels, which are also present in the story of Pyramus and Thisbe.

*Narrative cores / Metamorphoses / Pyramus and Thisbe / Ancient Greek novel*



## Introducción

Al momento de pensar la intertextualidad entre las producciones griegas y latinas lo más frecuente es hallar huellas de las primeras en las segundas. Sin embargo, desde hace algunos años la crítica está repensando esta unilateralidad y buscando argumentar que los poetas griegos conocían las obras de autores latinos y las reelaboraban de manera disimulada<sup>1</sup>. Cuando atendemos a la figura de Ovidio, encontramos numerosas investigaciones que exponen las relaciones de su obra con la de los novelistas griegos, pero presentan propuestas de cronología inversa. Mientras unos postulan que el poeta latino conocía el género de la novela<sup>2</sup>, otros sugieren que los novelistas leyeron a Ovidio<sup>3</sup>. Así enunciadas, consideramos que ambas posturas son correctas y, como intentaremos mostrar, están avaladas por la cronología.

*Metamorfosis* de Ovidio es un texto casi imposible de encuadrar en un género único dentro de los usuales en el campo literario antiguo<sup>4</sup> puesto que se caracteriza por combinar y tensar elementos propios de la épica, la tragedia, la elegía erótica y la poesía lírica. Buscaremos, entonces, profundizar el estudio de su relación con la novela antigua, esbozado anteriormente por HOLZBERG (1988) y KEITH (2002). Asimismo, nos guiamos por la afirmación de ROHDE quien considera que los relatos de Aconcio y Cídipe, Píramo y Thisbe, Ifis y Anaxárete y de Hero y Leandro habrían sido pequeñas novelas y las más antiguas historias de amor griegas<sup>5</sup>. Los elementos que lo conducen a establecer esta relación son la ambientación en un mundo al que denomina fantástico por sus semejanzas con el escenario del cuento popular y el protagonismo de héroes que son hombres y se desenvuelven en circunstancias humanas, en oposición a otros relatos de amor de la antigüedad que están protagonizados por divinidades. Dichas características, afirma, son propias de la literatura helenística y del género de la novela antigua. Este aporte nos parece interesante para pensar el vínculo entre el relato de Píramo y Tisbe y los núcleos narrativos tipificados de la novela griega antigua.

En lo que hace al problema cronológico, este trabajo parte de la consideración de que la novela *Nino* habría circulado alrededor del siglo I a.C.<sup>6</sup> y posiblemente la de Caritón también (dataría entre el 50 a.C. y el 50 d.C.)<sup>7</sup>. A su vez, se cree que las novelas *Parténope* y *Sesoncosis*, conservadas de manera fragmentaria las dos, serían de fechas cercanas a *Nino*<sup>8</sup>. Finalmente, dentro de las conservadas íntegramente, quizás también la de Jenofonte fuera anterior a *Metamorfosis*, mientras que las otras (de Tácio, Longo y Heliodoro) son sin lugar a duda posteriores<sup>9</sup>. Por otra parte, a diferencia de lo que ocurre con los novelistas, de cuyas vidas poco y nada se conoce y la datación de sus obras es un tanto incierta, las del poeta latino están fechadas con mayor precisión. Los años en los que habría compuesto *Metamorfosis* están comprendidos entre el 2 y el 8 d.C.<sup>10</sup>. Desde un punto de vista cronológico, entonces, es posible que Ovidio conociera la novela antigua a partir de las primeras producciones del género, como también es posible que los novelistas de la Segunda Sofística conocieran la obra de Ovidio. A nuestro modo de ver, para explorar el vínculo entre estas producciones, es necesario detenerse en el análisis crítico-textual de aquellos elementos del pasaje ovidiano de Píramo y Tisbe (*Met.* 4. 55-166) que habilitan a pensar en una reelaboración de los núcleos narrativos principales del género novela. Para ello, trabajaremos en dos instancias. En la primera

abordaremos la relación del episodio ovidiano con la historia de Nino y Semíramis. En la segunda, nos concentraremos en los núcleos narrativos novelescos que están presentes también en el relato de Píramo y Tisbe.

### **1. Píramo y Tisbe y su posible relación con la novela griega**

Hacia fines del libro III y en los comienzos del IV de las *Metamorfosis* tiene lugar una celebración llevada a cabo por las mujeres tebanas en honor al dios Baco (*Met.* 4. 1-30). Las autoridades de la ciudad habían dispuesto que todas las mujeres, libres o esclavas, dejaran sus actividades y asistieran a la festividad en homenaje del dios. Las hijas de Minias son las únicas que, por oponerse a esta divinidad, deciden quedarse en sus casas y continuar con sus labores. Así es que se hallaban tejiendo mientras que todas las otras mujeres habían dejado sus hogares para asistir a las fiestas. En este contexto y para hacer más llevadera la tarea, una de ellas propone intercambiar relatos (*utile opus manuum vario sermone levemus*, v. 39, “alivemos con variado discurso la útil labor de las manos”) y es designada como la primera oradora. El narrador externo nos muestra entonces qué opción consideró antes de elegir contar la historia de Píramo y Tisbe:

*Illa, quid e multis referat (nam plurima norat),  
cogitat et dubia est, de te, Babylonia, narret,  
Derceti, quam versa squamis velantibus artus  
stagna Palaestini credunt motasse figura;  
an magis, ut sumptis illius filia pennis  
extremos albis in turribus egerit annos;  
nais an ut cantu nimiumque potentibus herbis  
verterit in tacitos iuvenalia corpora pisces,  
donec idem passa est; an, quae poma alba ferebat,  
ut nunc nigra ferat contactu sanguinis arbor.  
Hoc placet, hanc, quoniam vulgaris fabula non est,  
talibus orsa modis, lana sua fila sequente (Met. 4. 43-54)*

Ella piensa cuál de entre tantas [historias] contar, pues había conocido muchísimas y estaba dubitativa de narrar acerca de ti, babilonia Dérceto, de quien los palestinos creen que moviste las aguas, convertida tu figura, con miembros cubiertos de escamas; o más, cómo tu hija, tomadas las plumas, gobernó los últimos años en torres blancas: o cómo una náyade con el canto y con unas hierbas muy potentes convirtió cuerpos jóvenes en peces silenciosos hasta que le pasó lo mismo; o cómo un árbol que daba frutos blancos ahora los da negros por contacto de la sangre. Esto le gustó porque este no es un relato difundido, [y] comienza de esta manera, siguiendo la lana sus hilos.

Según indica el narrador externo, la miníade evalúa si contar la historia de Nino y Semíramis, aludida por el nombre de su madre Dérceto y por la ubicación geográfica en Babilonia. Esta historia ha llegado a nosotros por diversas fuentes antiguas; las principales son el relato de Diodoro Sículo, perteneciente a la primera mitad del

siglo I a.C. y basado en Ctesias de Cnido (s. V a.C.), y los papiros que transmiten fragmentos de una novela de autor anónimo<sup>11</sup>. Según cuenta Diodoro Sículo en el segundo libro de su *Biblioteca Histórica*, Dérceto es una diosa con cara de mujer y cuerpo de pez. Sufrió esta metamorfosis en animal acuático como consecuencia de haberse enamorado de un humano –por obra de Afrodita– y engendrado a una niña a la que dejó expósita. La pequeña en cuestión es Semíramis, quien fue criada por unas palomas hasta ser encontrada por unos pastores que, maravillados del prodigio y de su belleza, la adoptaron. Cuando creció se casó en segundas nupcias con Nino, el rey de los asirios, con quien tuvo un hijo, Ninias. Tras la muerte y entierro de su marido, Semíramis fundó Babilonia y años más tarde fue traicionada por su propio hijo y abandonó el reino, metamorfoseada en una paloma.

Como señalamos, esta historia de Nino y Semíramis fue también el argumento para una novela de autor anónimo y que ha llegado a nuestros tiempos solo de manera fragmentaria. Mientras que en el relato de Diodoro se hace hincapié constantemente en la belleza y valentía de Semíramis, en la versión novelística, a juzgar por los testimonios, ella habría perdido sus atributos más masculinos (capacidad de gobernar, construir, dar indicaciones a los hombres de su pueblo) y adoptado una caracterización más afín a la de una jovencita griega<sup>12</sup>. Adicionalmente contamos con referencias al relato en los textos de Plutarco<sup>13</sup> y Luciano de Samósata<sup>14</sup>, quien atestigua que era representada en pantomimas. Otros autores latinos, además de Ovidio, muestran conocimiento de la historia de estos jóvenes<sup>15</sup>. En *Metamorfosis*, se puede ver que la miníade conoce una versión de la historia en la que Semíramis es transformada en paloma y su madre, Dérceto, en pez, pero no la menciona ante sus hermanas. El narrador externo y omnisciente nos lo informa y brinda el motivo por el cual ella elige dar lugar al relato de Píramo y Tisbe: porque era uno menos conocido (*quoniam vulgaris fabula non est, Met. 4. 53* “porque no es un relato difundido”)<sup>16</sup>.

Debido a la escasa conservación y transmisión de la novela *Nino*, es muy poco lo que se sabe del desarrollo de la trama argumental. Sin embargo, algunas consideraciones sobre el género en sí mismo nos pueden orientar<sup>17</sup>. Diremos para comenzar que no es fácil de definir. WHITMARSH señala que su genealogía es “impura” puesto que está contaminada por uniones entre distintas culturas y, por otra parte, no puede ser pensada con características como las tragedias o la lírica debido a su falta de propiedades formales definidas. El crítico sugiere pensar el género de las novelas no como algo orgánico sino como “an imaginative space that activates multiple interconnections”<sup>18</sup>. Destacamos, sin embargo, que las novelas se caracterizan por la elección de un argumento muy semejante que puede adquirir la especificidad que el autor quiera otorgarle, pero en líneas generales se resumiría en los siguientes núcleos narrativos: enamoramiento de los jóvenes, voluntad de casarse, escape, ataque de bandidos o piratas, separación de los héroes, peligros que experimentan siendo prisioneros, aparente muerte de la heroína, voluntad de suicidio del héroe, reunión de los amantes<sup>19</sup>.

Las distintas novelas antiguas que han llegado hasta nuestros días evidencian que cada autor vuelve a utilizar y reelaborar, con variaciones e innovaciones, el esquema previamente resumido. La filiación genérica de Nino y Semíramis con la



novela antigua, entonces, nos permite inferir algunos elementos que no han sido conservados por la transmisión. Si bien no hubo en la antigüedad una definición para el género novela (de hecho, hoy en día tampoco la hay, al menos no unívoca), podemos pensarla en los términos en los que se refiere a ella Macrobio:

*Fabulae, quarum nomen indicat falsi professionem, aut tantum conciliandae auribus voluptatis aut adhortationis quoque in bonam frugem gratia repertae sunt. auditum mulcent velut comoediae, quales Menander eiusve imitatores agendas dederunt, vel argumenta fictis casibus amatorum referta, quibus vel multum se Arbiter exercuit uel Apuleium non numquam luisse miramur. hoc totum fabularum genus quod solas aurium delicias proficitur e sacrario suo in nutricum cunas sapientiae tractatus eliminat. (Macr. In Somn., 1.2.7-8)<sup>20</sup>.*

Las fábulas, cuyo nombre indica declaración de lo falso, son reconocidas o bien por proveer placer a los oídos o también como exhortaciones hacia un buen resultado. Endulzan el oído tanto las comedias, como las que Menandro o sus imitadores representaron, como los argumentos referidos de las peripecias ficticias de los amantes con los que Petronio se ejercitó mucho, o nos sorprendemos de las que Apuleyo a veces practicó. Todo este género de las fábulas que ofrece solo delicias a los oídos, la filosofía lo elimina de su sacrario hacia las cunas de nodrizas.

Según dice Macrobio, se trata de escritos sobre cosas falsas cuyo propósito principal es deleitar y entretener, enfatizado por la triple mención (*conciliandae auribus voluptatis [gratia], auditum mulcent y solas aurium delicias proficitur*)<sup>21</sup>. Las vincula además con los relatos de nodrizas, es decir, con discursos femeninos, en oposición a la filosofía que parece alejarse al máximo de ellas (*e sacrario... eliminat*). Es interesante la imagen del relato de nodriza porque parece ser un eco del episodio en que una anciana narra los avatares de Psique y Cupido en *Metamorfosis* de Apuleyo (*Met.* 4. 28 a 6. 24)<sup>22</sup>. De hecho, en el pasaje citado, Macrobio reconoce con sorpresa que un autor que se dedicaba a temas, quizás menos superficiales, como Apuleyo, se entregara en ocasiones al género novela. La percepción que tiene Macrobio de las *fabulae* como un relato contado por una mujer para entretener o ayudar a pasar el tiempo coincide con el propósito de la miníade: *quod tempora longa videri / non sinat, in medium vacuas referamus ad aures* (*Met.* 4. 40-41) “para que los tiempos no parezcan largos, contemos mientras tanto [relatos] para los oídos vacíos”. Cabe notar que tanto el narrador externo de *Metamorfosis* como Macrobio se refieren a estos relatos con el término *fabula*<sup>23</sup>.

Retomemos la introducción al relato de Píramo y Tisbe. En ella podemos ver que se lo enmarca en relación con la historia de Semíramis que volverá a ser aludida en el verso 58 por ser la fundadora de Babilonia, ciudad natal de los protagonistas de este relato<sup>24</sup>. También, en el verso 88 se hace referencia a su historia a propósito de la ubicación geográfica donde se encontrarán los amantes, previo a sus suicidios, que coincide con la tumba de Nino, el esposo de Semíramis. El hecho de que la hija de Minias dude entre uno u otro relato los ubica en una posición de semejanza que, en nuestra opinión, se ve enfatizada con el reconocimiento de los puntos de

encuentro entre este episodio ovidiano y los *tópoi* del género de la novela antigua que desarrollaremos a continuación a partir de las propuestas de HOLZBERG (1988) y KEITH (2002).

## 2. Núcleos narrativos novelescos en el episodio de Píramo y Tisbe

El artículo de HOLZBERG comienza recorriendo las investigaciones a propósito de los mitos de Píramo y Tisbe, Céfalo y Procris y Ceix y Alcíone que han sido interpretados por LATACZ (1971) como historias de amor humano genuino y por OTIS (1966) como relatos de amor humano correspondido y, aún más, como “el Cantar de los cantares del amor conyugal”<sup>25</sup>. Analiza también los estudios de PÖSCH (1959) y TRÄNKLE (1963) quienes a partir del reconocimiento de elementos propios del género elegíaco interpretan la reciprocidad afectiva de manera paradójica en estos relatos que concluyen con la muerte de los amantes. El propósito de HOLZBERG es justificar que la historia de Píramo y Tisbe tampoco es un *exemplum* ni una alabanza al triunfo del amor entre mortales. Por el contrario, lo interpreta como parodia de una historia de amor llevada al absurdo<sup>26</sup>. Reconoce en el relato elementos propios de la comedia (la antorcha, v. 60<sup>27</sup>) y de la novela: el *setting* histórico –que nos llevaría a pensar en una “Babiloniaca”, al estilo de los títulos de Heliodoro, Jenofonte y Jámblico– y el tema del suicidio.

Alison KEITH, por su parte, ha publicado un trabajo sobre los géneros literarios que intervienen en los primeros libros de las *Metamorfosis*, en el que señala una serie de puntos en común entre el episodio de Píramo y Tisbe y la novela antigua, sugiriendo que posiblemente Ovidio conociera la novela de Nino o al menos su argumento:

The romance color of “Pyramus and Thisbe” lends support to this hypothesis, for Ovid exploits conventional features of the ancient novel throughout the episode, from the opening conjunction of the names of the young lovers, their superlative beauty, the fabulous Eastern setting, and the reference to Semiramis (legendary queen of Babylon and heroine of the Ninus-romance), through the initial sketch of the innocence of the love-struck teenagers and the obstacles to their love, to their determination to marry one another, their inadvertent separation, and the apparent death of the heroine. (2002, p. 258)

Los puntos que señala son: (1) la mención del nombre de los dos personajes, (2) su belleza superlativa, (3) el fabuloso espacio en el que se sitúa el relato, (4) la mención de Semíramis —se refiere a la del v. 58—<sup>28</sup>, (5) la inocencia de los personajes respecto del amor, (6) la determinación de casarse entre sí, (7) su separación involuntaria y (8) la aparente muerte de la heroína. El análisis detenido de estos puntos, que la autora menciona pero no desarrolla, puesto que no es el objeto de su investigación, constituye un excelente punto de anclaje para nuestra propuesta y una base cierta para discutir las relaciones entre su estudio, el de HOLZBERG, previamente reseñado, y nuestra propia interpretación.

1-2. La mención de los nombres y la belleza superlativa del personaje: los títulos de las ediciones modernas de las novelas antiguas nos conducen a pensar que, de manera estereotipada, eran confeccionados con los nombres de los dos héroes.

Sin embargo, algunos investigadores se han detenido en los registros de los distintos manuscritos y han pensado cuáles habrían sido las denominaciones originales. HÄGG identifica los distintos títulos para mostrar que no necesariamente hubo una formulación fija o mayoritaria y que las primeras novelas habrían llevado el nombre de solo uno de los personajes<sup>29</sup>. Tales serían los casos de *Parténope*, *Nino* y *Calíroo*. HUNTER sugiere como posibilidad que las novelas tuvieran originalmente un título más descriptivo, por ejemplo, *Las pastorales de Dafnis y Cloe* y luego adquirieran la denominación por el nombre de los personajes<sup>30</sup>. Tampoco las novelas de Heliodoro y Jenofonte, tituladas *Etiópicas* y *Efesíacas* respectivamente, llevan el nombre de ambos héroes. Sin embargo, también se podría argumentar que se titulaban con ambos elementos, es decir, con sus nombres y la referencia geográfica<sup>31</sup>. Lo cierto es que la transmisión de los textos no siempre permite saber cuál era su título original. Es posible que la afirmación de KEITH se oriente más a la presentación de ambos personajes juntos y quizás no necesariamente a los títulos. Siguiendo esta línea, un rastreo por las novelas conservadas nos permite ver que no comienzan introduciendo a ambos personajes juntos, sino a destiempo<sup>32</sup>. Cabe tener en cuenta que el relato incluido en las *Metamorfosis* está condensado en pocos versos y sin dudas el anuncio de los dos jóvenes juntos recuerda al género novela donde el protagonismo de la pareja es central, incluso aunque en ellas la introducción del héroe y la de la heroína se den con mayor distancia en la narrativa, probablemente debido a la mayor extensión del texto. La datación de las obras, como ya hemos visto<sup>33</sup>, no sería impedimento para la posibilidad señalada por KEITH. En cuanto al segundo punto destacado por ella, coincidimos en que el hecho de que los protagonistas sean presentados como increíblemente bellos (*Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter, altera, quas oriens habuit, praelata puellis, Met. 4. 55-56* “Píramo y Tisbe, él, un joven bellísimo, ella, la más valiosa entre las doncellas que tuvo Oriente”) aumenta el parecido con los héroes de las novelas griegas<sup>34</sup>.

3. El fabuloso escenario oriental: ninguna de las novelas conservadas transcurre en las ciudades más importantes de Grecia, ni tampoco en Roma, siendo que la mayoría de ellas fueron compuestas en período imperial. Esto ha llamado la atención de la crítica y se ha constituido como una de las características propias del género<sup>35</sup>. Respecto de la ambientación geográfica de este relato, conviene tener en cuenta también la interpretación de HOLZBERG quien lee la ubicación en Babilonia como un elemento que podría proporcionar verosimilitud al relato, objetivo perseguido por los novelistas griegos. Además, como mencionamos anteriormente, sugiere que la historia podría estar basada en una “Babiloniaca”, así como se conocen otras novelas llamadas: *Efesíacas*, *Etiópicas* y *Babiloniacas*<sup>36</sup>, esta última conservada a partir de fragmentos y de un resumen de Focio (s. IX)<sup>37</sup>.
4. La referencia a Semíramis en el v. 58 (*Semiramis urbem*) está acompañada del marco del relato (vv. 43-54), en el que la hija de Minias considera ambas historias. Dicha mención, asimismo, se complementa con el punto de encuentro elegido por los amantes (*convenient ad busta Nini*, v. 88). A partir de estas referencias, podemos pensar que busca despertar una relación con esa trama novelística

que guiaría la interpretación del relato de Píramo y Tisbe. Desafortunadamente no conocemos el final de la novela. Las obras del género que sí conservamos de manera íntegra podrían inclinarnos a pensar que tenía un final feliz, a diferencia de lo que ocurre en este episodio ovidiano. Sin embargo, cabe la posibilidad de que en las novelas más antiguas el amor de los jóvenes no triunfara. Así lo sugieren fuentes de un poema épico persa basado en la historia de Parténope<sup>38</sup>, del cual no se conoce el final, al igual que no se conserva el de la versión novelesca, pero hay adaptaciones posteriores que exhiben que la heroína muere siendo una *parthénos*<sup>39</sup>, es decir, sin haber concertado el matrimonio. Algo semejante ocurre con el relato de Hero y Leandro, que posiblemente tuviera una versión anterior<sup>40</sup> a la ovidiana en la que el amor de los jóvenes no hallaría fortuna en vida, tal como lo indica la reelaboración del poeta griego Museo y como lo sugiere el sueño proléptico de Hero en la *Heroida* XIX (vv. 196-203). De ser así, la novela no cumpliría con el *tópos* del final feliz anclado en el matrimonio y/o el reencuentro de los amantes, sino que habría tenido un final carente de triunfo. Esto mismo podría haber ocurrido con la novela *Nino* y, de ser así, la propuesta de los jóvenes de encontrarse en la tumba de Nino funcionaría como señal de mal augurio para la audiencia antigua conocedora de la referencia.

5. La inocencia respecto del amor: sobre este punto no acordamos con KEITH. Los personajes evocan en sus discursos los tópicos de la elegía de tema amoroso, reconocidos incluso por ella a propósito de los versos 473-477<sup>41</sup>, y realizan una reelaboración del *paraclausútheron* afirmando querer unir sus cuerpos:

*Saepe, ubi constiterant hinc Thisbe, Pyramus illinc,  
inque vices fuerat captatus anhelitus oris,  
“invidē” dicebant “paries, quid amantibus obstas?  
quantum erat, ut sineres toto nos corpore iungi,  
aut hoc si nimium est, vel ad oscula danda pateres?” (Met. 4. 470-475)*

A menudo, cuando se ponían aquí Tisbe, Píramo allí, y alternadamente era recibida la exhalación de la boca, decían: “envidiosa pared, ¿por qué separas a los amantes? ¿Tanto (pedir) era que permitieras que nos unamos con todo el cuerpo o, si esto es demasiado, que al menos te abrieras para que nos besemos?”

Esta intención es, en principio, desconocida para los héroes novelísticos y requiere del consejo o la enseñanza experimental de otro personaje que cumple el rol de ayudante<sup>42</sup>. Tampoco se detiene el relato para describir las reacciones corporales incomprendidas por quien las experimenta como la sensación de enfermedad o el palidecer que provoca el amor, ni aparece el tópico del enojo de los jóvenes con el dios Eros, o en este caso Cupido, a quien desafían en su ignorancia y como consecuencia terminan capturados por él<sup>43</sup>. No consideramos que Píramo y Tisbe sean ignorantes del amor, como sí lo son los héroes novelescos. Al igual que en el punto anterior, nuevamente encontramos un eco en la versión ovidiana de Hero y Leandro, según permiten ver sus cartas<sup>44</sup>. Apenas se ven ya se desean y evocan el discurso de la elegía. Se podría sugerir, en todo caso, que el tratamiento de este tópico no fuera igual en las novelas

o en los relatos de temática amorosa no conservados en sus versiones más antiguas. Posiblemente en esas obras, al igual que en este episodio de las *Metamorfosis*, los protagonistas no requirieran de un ayudante para iniciarse en los misterios del amor. Por lo demás, no sorprende que un poeta con la trayectoria de Ovidio haga hablar a sus personajes con los tópicos utilizados también en la elegía<sup>45</sup>.

- 6-7. La determinación de casarse. Las novelas conservadas muestran que el casamiento entre los protagonistas es central. En las primeras, llamadas por la crítica “ideales” –la de Caritón y la de Jenofonte de Éfeso–, el matrimonio se concreta a comienzos de la trama y todo el desarrollo gira en torno a la reunión luego de la separación involuntaria de los jóvenes (punto número 7 de los enunciados por KEITH). Las novelas llamadas “sofísticas” presentan el matrimonio como el *télos* de la obra hacia el que los héroes tienden y para el que se preparan. En cualquiera de los casos, el matrimonio es un objetivo perseguido por los jóvenes desde el momento en que se enamoran. Respecto de la separación involuntaria, coincidimos nuevamente en que es sin duda uno de los *tópoi* tradicionales del género. Volveremos sobre esta escena en el siguiente punto para pensar el rol de Píramo.
8. La falsa muerte de la heroína. Este elemento sin dudas nos parece crucial para sustentar la relación intergenérica puesto que en todas las novelas conservadas<sup>46</sup> se produce una aparente muerte del personaje femenino e incluso los novelistas percibían este episodio como uno estereotipado en grado elevado (cf. *infra*). Nos detendremos más extensamente sobre este punto y lo combinaremos con otro igualmente relevante: la voluntad del protagonista de suicidarse. La gran diferencia entre las novelas y el relato ovidiano es que en las primeras se halla la presencia indispensable de una doble pareja. En ella sí muere de verdad el personaje femenino, pero nunca el masculino quien es necesario, según la economía de los personajes, para convertirse en ayudante de los héroes.

La voluntad de suicidarse es considerada por HOLZBERG como un argumento para relacionar el relato ovidiano con la novela *Quéreas y Calíroé* de Caritón. Postula que esta habría sido anterior y que la escena en la que Píramo quiere suicidarse pertenecería a una fuente también más antigua y más novelizada que la ovidiana respecto de la cual el poeta latino introduce una diferencia al hacer que efectivamente se suicide<sup>47</sup>. Según su interpretación, este desenlace es más realista que la posibilidad de que a último momento se salvara. Por nuestra parte, consideramos que el poeta lleva al extremo la inocencia e incluso torpeza de Píramo, como podríamos decir de cualquier héroe novelístico o cómico, que por sus propios medios no conseguiría triunfar nunca. Sugerimos, puntualmente para esta escena, que Ovidio parodia las convenciones del género novela<sup>48</sup>. La ausencia de personajes secundarios que cumplan el rol de ayudante parece ser el elemento narrativo que habilita el suicidio de Píramo. En este sentido, podemos conjeturar que, de haber existido una versión novelesca de sus amores, casi con certeza habría tenido un ayudante, que es una de las características de la novela, compartida también con el género de la comedia *néa*. Por otra parte, Píramo podría haber buscado el cuerpo de Tisbe antes de precipitarse al suicidio, pero

no lo hizo; por este motivo consideramos que se lleva al extremo el comportamiento típico de un protagonista de novela.

Decíamos que la aparente muerte de la heroína es un elemento crucial para pensar en la relación intergenérica que estamos planteando y que ya los propios novelistas la percibían como un *tópos* largamente estereotipado. La crítica de *Leucipa y Clitofonte* ha destacado su reelaboración y parodia respecto de las convenciones novelísticas de sus antecedentes<sup>49</sup>. Un ejemplo de esa parodia se puede observar en las tres falaces muertes de Leucipa. Este recurso en Tacio indica, necesariamente, que la falsa muerte de la heroína era percibida en la época como un lugar común del género<sup>50</sup>. La primera ocurrencia se encuentra en el libro tercero: luego de que los jóvenes huyeran de su patria, se encuentran con unos bandidos que capturan a Leucipa con intenciones de sacrificarla. Clitofonte no puede alcanzarla y termina siendo testigo de su supuesto sacrificio. Cuando logra llegar hasta el cuerpo sacrificado, toma una espada, decidido a suicidarse sobre el cuerpo de su amada (*L&C* III. 12. 1 – III. 17. 7). Lo que él no sabe hasta el momento es que toda la escena ha sido un engaño y Leucipa aún está viva. Sus compañeros Sático y Menelao lo salvarán del suicidio al mostrarle el artificio. Podemos inferir el tratamiento paródico del motivo de la falsa muerte de la heroína en Aquiles Tacio a partir de los siguientes pasajes:

ἐν μὲν γὰρ τοῖς ψευδέσι θανάτοις ἐκείνοις παρηγορίαν εἶχον ὀλίγην, τὸ μὲν πρῶτον, ὅλον σου τὸ σῶμα, τὸ δὲ δεύτερον, κἂν τὴν κεφαλὴν δοκῶν μὴ ἔχειν εἰς τὴν ταφὴν· νῦν δὲ τέθνηκας θάνατον διπλοῦν, ψυχῆς καὶ σώματος.

Pues en aquellas falsas muertes tenía un pequeño consuelo, en la primera, todo tu cuerpo y en la segunda, aunque creía no tener tu cabeza para el entierro; pero ahora has muerto con una muerte doble, de alma y cuerpo.

Aquí Clitofonte se lamenta por la muerte de Leucipa, pero reconoce que no es la primera vez que esto ocurre. Como en las oportunidades anteriores, Clitofonte desea morir. Menelao y Sático, sus compañeros, impiden que se suicide en la primera oportunidad (III.17. 1-2). En la segunda, es también Menelao quien le da las fuerzas para seguir viviendo (V. 8. 2). Finalmente, en la tercera, será Clinias, su primo, quien lo haga con un motivo verdaderamente sensato: no tiene sentido entregarse a la muerte sin haber constatado que el cuerpo de Leucipa se encuentra sin vida. En sus palabras:

Τίς γὰρ οἶδεν, εἰ ζῆ πάλιν; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις τέθνηκε; μὴ γὰρ οὐ πολλάκις ἀνεβίω; τί δὲ προπετῶς ἀποθνήσκεις; ὁ καὶ κατὰ σχολὴν ἔξεστιν, ὅταν μάθῃς σαφῶς τὸν θάνατον αὐτῆς.  
(VII. 6. 2)

Pues, ¿quién sabe si de nuevo vive? ¿Acaso no ha muerto ya muchas veces? ¿Y tantas otras ha vuelto a la vida? ¿Por qué mueres apresuradamente? Esto será posible después de un tiempo cuando conozcas de hecho su muerte.



La situación de Clitofonte presenta dos diferencias respecto del Píramo ovidiano. En primer lugar, busca la evidencia del cuerpo antes de acercarse al filo de la espada; en segundo, cuenta con la presencia fundamental de unos ayudantes<sup>51</sup>. Clitofonte y los otros héroes novelísticos son impedidos del suicidio por la labor de sus amigos, personajes, como ya dijimos, ausentes en el relato de Píramo y Tisbe. Hasta aquí llegamos con los puntos de semejanza enunciados por KEITH y HOLZBERG. Añadimos, entonces, tres puntos más —a nuestro criterio, importantes— que tienen ecos en el género novela: el amor correspondido, la prohibición de los padres y el sentimiento de culpa de los amantes.

Según David KONSTAN, lo específico del género de la novela griega antigua es la igualdad en el sentimiento y en la caracterización del héroe y de la heroína<sup>52</sup>. Este tipo de amor que se reconoce en las novelas difiere del de todos los géneros de la antigüedad y también de las representaciones de las novelas modernas. Asimismo, el relato de Píramo y Tisbe se distancia de otros transmitidos en *Metamorfosis* por el hecho de que ambos se desean mutuamente<sup>53</sup>. La representación del amor en este episodio se aleja de la que aparece programáticamente en las *Metamorfosis* mediante el relato de Apolo y Dafne en el que predomina la violencia y el poder del dios masculino sobre una joven. Por el contrario, en Píramo y Tisbe el amor es correspondido desde el comienzo:

*tempore crevit amor. Taedae quoque iure coissent:  
sed vetuere patres. Quod non potuere vetare,  
ex aequo captis ardebant mentibus ambo. (vv. 60-62)*

Con el tiempo creció el amor. Las antorchas también los hubieran unido en juramento: pero lo prohibieron los padres. Lo que no pudieron prohibir [es] esto, ambos ardían por igual, cautivas sus mentes.

Respecto de la prohibición de los padres a la unión de Píramo y Tisbe, debemos recordar que es un elemento también presente en las otras versiones del mito<sup>54</sup>. Además, está registrado en otras historias de amor de la antigüedad pertenecientes al género novela o a géneros afines. En las novelas de Jenofonte de Éfeso y de Caritón, esta negación inicial se resuelve rápidamente, pero en otras, por ejemplo, *Leucipa y Clitofonte*, la negativa los obliga a escaparse de su tierra natal.

Por último, veremos cómo se tematiza el sentimiento de culpa de los amantes. La propuesta de huida trae consigo determinados peligros a los que los jóvenes no se expondrían si renunciaran a su amor y se quedaran bajo la tutela de sus familias. Por este motivo, quien ve primero las consecuencias negativas del escape en el cuerpo de su amante suele autoincriminarse. Esto le ocurre a Píramo cuando cree que Tisbe ha sido devorada por una leona:

*Pyramus: ut vero vestem quoque sanguine tinctam  
repperit, “una duos” inquit “nox perdet amantes.  
E quibus illa fuit longa dignissima vita,  
nostra nocens anima est: ego te, miseranda, peremi,  
in loca plena metus qui iussi nocte venires,  
nec prior huc veni. (Met. 4. 107-112)*



Píramo cuando [ve] también el vestido teñido de sangre dice: “una sola noche perderá a los dos amantes de los cuales ella fue la más digna de una larga vida. Mi vida es culpable: yo, que indiqué que vinieras en la noche a lugares llenos de miedo y no vine aquí primero, a ti, desdichada, te privé de la vida”.

Si bien no hallamos el autoreproche o el sentimiento de culpa de alguno de los amantes explícitamente en las novelas, este tópico se relaciona íntimamente con la voluntad de suicidio de los héroes. La asignación de culpas y de reproches en las novelas antiguas suele recaer en las divinidades que se constituyen como garantes de la relación. Por su parte, Píramo y Tisbe carecen de la protección de una divinidad.

### **Conclusión**

La presencia de múltiples géneros al interior de las *Metamorfosis* y la variedad de fuentes para sus relatos hacen posible una profundización del planteo de su relación con la novela antigua. Esta posibilidad se ve acrecentada por el comentario del narrador externo a las palabras de la miníade que generan un paralelismo semántico entre la historia de Nino y Semíramis y Píramo y Tisbe. A partir de este vínculo, señalamos una serie de núcleos narrativos que tienen lugar en las distintas novelas conservadas, para suplir el desconocimiento de la trama argumental de la novela *Nino*, de la que solo han quedado tres fragmentos. Según hemos visto, el relato de Píramo y Tisbe coincide con la trama de las novelas en los siguientes núcleos: enamoramiento, escape, separación, aparente muerte de la heroína y voluntad de suicidio del héroe. Podríamos pensar que el ataque de los bandidos está reelaborado en el falso ataque de la leona y que la reunión de los amantes que no tiene lugar en vida lo tiene efectivamente luego de su muerte y para toda la eternidad; así lo muestran los frutos del árbol de moras luego de la transformación de los jóvenes, en línea con los otros relatos incluidos en las *Metamorfosis*. Estos núcleos han sido analizados principalmente a partir de los aportes de KEITH y de HOLZBERG, en los cuales hallamos que, a diferencia de los protagonistas novelescos, Píramo y Tisbe interpretan desde el principio, y sin necesidad de ser iniciados por algún ayudante, los efectos del amor en sus vidas. Añadimos también la reciprocidad afectiva, la prohibición de los padres y el sentimiento de culpa ante las adversidades del sujeto amado, como elementos presentes en la novela y en el relato ovidiano. El único núcleo narrativo que queda por fuera de la versión de Píramo y Tisbe es el peligro que experimentan los héroes siendo prisioneros. Esto se debe a que no llegan muy lejos con la huida y no tienen oportunidad de ser tomados como cautivos. Como se puede ver, son numerosos los puntos de contacto entre el relato contado por la miníade y los argumentos de las novelas griegas.

El recorrido realizado también nos hizo posible ver que el género novela, a pesar de estar organizado en torno a un argumento repetitivo, evidentemente presenta diferencias en su tratamiento y una complejidad que merece ser atendida. Reconocerlas nos permite ampliar la perspectiva de cuáles hayan sido las primeras novelas o relatos afines y cuáles sus características, aun si no fueron conservadas.

### Ediciones consultadas

- GASELEE, S. (1915). *Apuleius. The Golden Ass, being the Metamorphoses of Lucius*. London: William Heinemann; New York: G.P. Putnam's Sons.
- HERCHER, R. (1858). *Achilles Tatius. Erotici Scriptores Graeci*, Vol 1. Teubner.
- MAGNUS, H. (1892). *Ovid. Metamorphoses*. Gotha.
- REARDON, B. P. (2004). *Charitonis Aphrodisiensis de Callirhoe narrationes amatoriae* [Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana (BT): 1-147.
- WILLIS, J. (1994). *Macrobius. Commetarii in somnium Scipionis*. Vol. II. Teubner.

### Bibliografía

- BETTINI, M. (2008). Weighty Words, Suspect Speech: Fari in Roman Culture. *Arethusa*, 41, 313-375.
- CHEW, K. (2000). Achilles Tatius and Parody. *The Classical Journal*, 96(1), 57-70.
- GREIMAS, A. J. (1987). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Madrid: Gredos.
- HÄGG, T. (2006). The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms. En F. Moretti (ed.), *The novel* (pp. 125-155), Vol. 1. Princeton University Press.
- HOLZBERG, N. (1988). Ovids 'Babyloniaka'. *Wiener Studien*, 101, 265-277.
- . (1996). The Genre: Novels Proper and the Fringe. En *The Novel in The Ancient World*. Leiden, The Netherlands: Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004217638\\_003](https://doi.org/10.1163/9789004217638_003)
- . (2005) *The Ancient Novel: An introduction*, traducción de C. Jackson-Holzberg, London and New York, Routledge. (Original publicado en 1986).
- HUNTER, L. (1983). *A Study of Daphnis and Chloe*. Cambridge University Press.
- JOLOWICZ, D. (2015) *Latin Poetry and the Idea of Rome in the Greek Novel*. Oxford Classical Monographs.
- KEITH, A. (2002). Sources and Genres in Ovid's *Metamorphoses* 1-5. En B. Weiden Boyd (ed.), *Companion to Ovid* (pp. 235-270). Leiden, Boston, Köln: Brill.
- KNOX, P. E. (1989). Pyramus and Thisbe in Cyprus. *Harvard Studies in Classical Philology*, 92, 315-328.
- KONSTAN, D. (1994). *Sexual symmetry: Love in the Ancient Novel and Related Genres*. Princeton University Press.
- LEVI, D. (1944). The novel of Ninus and Semiramis. *Proceeding of the American Philosophical Society*, 87, 420-428.
- LÓPEZ MARTÍNEZ, M. P. (2017). El cuerpo en los fragmentos de la novela de 'Nino': una interpretación en clave política. *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas*, 20(3), 581-602. <https://doi.org/10.5209/RPUB.57502>
- . (2019). The Ninus Romance: New Textual and Contextual Studies. *Archiv für Papyrusforschung und verwandte Gebiete*, 65(1), 20-44. <https://doi.org/10.1515/apf-2019-0002>
- MORALES, H. (2009). Chapter One. Challenging Some Orthodoxies: The Politics Of Genre And The Ancient Greek Novel. En K. Grammatiki (ed.), *Fiction on the Fringe: Novelistic*

*Writing in the Post-Classical Age* (pp. 1-12). Leiden, The Netherlands: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004175471.i-194.7>

- PERDRIZET, P. (1932). Légendes babyloniennes dans les *Metamorphoses* d'Ovide. *Revue de l'histoire des religions*, 105, 193-228.
- ROHDE, E. (1960). *Der griechische Roman und seine Vorläufer*, 4th edn. Hildesheim.
- ROSATI, G. (2002). Narrative Techniques and Narrative Structures in the *Metamorphoses*. En B. Weiden Boyd (ed.), *Brill's Companion To Ovid* (pp. 271-304). Leiden, The Netherlands: Brill. [https://doi.org/10.1163/9789047400950\\_010](https://doi.org/10.1163/9789047400950_010)
- SHORROCK, R. (2003). Ovidian plumbing in *Metamorphoses* 4. *The Classical Quarterly*, 53, 624-627 <https://doi.org/10.1093/cq/53.2.624>
- TOLA, E. (2005). *Ovidio. Metamorfosis. Una introducción crítica*. Buenos Aires, Santiago Arcos.
- TORRES, J. B. (2012). ¿Ovidio en Grecia? Una hipótesis abierta. *Latomus*, 71, 428-443. <http://www.jstor.org/stable/41547224>
- WHITMARSH, T. (2018). *Dirty Love, The Genealogy of the Ancient Greek Novel*. Oxford University Press.

## Notas

<sup>1</sup> Sobre la posibilidad de que autores griegos reelaboraran pasajes ovidianos, véase TORRES (2012).

<sup>2</sup> HOLZBERG (1998), KEITH (2002).

<sup>3</sup> HUNTER (1983), JOLOWICZ (2015).

<sup>4</sup> Cf. los estudios de KEITH, 2002; ROSATI, 2002; TOLA, 2005.

<sup>5</sup> ROHDE (1960, pp. 153-4).

<sup>6</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ (2017, p. 589). También HÄGG (2006, p. 147): "The papyrus guarantees a terminus ante quem in A.D. 100, but it has been generally recognized that this is probably the earliest novel of which tangible traces exist, to be dated in the first century B.C., perhaps even in its first half."

<sup>7</sup> HÄGG, (2006, p. 125), HOLZBERG (1988, p. 275).

<sup>8</sup> HOLZBERG (2005).

<sup>9</sup> HOLZBERG (2005).

<sup>10</sup> TOLA (2005, p. 14).

<sup>11</sup> Conservamos dos papiros de entre los siglos I a.C. y I d.C. y también un óstrakon con un texto inspirado en la trama y los personajes de la novela. Cf. LÓPEZ MARTÍNEZ (2017, p. 589).

<sup>12</sup> LÓPEZ MARTÍNEZ (2017) especialmente pp. 594-594.

<sup>13</sup> Según indica HÄGG (2006, p. 150) "Plutarch, in his *Isis and Osiris* (360B), notes that 'great deeds of Semiramis are celebrated among the Assyrians, great deeds of Sesostris in Egypt'."

<sup>14</sup> En *El falso razonador* uno de los interlocutores asegura haber conseguido que el otro representara a Nino, a Metíoco y a Aquiles §25. El mismo autor, en *Diosa Siria*, menciona en cuatro oportunidades a Semíramis.

<sup>15</sup> Cf. Propercio 3. 11. 21, *Amores* de Ovidio 1. 5. 11.

<sup>16</sup> Hasta el momento no se sabe cuáles fueron las fuentes para esta versión ovidiana del mito de Píramo y Tisbe. Se registran en la antigüedad otras versiones en las que los jóvenes también están enamorados y las distintas adversidades los llevan a la muerte, pero en ellas la transformación no es en un fruto sino en agua; él es transformado en un río y ella en una fuente. Sobre esto, cf. PERDRIZET (1932). Posiblemente la aclaración de que no es una historia conocida esté señalando el uso de una versión distinta del mito en la que los personajes no se convierten en agua, sino en moras. Cf. KNOX (1989) y SHORROCK (2003).

<sup>17</sup> Para una reconstrucción del argumento a partir de los fragmentos, véase LÓPEZ MARTÍNEZ (2019), especialmente pp. 18-33.

<sup>18</sup> WHITMARSH (2018, p. xv).

<sup>19</sup> HOLZBERG (1996, p. 14).

<sup>20</sup> Trabajamos con la edición de WILLIS (1994).

<sup>21</sup> Para los valores de *fabula* en latín, cf. BETTINI (2008, pp. 363-368).

<sup>22</sup> También en el proemio de Apuleyo: *At ego tibi sermone isto Milesio varias fabulas conseram* (*Met.* 1.1) “Yo hilvanaré para ti diferentes relatos en esta charla milesia”.

<sup>23</sup> *Hoc placet, hanc, quoniam vulgaris fabula non est* (*Met.* 4. 53) “Esto le gustó porque este no es un relato difundido”.

<sup>24</sup> KEITH (2002, p. 256).

<sup>25</sup> Citado en HOLZBERG (1988, p. 268).

<sup>26</sup> HOLZBERG (1988, p. 273).

<sup>27</sup> El crítico considera que la antorcha podría ser leída como señal de un final feliz, que es lo que este objeto implica en las comedias. Sin embargo, consideramos que en *Metamorfosis* no tiene la misma connotación. Es cierto que se trata de una palabra polisémica, que puede establecer referencias tanto con la comedia como con la tragedia. Con todo, un rastreo del término *taeda* nos permite ver que de las diez ocasiones en que aparece en esta obra, ocho refieren a las antorchas nupciales, sin aludir por ello a la comedia en particular, sino que evidentemente es el significado más habitual de la palabra en este texto, al menos, y lo es independientemente del desenlace de las historias de amor.

<sup>28</sup> KEITH (2002, p. 256).

<sup>29</sup> HÄGG (2006, pp. 141-143).

<sup>30</sup> HUNTER (1983, p. 1).

<sup>31</sup> En el *codex unicus* de Jenofonte se la menciona τὰ κατὰ Ἀνθίαν καὶ Ἀβροκόμην Ἐφεσιακά “las [aventuras] Efesiacas de Antía y Habrócomes” y el cierre de la novela de Heliodoro: Τοῖόνδε πέρας ἔσχε τὸ σύνταγμα τῶν περὶ Θεαγένην καὶ Χαρίκλειαν Αἰθιοπικῶν (10.41.4), “Así llega al fin el libro de [las aventuras] etiópicas de Teágenes y Cariclea”.

<sup>32</sup> Por ejemplo, en el caso de *Quéreas y Calírroe*, la muchacha es presentada en §1.2 y el joven en §1.3; en el caso de *Efesiacas*, Habrócomes aparece en §1.1 y Antía en §2.5, por mencionar solo dos de ellas que comparten una cronología lineal y un narrador heterodiegético.

<sup>33</sup> Cf. “Introducción”.

<sup>34</sup> Por ejemplo, en *Quéreas y Calíroo*: εἶχε θυγατέρα Καλλιρόην τοῦνομα, θαυμαστόν τι χρῆμα παρθένου καὶ ἄγαλμα τῆς ὅλης Σικελίας. ἦν γὰρ τὸ κάλλος οὐκ ἀνθρώπινον ἀλλὰ θεῖον (I. 1-2) “tenía una hija llamada Calíroo, era extraordinaria la excelencia de la doncella y era la gloria de toda Sicilia, pues su belleza no era humana sino divina” y Χαίρεας γὰρ τις ἦν μειράκιον εὖμορφον, πάντων ὑπερέχον (1.3) “Quéreas era de hermosa apariencia, superior a todos”.

<sup>35</sup> MORALES (2009, p. 7) señala que las producciones de período imperial tematizan su marginalidad, y por eso no se sitúan en Roma ni en Atenas.

<sup>36</sup> HOLZBERG (1988, p. 276).

<sup>37</sup> LEVI (1944, p. 426) también sugiere que *Babiloniaka* fuera un nombre posible para la novela de Nino y Semíramis.

<sup>38</sup> HÄGG (2006, p. 136-141).

<sup>39</sup> Sobre los términos *párthenos* y *virgo*, explica KONSTAN (1993, p. 156) que designan un estatus social más que la carencia de una experiencia física.

<sup>40</sup> ROHDE (1914, pp. 153-4) §143-4.

<sup>41</sup> KEITH (2002, p. 256).

<sup>42</sup> Para el tema de los roles, seguiremos la teoría de GREIMAS (1987).

<sup>43</sup> Cf. *Efesíacas* 1.1-1.3.

<sup>44</sup> Cf. *Ov. Ep.* 18. 101-106 y 19. 59-64.

<sup>45</sup> Sobre este punto no podemos ignorar la tesis de JOLOWICZ (2015) sobre la presencia de la poesía latina en las novelas griegas. El crítico argumenta que los novelistas conocían la obra de los poetas elegíacos y reelaboran en sus narrativas los tópicos de la *militia* y del *servitium amoris*. De hecho, se detiene en un fragmento de la novela *Nino* y señala que el héroe expresa sus sentimientos por Semíramis, en una conversación con su madre Dérceto, de acuerdo con los tópicos de la *militia amoris* (p. 62). Por nuestra parte, ya hemos dejado en claro qué cronología de las obras seguimos. Sin embargo, al igual que JOLOWICZ, consideramos que los novelistas de la Segunda Sofística conocían la obra de los elegíacos.

<sup>46</sup> En verdad se exceptúa *Dafnis y Cloe*, que es una novela muy particular. En ella los personajes no pasan un largo período separados el uno del otro, tampoco emprenden un viaje fuera de su tierra natal, el rol de ayudante lo cumple una divinidad (no un humano) y está combinada con elementos propios del género pastoral.

<sup>47</sup> HOLZBERG (1988, p. 275).

<sup>48</sup> Si bien HOLZBERG también considera que Ovidio parodia las convenciones del género, lo hace por otros motivos. Señala que el suicidio de Píramo está descrito de una manera grotesca que desentona con el impacto trágico que tiene para la trama (1988, p. 269).

<sup>49</sup> Cf. CHEW (2000).

<sup>50</sup> En el libro primero de *Quéreas y Calíroo*, él, tras ser engañado por los envidiosos conciudadanos, golpea a su esposa y le provoca un sueño muy profundo que se confunde con la muerte. Acto seguido quiere suicidarse, pero se lo impide su amigo, Policarmo. En *Efesíacas*, Antía, estando separada de Habrócomes por las adversidades, toma un veneno para evitar casarse con otro hombre y todos la dan por muerta. Quien le había dado la pócima era

el único que sabía que solo le provocaba sueño profundo por una cantidad determinada de horas. Al enterarse Habrócomes de la supuesta muerte de su esposa, también quiere matarse, pero no sin antes hallar el cuerpo de ella.

<sup>51</sup> Las otras dos oportunidades en las que Leucipa aparenta morir se encuentran en V. 7. 1-5 y VII. 3. 7-4.6.

<sup>52</sup> KONSTAN (1993).

<sup>53</sup> Esta reciprocidad puede verse también en Céfalo y Procis (*Met.* 7. 661-865), Ceix y Alcíone (*Met.* 11. 410-784) e Ifis y Yante (*Met.* 9. 666-797). Sin embargo, estos otros relatos no presentan el resto de los elementos que en Píramo y Tisbe nos permiten argumentar su estrecha relación con el género de la novela.

<sup>54</sup> PERDRIZET (1932).



N° 47 · 2022 · ISSN e 1853-6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0039  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## ¿Quién es Fedro? Estructura discursiva y análisis filosófico en torno al personaje de la obra platónica<sup>1</sup>

Franco Manuel Lujan

UNL - FHUC  
 francolujan2@hotmail.com

.....  
 Recibido: 06-10-21  
 Aceptado: 02-12-21  
 .....

El objetivo principal del artículo es analizar al personaje Fedro en *Banquete* y en *Fedro*. Se indaga en la presencia, la construcción, las intervenciones y los discursos del personaje en el *corpus*. Asimismo, se plantean dos hipótesis de lecturas a lo largo de este artículo: i) entender al conjunto de diálogos platónicos como un género discursivo y ii) asociar al personaje Fedro con la figura histórica de *paidós* ubicada en la disputa por la enseñanza en torno al *lógos* en las diferentes escuelas de la Grecia clásica.

*Diálogo Platónico / Fedro / Banquete / Paidós / Agón*

...

### Who is Phaedrus? Discursive structure and philosophical analysis of the platonic character

The principal objective of this article is to analyze the platonic character Phaedrus in *Symposium* and *Phaedrus*. That is why we investigate the presence, the construction, the interventions and the discourses of the character in the *corpus*. Our working hypotheses are: i) we can understand the totality of the platonic dialogues as Bajtin's speech genres and ii) the character Phaedrus represents the historical figure of *paidós*, a figure that was disputed in classic Greece.

*Platonic Dialogue / Phaedrus / Symposium / Paidós / Agón*





## Introducción

Han sido múltiples y variadas las problemáticas que se han desarrollado en torno a los personajes que componen la obra platónica. Algunos de ellos fueron reconocidos como figuras históricas determinadas, tales son los casos de Sócrates, Gorgias o Parménides. Sin embargo, no ocurre lo mismo con el personaje Fedro, quien despierta varios interrogantes: ¿ha sido inspirado por una persona real? ¿Es posible reconocer a esa persona que el personaje representaría? ¿Podría esta identificación aportar a la interpretación del *corpus* platónico? ¿Qué función cumple y qué representa el personaje Fedro en la obra platónica? ¿Bajo qué corrientes filosóficas fue inspirado este personaje? Para responder a esto indagamos en las opiniones de la crítica y aportamos algunas hipótesis que permitan un abordaje de las obras.

Hemos visto que no existe un consenso sobre la importancia de Fedro en tanto personaje de la obra platónica. El traductor francés L. ROBIN presentó una interesante descripción del personaje afirmando que “deposita su fe en los médicos, preocupado por su salud, manteniendo relación estrecha con la mitología y la retórica, así también carente de juicio, superficial e ingenuo”<sup>2</sup>. MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, con un juicio similar, agrega: “El discurso de Fedro no es, desde luego, el más interesante; es sólo el que abre la serie con el típico tratamiento del que inicia un debate”<sup>3</sup>. Por otra parte, Armando PORATTI argumenta que, si bien el personaje no cumple con los requisitos teóricos para ser un rival dialéctico como Gorgias o Protágoras, Fedro presenta una participación activa a lo largo del diálogo y no se limita a ser un interlocutor pasivo<sup>4</sup>. En sintonía con esta opinión, Martha NUSSBAUM afirma que la luminosidad del *Fedro* y el erotismo de su ambiente se reflejaron en este personaje<sup>5</sup>. A pesar de los diferentes matices, estos autores coinciden en no dar a Fedro un lugar protagónico en las obras del *corpus*: si bien en *Fedro* su nombre da lugar al título del diálogo y en *Simposio* es el primero en iniciar la ronda de discursos, sus intervenciones lejos se encuentran de ser lo más trabajado en cada obra. Nuestra propuesta consiste en un abordaje comparado que permita considerar si el personaje presenta características similares en ambos textos, teniendo en cuenta las diferentes composiciones de cada obra: *Simposio* como un *agón* de discursos, y *Fedro* como un diálogo característico del método dialéctico. Bajo esta perspectiva reconocemos que el personaje presenta algunas similitudes de carácter en *Simposio* y en la primera mitad de *Fedro*.

### 1. Perspectiva histórica y construcción del diálogo como género discursivo

Gracias a una excavación arqueológica en 1936 se logró identificar a Fedro por su implicación junto a Alcibíades en la parodia de Eleusis. Sobre Fedro solo se supo que sus bienes fueron confiscados, que huyó en 414/415 a.C. para evitar la condena a muerte y no volvió a Atenas hasta la restauración de la democracia en 403 - 404 a.C.<sup>6</sup>. Fedro fue un miembro del círculo socrático y por ello decidimos hacer algunas referencias a la figura de Sócrates y su discurso dialógico con los discípulos<sup>7</sup>. Si bien no contamos con elementos suficientes para determinar con certeza aspectos intelectuales de Sócrates, debido a su gran influencia en la Grecia clásica podemos concebir un género discursivo socrático como el conjunto de enunciados

que contienen las conversaciones espontáneas sostenidas por Sócrates y sus discípulos (entre ellos, Platón) en la Atenas de la segunda mitad del siglo V a.C. Al igual que otros miembros del círculo socrático, Platón toma de base a este género y lo convierte en su herramienta filosófica. Nuestro autor deriva un género discursivo, a partir del anterior, con otros fines, otros criterios y compuesto sólo por elementos verbales, pero el género discursivo platónico difiere en contenido del género discursivo de su maestro. El género discursivo platónico tiene en cuenta principalmente el tema y el interlocutor; Platón, en tanto escritor, se ve obligado a compensar, en los contenidos verbales del diálogo, la falta de un contenido extraverbal.

Ahora bien, la problemática del diálogo como género arrastra consigo clásicas y modernas posturas en cuanto al carácter de la obra platónica en relación a la escritura y la finalidad de los diálogos<sup>8</sup>. Desde la filosofía, en tanto campo disciplinar, los diálogos platónicos han sido abordados bajo diversas perspectivas sin presentar hoy en día un consenso. Algunas nociones del diálogo platónico, como en la lectura de SCHLEIERMACHER, Charles KAHN o de Giovanni REALE, se presentan bajo determinados fines o en relación con cierto programa filosófico. Si bien no desconocemos los debates y disputas en el interior del campo disciplinar, consideramos, en vistas a nuestro objetivo, que la teoría bajtineana sobre los géneros discursivos permite echar luz sobre los aspectos que nos interesan focalizar. Los géneros discursivos son entendidos como conjuntos de enunciados, compuestos por elementos verbales y elementos extraverbales (la situación y la entonación) que aseguran la comprensión. El enunciado se conforma y ejecuta con una interacción verbal determinada, engendrada por una relación de comunicación social. El género discursivo se define, entonces, como unidad de comunicación y totalidad semántica<sup>9</sup>. La teoría de Bajtín permite presentar la construcción del diálogo platónico en tanto escritura mediada y producida bajo ciertos fines y desasociar el personaje Fedro con la persona Fedro. Proponemos, entonces, un abordaje transdisciplinar para concebir al diálogo platónico como un género discursivo influenciado por el género discursivo socrático pero que no se reduce a él. Se puede contrastar el diálogo platónico en tanto escritura mediada y no espontánea con el diálogo socrático en tanto construcción oral y espontánea<sup>10</sup>.

En el género discursivo platónico, los elementos verbales determinan la selección y la organización de las palabras a fin de facilitar la comunicación del diálogo, plantear espontaneidad y, a su vez, ocultar este proceso de selección donde la forma, el contenido y su relación se encuentran dispuestos por Platón. El diálogo socrático está dirigido a los interlocutores de Sócrates y sus espectadores en cada conversación, mientras que el diálogo platónico se dirige a los estudiantes que participaban en la Academia (aunque no exclusivamente). Esta problemática ha sido planteada por TODD, entre otros, quien sostiene que el *Fedón* prefigura un género dentro de la escritura platónica<sup>11</sup>.

A partir de este planteo, podemos considerar que Platón modela personajes y situaciones en el siglo IV a.C. basadas en hechos que podrían haber tenido lugar en el siglo V a.C. Los diálogos socráticos platónicos no se presentan como un reflejo escrito de un antecedente oral, sino que son una composición mediada por la escritura de situaciones en diálogos modificados, pensados y finalmente escritos según

la coherencia del autor<sup>12</sup>. Aunque se pueda reconocer una influencia histórica en los personajes ficticios consideramos que, por ser Platón su artífice, estos se encuentran subordinados a la construcción filosófico-literaria. Si bien algunos hechos verídicos pueden ser mencionados, desde el punto de vista de la finalidad y la mediación escrita guiada por los objetivos del propio autor, se habilita a pensar al texto como una construcción con cierta autonomía. El diálogo platónico no debería ser entendido sólo como una serie de enunciados y consecuencias lógicas que buscan exponer una teoría, tampoco como una construcción literaria apartada de la reflexión filosófica, sino que el género admite una mixtura de ambas características<sup>13</sup>. Esta concepción del diálogo platónico bajo la teoría bajtineana de los géneros discursivos nos permite avanzar hacia el análisis del personaje en cuestión.

## **2. Encomio a Eros: *épideixis* y *mýthos* en *Smp.* (178a - 179b)**

En este diálogo, el discurso de Fedro delimita el ámbito en el que se moverán los demás discursos<sup>14</sup>. El personaje se presenta como erudito, con una notable formación literaria, su discurso se encuentra basado en el *eikós* (lo probable) y con este recurso construye los argumentos del encomio a Eros. Fedro parte de la idea de que Eros es un gran dios, el más antiguo, y se sirve de algunas citas para justificar su postura. En el discurso se establecen dos tesis presentes en la mayor parte del diálogo: i) Eros debe ser la causa de los mayores bienes para nosotros y ii) la relación erótica debe ser entendida como la dupla *erastés* - *erómenos* (amante – amado). Para el joven ateniense no habría ciudad ni ciudadano que pueda realizar acciones honradas lejos de Eros y, por esto, el dios debe conducir la vida de los hombres en lugar de la familia, el honor o las riquezas. Incluso se concibe la posibilidad de una ciudad o un ejército de amantes y amados, se especula que no habría mejor modo de que habitaran su hogar que alejándose de los vicios y buscando superarse unos a otros; Fedro afirma que, si amantes y amados lucharan unos al lado de otros, vencerían, aunque fueran pocos, a todos los hombres<sup>15</sup>. Porque no hay nadie tan malo como para abandonar al amado o no ayudarlo cuando corre riesgo como para que el Eros mismo no inspire valor (de modo que sea igual al más valiente por naturaleza). Fedro concluye la primera mitad de su discurso citando a otro gran poeta pero adapta la frase para sus fines:

Y simplemente, lo que dijo Homero, el dios inspira valor en algunos de los héroes; Eros concede eso a los amantes, produciéndolo desde sí. (*Smp.* 179b1-5)<sup>16</sup>

En la lengua original, la construcción sintáctica del discurso se basa en la formulación de oraciones condicionales potenciales, con carácter atemporal; hay una prótasis que actúa como un escenario posible y a partir de esta se extraen conclusiones en la apódosis. El modo optativo, reforzado con la partícula *ἄν*, remite a la idea potencial de algo realizable que no depende de la voluntad del hablante sino de una causa externa<sup>17</sup>. Veamos un ejemplo donde el condicional se presenta como un escenario hipotético del cual se extraen conclusiones probables: “Afirmo entonces que un hombre que ama, si fuera visto haciendo algo deshonesto o sufriendo por

alguna cosa, sin defenderse a causa de su cobardía, ni habiendo sido visto por su padre, o por sus compañeros o por algún otro, sufriría tanto como si fuera visto por su amado.”<sup>18</sup>

En la segunda mitad del discurso Fedro refuerza el argumento con tres *paradeígmata* míticos: i) Alcestis, quien da la vida por su marido y supera en afecto a los padres de su pareja, fue recompensada debido a su sacrificio por los dioses, quienes subieron su alma desde el Hades; ii) Orfeo, al contrario, fue condenado por entrar al Hades en busca de su esposa porque los dioses vieron en él una muestra de debilidad ya que no se atrevió a morir por amor y le causaron la muerte en manos de mujeres; iii) Aquiles fue recompensado y enviado a la Isla de los Bienaventurados, porque no sólo estuvo dispuesto a morir por vengar a su amante, sino que estuvo dispuesto a morir una vez muerto su amante. A través de estos casos, Fedro considera que los dioses valoran más el sacrificio de los amados (quienes sienten afecto / *agapan*) que el sacrificio de los amantes (quienes aman / *eran*), porque los amantes están bajo el influjo del dios mientras que los amados no.

A partir de los rasgos de este discurso, podemos delimitar a Fedro como un personaje cuyo razonamiento se encuentra ligado al *eikós* (lo probable), donde las premisas son posibles pero no necesariamente realizables. La estructura está basada en especulación pura, constituida sintácticamente por condicionales potenciales y con una fuerte impronta del modo optativo. La lógica argumentativa del *eikós* fue un recurso característico de la retórica del siglo V a.C. (que luego Aristóteles analizará en la *Retórica*)<sup>19</sup>. El vínculo de este elemento con el manejo de citas (con las que abre y cierra su intervención) incita a pensar la influencia de conocimientos retóricos; asimismo demuestra educación y cercanía a las fuentes poéticas. Por último, el recurso de los *paradeígmata* míticos corresponde a una justificación propia del ámbito retórico de la época: utilizar ejemplos conocidos por sus oyentes para aplicar los contenidos de la especulación. El discurso tiene un carácter epidíctico, pero, a su vez, propone una tesis novedosa con un nivel persuasivo destacable.

Por otro lado, en la última parte del diálogo se afirma, por medio de la figura de Diotima, que el amor necesariamente surge a raíz de una carencia y no puede ser un dios porque si fuera un dios sería feliz y bello, y para ello debe poseer cosas buenas y bellas; pero si Eros busca la belleza y la bondad, no debe ser bueno ni bello (199b - 212c). Eros no es un dios sino un *démon*, es decir, un mediador entre los hombres y los dioses, que dispone a los hombres a lograr el recuerdo inmortal de su virtud<sup>20</sup>. Por último, los ejemplos utilizados como demostración por Fedro son complejizados: se afirma que Alcestis y Aquiles no eran amados sino que amaban la inmortalidad.

Podemos ver que el discurso de Sócrates/Diotima contiene algunos supuestos presentados por Fedro en su discurso, pero que son superados por la reflexión dialéctica. Sócrates refuta a Fedro en cuanto al origen de Eros, en cuanto a su *status* de dios y, si bien coinciden en que Eros tiene una relación especial con los hombres, los beneficios de esta relación son muy diversos: mientras que para Sócrates el beneficio se basa en la posibilidad de la inmortalidad entre los mortales, para Fedro este beneficio consiste en inspirar valor en los hombres. En el discurso de Fedro, Eros representa las virtudes aristocráticas: la valentía, la juventud, la *areté* guerrera y política, el

dios se encuentra en el ámbito terrenal por medio de los amantes, ligado a la vida y la muerte, siendo el dios más antiguo. En cambio, el discurso de Sócrates/Diotima relaciona a Eros con lo inmortal, el conocimiento y la fecundidad del alma en estrecha relación con la filosofía. Además, Eros es un *démon*, no el dios más antiguo, y no habita en el amante sino que habita en el amado. Destacamos, asimismo, los mitos utilizados por Fedro que Sócrates resignifica sin aceptarlos con una interpretación cerrada. Estos recursos intratextuales son característicos de la escritura platónica y nos dan a entender que se produce un avance a un nivel epistemológico en relación con lo presentado al comienzo del diálogo. Fedro comienza la ronda de discursos exponiendo los elementos que debe abarcar un encomio a Eros, luego, cada participante problematiza, aportando una perspectiva, la relación *erastés* - *erómenos* y el beneficio que Eros brinda a quienes se involucran en esta<sup>21</sup>. La función del *mýthos* contribuye no solo como una herramienta persuasiva hacia el interior sino también hacia el exterior del diálogo. Además, las adaptaciones del mito en función de la tesis que se quiere sostener es un rasgo distintivo de la obra platónica.

### 3. Las relaciones homoeróticas y el rol del *paidós* en Fedro

Como ya es sabido, el *Fedro* fue compuesto en un contexto caracterizado por relaciones homoeróticas en los círculos militares y aristocráticos de la Grecia clásica. La *philía* filosófica surge en consonancia con un ideal cívico y moral donde el maestro encarnaba la figura de *erastés* que buscaba persuadir estudiantes a través del conocimiento y cada discípulo era un *erómenos* que competía por la atención de su maestro. En esta relación, los *erastái* buscaban cautivar a los *paidiká* por medio de regalos, discursos y demostraciones de su sabiduría; los *erómenoí*, en cambio, debían demostrar superioridad frente a sus iguales para captar la atención del maestro. El fin de esta relación paiderética no era sólo el placer sexual, sino la educación y el prestigio social<sup>22</sup>. En el ámbito político, la persuasión y la influencia jugaban un rol central para la participación en el *agorá* y las decisiones en torno al futuro de la *pólis*. Debido a esto, la imagen pública y la pertenencia a cierto *status* cívico podrían verse refractados en intereses políticos. Nuestra hipótesis consiste en postular que Platón manifiesta estas relaciones en su obra y, por eso, Fedro aparece como un *paidiká* que Lisias y Sócrates buscan disputar en vistas a este ideal cívico-político.

En el diálogo homónimo, Fedro se presenta como “Fedro de Mirrinunte, hijo de Pitocles” (*Phdr.* 244a); al inicio el personaje presenta una serie de intereses epistémicos pero, cuando se pone en marcha el razonamiento dialéctico (*Phdr.* 244d), el contenido de sus intereses cambia. En la primera mitad del diálogo, Fedro aparece atraído por el tema que el *rétor* Lisias desarrolla, la influencia de Eros en la vida humana, y particularmente se ve atraído por el procedimiento que se aplica: el trabajo sobre la escritura, la originalidad de los argumentos, la dedicación en el armado de estos, la fuerza persuasiva y las paradojas presentadas (*Phdr.* 227c - 228a). Sin embargo, el avance del diálogo devela cómo las tesis elaboradas por Lisias y admiradas por Fedro no participan del verdadero conocimiento, en tanto *epistéme*, sino que pertenecen al ámbito superficial de la *dóxa*. Hacia la segunda mitad del diálogo, el carácter de Fedro se asemeja más a otros personajes de la obra

platónica, presentes sólo para desarrollar el proceso dialéctico con breves afirmaciones o negaciones. A pesar de ello, Fedro conserva su interés por el *lógos* y el *éros* a lo largo de todo el diálogo.

Podemos pensar que si bien el *Fedro* recorre distintos tópicos (*rétor*, *manía*, *graphé*), hay dos temáticas que guían todo el desarrollo: *lógos* y *éros*<sup>23</sup>. Análogamente, estas temáticas son sostenidas como intereses por el personaje homónimo en la totalidad de la obra. Martha NUSSBAUM ha identificado a Fedro como un joven ciudadano, interesado por la vida cultural y política de la *pólis*, atractivo, talentoso, inclinado sexualmente a hombres mayores que él. En este diálogo, Fedro debe decidir qué relaciones quiere cultivar y qué implican sus decisiones personales en torno al futuro de la *pólis*<sup>24</sup>. Bien sabemos que el diálogo contiene tres discursos dirigidos a un joven: los dos primeros sostienen la conveniencia de elegir al no enamorado por sobre el enamorado. El primero de estos es escrito por Lisias y leído por Fedro, con un característico *agón* retórico. El segundo es una improvisación antilógica de Sócrates, mejor estructurado pero que busca sostener la misma tesis. Ambos discursos se caracterizan por poseer una tesis paradójica y un alto nivel persuasivo, pero producen un conocimiento doxástico. En cambio, el tercer discurso, desarrollado por Sócrates, expone un conocimiento verdadero, *epistéme*, donde se sostiene la importancia del *éros* filosófico como el más alto grado de amor ciudadano<sup>25</sup>.

Al comienzo del diálogo, Fedro destaca dos características del discurso de Lisias:

- a) La sutileza de la tesis defendida: “En efecto, Lisias escribió sobre un lindo muchacho, solicitado, pero no por un amante; y en esto justamente está la sutileza, pues dice que hay que complacer al que no ama más bien que al que ama.” (*Phdr.* 227c)
- b) La dedicación: “¿Lo que Lisias, el más hábil de los escritores actuales, compuso con tranquilidad y tomándose su tiempo, crees que yo, profano en esto, lo recordaría de modo digno de él? Eso está lejos de mi alcance y, sin embargo, lo preferiría a obtener mucho oro.” (*Phdr.* 228a).

En esta primera parte, vemos también un Fedro que replica y propone a Sócrates la tesis que debe sostener en su discurso<sup>26</sup>.

En la mitad del diálogo, como sabemos, Sócrates se arrepiente de lo dicho y ofrece un segundo discurso como *palinoidía* (*Phdr.* 244a). En adelante, el filósofo asume el lugar de amante hablándole nuevamente al muchacho pero como si fuera otra persona<sup>27</sup>. Sócrates comparte en su segundo discurso algunas tesis atribuidas a Fedro en el *Simposio*: la relación erótica en la forma *erastés* - *erómenos* y la primacía de esta relación por sobre los afectos familiares (*Phdr.* 252a-b). Una vez que se pone en práctica el método dialéctico (*Phdr.* 242d), Sócrates adquiere mayor protagonismo y Fedro se torna un interlocutor que niega o afirma. Entonces sus intervenciones cobran un sentido **i)** anecdótico (*Phdr.* 257c), **ii)** ignorante (*Phdr.* 259b) y **iii)** simplificado (*Phdr.* 261a) en relación con el inicio del diálogo, aunque pueda tener algunas intervenciones significativas (en comparación con otros personajes de la obra platónica).



i) *Phdr.* 257c: [Fedro] Pues hace muy poco, admirable amigo, un político lo insultaba reprochándole esto, y durante toda su invectiva lo llamaba logógrafo. Quizás entonces, por amor al buen nombre, se nos abstenga de escribir.

(Sócr)- Es una opinión ridícula lo que dices, jovencito, y estás muy equivocado sobre tu amigo, si lo crees un pusilánime. Y, al parecer, también crees que el que lo insultaba le dijo lo que le dijo como un reproche.

ii) *Phdr.* 259b: [Fedro] ¿Qué es lo que han recibido? Creo que de eso no he oído hablar.

iii) *Phdr.* 261a: [Fedro] Preguntad.

Asimismo, nos interesa destacar que la participación de Fedro en esta segunda mitad del diálogo se puede equiparar a otros personajes de la obra platónica:

*Phdr* 262a: [Fedro] Sí, es forzoso // *R.* 333d: [Céfalo] - Forzosamente<sup>28</sup>.

*Phdr* 275d: [Fedro] Correctísimo (*Fedro*; 2010) // *Plt.* 263a: [Joven Sócrates] Tienes plena razón<sup>29</sup>.

Finalmente, el joven ateniense aparece en un principio cercano a la sofística, interesado en asuntos del bienestar físico y social, representa un *erómenos* ansioso de aprender, que gusta de escuchar discursos, atraído por los mitos, posee un buen juicio, lúcido y riguroso. Sin embargo, los valores e intereses del personaje cambian al comenzar el procedimiento dialéctico. Fedro se encuentra, así, transformado por el desarrollo filosófico<sup>30</sup>. En *Fedro* se sostiene una disputa por la atención del *paidós*, en principio este elige a Lisias para que sea su maestro pero Sócrates interpela a Fedro para que cambie de opinión, refutando a Lisias, y reconsidere sus intereses a fin de alcanzar un verdadero conocimiento. La relación de Sócrates y Fedro nos sitúa en el contexto histórico-político en el cual el diálogo fue escrito<sup>31</sup>. El maestro consigue influir en la decisión, tanto política como personal, del muchacho sobre qué relaciones se deben cultivar y cómo la influencia de Eros se encuentra relacionada con la *episteme* y la búsqueda de la *alétheia*.

### **Conclusión**

Hemos visto que en el caso de Fedro la información histórica no es suficiente para considerar su posible influencia en la construcción del personaje. Debido a esto, optamos por identificar las características presentes en el contenido de las obras y estudiar el contexto histórico que las vio nacer. Además, considerar al diálogo platónico como un género autónomo escrito, influenciado históricamente por otro género anterior oral, ha permitido sustentar esta investigación sobre un personaje de la obra cuyo carácter e importancia no habían sido elucidados anteriormente. Si bien la complejidad que presenta la escritura platónica, con importantes referentes y diversas posturas, ha sido y es merecedora de una investigación aparte, esperamos que nuestro aporte pueda abrir nuevas claves de lecturas para pensar problemáticas

hacia el interior del *corpus*. Sobre el carácter de Fedro consideramos que tanto en *Simposio* como en la primera mitad del *Fedro* el personaje se puede asociar a las escuelas retóricas: los intereses epistémicos ya expuestos y los recursos discursivos que presenta apoyan la hipótesis planteada. Sin embargo, al cotejar esta posibilidad y concebirlo como un discípulo del *rhétor* en el segundo diálogo, notamos que el personaje presenta características propias. Por estos motivos, los aspectos presentados en cada obra se complementan a fin de reconocer al personaje como un discípulo disputado entre sofistas y filósofos. En ambos diálogos el personaje analizado realiza aportes con los que Sócrates lleva adelante el diálogo, ejerciendo la dialéctica, en vistas de alcanzar un verdadero conocimiento. Si bien en la segunda mitad del *Fedro* las características que distinguen al personaje son transformadas en pos de la reflexión filosófica, éste aparece siempre asociado a éros como pasión sexual y a la importancia del *lógos* en ámbitos privados y públicos. El personaje representa, entonces, a la figura histórica del siglo IV a.C.: un *paidós* seducido a la vez por las escuelas retóricas y la Academia platónica. El carácter de Fedro es el de un *erómenos* prodigio, ansioso de aprender, con ideales de libertad y autosuficiencia que buscan reflejar los valores de su *pólis* con una tendencia a la *areté* guerrera<sup>32</sup>. Para terminar, nos surge preguntar, como Livio ROSSETTI, si se puede pensar en categorías como **sofista** y **filósofo** antes de Platón, pero esta pregunta excedería este artículo ya que nuestro autor es Platón y, como hemos visto, el personaje se encuentra subordinado a sus categorías<sup>33</sup>.

## **Bibliografía**

### **Textos Fuentes**

- HACKFORTH, R. (1972). *Phaedrus*. New York.
- HOWATSON, M. C. (2008). *Symposium*. New York.
- MÁRSICO, C. (2009) *Platón, Banquete* (traducción y notas). Buenos Aires.
- MÁRSICO, C. (2007) *Platón, República* (traducción y notas). Buenos Aires.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, M. (1995) *Platón, Banquete* (introducción, traducción y notas). Madrid.
- PORATTI, A. (2010) *Platón, Fedro* (introducción, traducción y notas). Madrid.
- RACIONERO, Q. (1990) *Aristóteles, Retórica* (traducción y notas). Madrid.
- ROBIN, L. (1993) *Platon, Le Banquet* (Introduction, texte et notes en *Oeuvres Complètes*, Tome IV, 2e partie). Paris.
- SANTA CRUZ, M. I. (1988) *Platón, Político* (traducción y notas). Madrid.

### **Bibliografía Crítica**

- ARÁN, P. O. (2001). *Apuntes sobre Géneros Literarios*. Córdoba.
- BAJTÍN, M. M. (1998). *Estética de la creación verbal*. México.

- DE SANCTIS, D. (2016). The meeting scenes in the incipit of Plato's dialogue. En G. CORNELLI (ed), *Plato's Styles and Characters*. Berlin/Boston.
- FIERRO, M. A. (2010). La concepción del éros universal en *Fedro*. En J. Labastida & V. Aréchiga (eds.), *Identidad y diferencia* (pp. 11-25). Tomo 2: El pasado y el presente; Sección: Antigüedad y Medioevo, México, Siglo XXI y la Asociación Filosófica de México.
- FIERRO, M. A. (2015). "A-topología" en el Fedro de Platón: el hyperouránios tópos y el filósofo átópos. *Nova Tellus*, 33(1), 65-93.
- FIERRO, M. A. (2020). Sobre la concepción platónica de *philosophía* en el *Fedro*. En V. SUÑOL y L. R. MIRANDA (eds), *La educación en la filosofía antigua*. Buenos Aires.
- GIANNANTONI, G. (1971). *Che cosa ha veramente detto Socrate*. Roma.
- GOLDHILL, S. (2018). *The End of the Dialogue in Antiquity*. New York.
- KAHN, C. (2010). *Platón y el diálogo socrático. El uso filosófico de una forma literaria*. Madrid.
- LONG, A. (2013). The advantages of conversation in the Phaedrus. En *Conversation and Self-Sufficiency in Plato* (pp. 10-25). Oxford.
- MONOSON, S. S. (2000). *Plato's Democratic Entanglements. Athenian politics and the practice of philosophy*. Princeton University Press.
- NIETZSCHE, F. W. (1973), *El nacimiento de la tragedia*. Madrid.
- NUSSBAUM, M. (2001). *The Fragility of Goodness. Luck and Ethics in Greek Tragedy and Philosophy*. United Kingdom.
- RAMÍREZ VIDAL, G. (2012). Algunas *quaestiones* sobre el diálogo socrático a partir de Livio Rosetti. *Nova Tellus*, 30(2), 241-276.
- REALE, G. (2003). *Por una nueva interpretación de Platón*. Barcelona.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1992). *Nueva Sintaxis del Griego Antiguo*. Madrid.
- ROSSETTI, L. (2019). Hoi sophistai: sobre a dissolução de uma categoria historiográfica. *HYPNOS*, 42, 1-10.
- SCHLEIERMACHER, F. (2008). *Introductions to the Dialogues of Plato*. London.
- SOARES, L. (2016). Perspectivism, Proleptic Writing and Generic agón. Three Reading of the Symposium. En G. CORNELLI (ed.), *Plato's Styles and Characters* (pp. 63-75). Berlin/Boston,.
- SZLEZÁK, T. A. (1997), *Leer a Platón*. Madrid.
- TODD, S. C. (2005), "Law, Theatre, Rhetoric and Democracy in Classical Athens". *European Review of History* 12, 63–79.

## Notas

<sup>1</sup> Este trabajo no hubiera sido posible sin los aportes y comentarios de la Dra. Ivana Chialva, quien dirigió mi adscripción en *Griego II* sobre estas problemáticas y motivó la elaboración de este artículo. Además, agradezco a las siguientes personas que contribuyeron enormemente con la lectura y sugerencias al presente trabajo: Dr. Fabián Mié, Prof. Pablo Routier, Ariana Liotta e Ilya Guerenstein.

<sup>2</sup>ROBIN (1993, p. xxxvii).

<sup>3</sup>MARTÍNEZ HERNÁNDEZ (1995, p. 167).

<sup>4</sup>PORATTI (2010, p. 72).

<sup>5</sup>NUSSBAUM (2001, pp. 200-202).

<sup>6</sup>PORATTI (2010, p. 71).

<sup>7</sup>Véase GIANNANTONI (1971, p. 5-7).

<sup>8</sup>Véase SZLEZÁK (1997, pp. 45-47).

<sup>9</sup>BAJTÍN (1998, pp. 248-290).

<sup>10</sup>ARÁN (2001).

<sup>11</sup>Según este autor, Platón eufemiza la muerte de su maestro cuando, por ejemplo, hace referencia a lo largo del diálogo a la dosis fatal, no como κώνειον (*kónēion*; cicuta), sino más bien como φάρμακον (*phármakon*; remedio y veneno). Los cambios en el léxico condicionan nuestra lectura de la muerte de Sócrates, eliminando los efectos explícitos de la cicuta y planteando una imagen trágica del protagonista. TODD sostiene que no es trivial el uso de estos recursos por parte de Platón con el fin de exponer sus teorías. Por ejemplo, se señala que no es casual que uno de los temas tratados en el *Fedón* sea la transmutación de las almas. TODD (2005).

<sup>12</sup>Véase ROSSETTI (2019, p. 3).

<sup>13</sup>Véase NIETZSCHE (1973, pp. 120-121): “Si la tragedia había absorbido en sí a todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en sentido excéntrico del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela*: de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito...”.

<sup>14</sup>El siguiente párrafo presenta una paráfrasis de la primera mitad del discurso basado en una traducción propia (*Smp.* 178a-178c).

<sup>15</sup>Se podría establecer un vínculo entre esta idea inicial de Fedro y la superación de discursos que se presenta en el *Smp.* teniendo en cuenta que Fedro estaría vinculado paideréticamente al médico Erixímaco. Véase MÁRSICO (2009, n. 43).

<sup>16</sup>En griego: καὶ ἀτεχνῶς, ὁ ἔφη Ὅμηρος, <μένος ἐμπνεῦσαι> ἐνίοις τῶν ἡρώων τὸν θεόν, τοῦτο ὁ Ἔρως τοῖς ἐρῶσι παρέχει γιγνόμενον παρ’ αὐτοῦ.

<sup>17</sup>RODRÍGUEZ ADRADOS (1992, pp. 534-538).

<sup>18</sup>Texto original: φημί τοίνυν ἐγὼ ἄνδρα ὅστις ἐρᾷ, εἴ τι αἰσχροὺς ποιῶν κατάδηλος γίγνοιτο ἢ πάσχων ὑπὸ τοῦ δι’ ἀνανδρίαν μὴ ἀμυνόμενος, οὔτ’ ἂν ὑπὸ πατρὸς ὀφθέντα οὕτως ἀλγήσαι οὔτε ὑπὸ ἐταίρων οὔτε ὑπ’ ἄλλου οὐδενὸς ὡς ὑπὸ παιδικῶν (*Smp.*178d-e).

<sup>19</sup>ARISTÓTELES *Rh.* 1357a 30.

<sup>20</sup>Recordemos que, según Diotima, Eros es hijo de Viveza y Pobreza, concebido en la fiesta de honor al nacimiento de Afrodita; en su naturaleza materna está ser siempre pobre,

escuálido y débil, aunque tiene naturaleza valiente, ansiosa e impetuosa por parte de su padre. Para Diotima, Eros apunta a tener el bien siempre y ella corrige un supuesto que Sócrates tiene: Eros es lo amado y no lo que ama. Si lo amado es lo bueno, bello, bienaventurado y delicado, lo que ama no tiene estas características, y Eros será lo que ama por no tener estas características. Según Diotima el amor es amor a la inmortalidad, al existir siempre por medio de la generación (donde está contenido lo eterno en lo mortal), y por esto se busca en lo bello.

<sup>21</sup> Sobre la dinámica del diálogo, la interacción entre las disciplinas y los personajes véase el artículo de SOARES (2016). Cfr el capítulo introductorio de MÁRSICO (2009).

<sup>22</sup> MONOSON (2000: 64 - 88).

<sup>23</sup> FIERRO (2010: 1).

<sup>24</sup> NUSSBAUM advierte que la fecha dramática del diálogo (411 - 404 a. C.) corresponde al período en que Fedro no estaba en Atenas, sino en el exilio por estar implicado en la profanación de los misterios de Eleusis junto a Alcibíades. A partir de esto, su hipótesis es que el diálogo *Phdr.* contiene una fuerte crítica a la condena moral en las historias de Alcibíades y Fedro. Las formas de locura defendidas en el segundo discurso de Sócrates hacen alusión a la irrupción de Alcibíades ebrio en *Smp.* Véase NUSSBAUM (2001: 210 - 213).

<sup>25</sup> Para más consideraciones sobre el carácter desasociativo de la filosofía platónica y la sofística en el *Fedro* véase FIERRO (2020: 46 - 51).

<sup>26</sup> *Phdr* 235b: “Eso no es objeción, Sócrates; es justamente lo mejor que tiene el discurso: no ha dejado de lado nada digno de ser mencionado en el asunto, en comparación con lo que éste ha dicho, nadie sería capaz de decir nada más abundante ni valioso”. *Phdr* 236 a-b: “Entonces haré así: te daré como base que el enamorado está más enfermo que el que no ama, y en cuanto a las demás cosas, si logras decir algo distinto, más abundante y más valioso que éstas, serás puesto, trabajado a martillo, junto a la ofrenda de los Cipséidas en Olimpia”. En esta sección seguimos la traducción de PORATTI (2010).

<sup>27</sup> Cfr. NUSSBAUM (2001: 211).

<sup>28</sup> *Phdr* 262a: ἀνάγκη μὲν οὖν// *R.* 333d: ἀνάγκη.

<sup>29</sup> *Phdr* 275d: ὀρθότατα // *Plt.* 263a: ὀρθότατα.

<sup>30</sup> En contraste, para otras consideraciones sobre la transformación del personaje puede verse LONG (2013).

<sup>31</sup> En esta sección hemos decidido no referirnos al encuentro entre Sócrates y Fedro al inicio del diálogo. Sin embargo, pueden verse los estudios realizados por DE SANCTIS (2016). Por otro lado, el ambiente erótico, construido por Platón a lo largo del diálogo, fue trabajado por NUSSBAUM (2001), FIERRO (2015), PORATTI (2010).

<sup>32</sup> Los aspectos presentados a lo largo del artículo pueden ser complementados con el trabajo realizado por NUSSBAUM (2001: 200 - 228), quien ha destacado los aspectos afectivos y disposicionales de los personajes a lo largo del diálogo.

<sup>33</sup> ROSSETTI (2019).



N° 47 · 2022 · ISSN e 1853–6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0040  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

## El anhelo del todo: modelos de monarquía universal helenística<sup>1</sup>

Ezequiel Martín Parra

Universidad Nacional de Córdoba  
 eze.marp@gmail.com

.....  
 Recibido: 12-07-21  
 Aceptado: 08-10-21  
 .....

Las pretensiones de dominio universal manifestadas por los monarcas helenísticos han sido revaluadas en los últimos años y, lejos de ser simples enunciados propagandísticos, se presentan como una característica fundamental y necesaria de la realeza helenística. Se exploran aquí algunos de los paradigmas de monarquía que contribuyeron a la conformación de la idea del universalismo real, centrándonos, por un lado, en la influencia de los modelos proximorientales, y por el otro, en la recepción de la figura de Alejandro Magno. Se propone que es a partir de estos modelos que este “anhelo del todo” adquirió su contenido y su modulación.

[Universalismo / Monarquía / Helenismo](#)

...

### **The longing for everything: hellenistic models of universal kingship**

The pretension of a universal dominion expressed by several Hellenistic kings has recently been reconsidered; currently, it is regarded not as mere propaganda, but as a central and pressing trait of Hellenistic kingship. This work explores some models of monarchy that contributed to fashion the idea of universal kingship by analyzing both the influence of Near Eastern archetypes and the reception of Alexander the Great's image. I propose that it was through these models that this “the longing for everything” was defined and shaped.

[Universalism / Kingship / Hellenism](#)





En el 217 a.C., no mucho después de vencer en Tebas, Filippo V de Macedonia se dispuso a observar los juegos Nemeos en Argos. Polibio cuenta que en ese momento un mensajero llegó con una carta que informaba al rey sobre la derrota romana ante Aníbal en Trasimeno. Filippo compartió la noticia solo con su consejero, Demetrio de Faros, quien procedió a darle su opinión: dado que los asuntos en Grecia estaban cerca de resolverse, la debilidad romana ofrecía una oportunidad única para lanzar una invasión a Italia que no sería sino el principio de la conquista del todo, τῆς ὑπὲρ τῶν ὅλων ἐπιβολῆς, algo que solo le correspondía a él (Plb. 5.101.10). El historiador comenta que esto exaltó a Filippo, un hombre joven y ambicioso, y añade que este, además, había surgido de una casa real tal que, de algún modo, siempre se había arrojado al anhelo del todo, πρὸς δὲ τούτοις ἐξ οἰκίας ὀρμώμενον τοιαύτης, ἢ μάλιστα πως ἀεὶ τῆς τῶν ὅλων ἐλπίδος ἐφίεται (Plb. 5.102.1).

La crítica moderna ha considerado que este pasaje y, sobre todo, ese “anhelo del todo”, ἢ τῶν ὅλων ἐλπίς, formarían parte de una estrategia discursiva empleada por el historiador para señalar el cambio de carácter y de estilo de gobierno del rey. En efecto, Polibio muestra la transformación de Filippo de un joven monarca exitoso en la batalla y veloz en su pensamiento en un tirano que, justamente por su juventud, se rodea de malos consejeros<sup>2</sup>. Sin embargo, más allá de la historicidad del episodio en cuestión y su función estructurante en el relato, se ha insistido en que las intenciones de Filippo podrían ser auténticas, reflejo de una política real expansionista que iba a la par de un programa ideado por el rey mismo para transformar la imagen de su monarquía<sup>3</sup>. Así, WALBANK señaló que cuando Polibio adscribe este afán por el dominio imperial a la casa de Filippo V no se refería solo a los antigónidas, sino que habría tenido en mente una imagen ampliada de esta, de modo que entre los antecedentes incluía también a los grandes personajes de la dinastía argéada como Filippo II y Alejandro Magno<sup>4</sup>. Si en efecto Filippo V tenía a estos grandes conquistadores como sus paradigmas, lo que Polibio de hecho sugiere en otro pasaje (Plb. 5.10.10), se podría tomar su “anhelo del todo” como una aspiración real, por más que sus posibilidades efectivas de conseguirla sean cuestionables.

Este debate historiográfico es un ejemplo de cómo se ha abordado la cuestión de las pretensiones de dominio universal de los reyes del periodo helenístico: no es un problema al que se le haya dedicado demasiada atención hasta años recientes, pero cuando se lo ha tratado, se ha tendido a limitar la discusión en torno a la dicotomía entre una ambición de conquista desmedida (y a menudo necia) por parte de algunos monarcas, y un comportamiento más sensato y oportunista asumido por otros<sup>5</sup>. Es decir, la problemática se reduce a una cuestión de análisis de las posibilidades objetivas de expansión territorial, de modo que, cuando estas no se comprueban, todo discurso universalista se considera poco realista<sup>6</sup> o bien como un enunciado propagandístico sin mayor valor en un mundo helenístico donde el equilibrio político radicaba justamente en algo así como un pacto tácito entre gobernantes para limitar las ambiciones expansionistas<sup>7</sup>. Se oscila, en resumen, entre insensatez y afirmaciones artificiosas.

Aunque prevaeciente, la idea de un balance de poder político ha sido cuestionada desde hace tiempo. AUSTIN señaló en su clásico trabajo sobre el carácter de la realeza helenística que incluso cuando los estados asumieron una frontera más

definida (pasados los vaivenes de las guerras de los diádocos tras la muerte de Alejandro), el anhelo expansionista siguió siendo un aspecto clave en la legitimación de los reyes, pero también en el manejo efectivo de las economías de sus imperios<sup>8</sup>. Más recientemente, se ha revisitado el aspecto universalista de esta ideología, para considerarlo no ya como un discurso vano o anómalo, sino como un componente característico del imperialismo helenístico. Así, las aspiraciones de dominio universal se presentan como una faceta clave en la ideología real, expresándose en la idea de que la existencia de un gobernante mundial en el centro de la civilización era una condición esencial para la paz, el orden y la prosperidad<sup>9</sup>. Y esto adquiriría una importancia mayor en el marco de un sistema de estados en continua competencia, donde el presentarse como el señor indiscutible de todos los rivales era parte fundamental de la legitimación monárquica, aun cuando esa representación fuera ficticia y poco o nada posible<sup>10</sup>.

Este trabajo pretende lograr un acercamiento a esta aspiración de dominio universal de los reyes helenísticos proponiendo que se trata de un aspecto multifacético y heterogéneo de la ideología real, en el que diversas modalidades de expresión fueron posibles. Para ello se intentará rastrear algunos de los posibles orígenes de la tradición de universalismo y los antecedentes específicos que tomaban como referencia los monarcas para la construcción de su imagen como señores del mundo. Así, se considerará primero la tradición proximoriental de “Rey de Reyes” y “Rey del Universo” de los imperios proximorientales y examinaremos hasta qué punto sus influencias se dejaron sentir en el pensamiento político helenístico. Luego, exploraremos el uso de la imagen de Alejandro Magno por parte de sus sucesores como modo de legitimación de sus propias conquistas.

### ***1. ¿Inspiración oriental?***

Cualquier indagación sobre el origen de la idea de aspiración de dominio del mundo debe remontarse necesariamente a la Mesopotamia, donde ya en el III milenio a.C. los reyes de la dinastía fundada por Sargón de Agade crearon con sus iteradas campañas militares una nueva visión del mundo, con la ciudad de Agade en el centro y un dominio indiscutido en todas las direcciones<sup>11</sup>. Estos reyes utilizaron títulos que reflejaban sus aspiraciones expansionistas, como “Rey de Kish”, que implicaba una hegemonía sobre toda la Mesopotamia, y que desde entonces adquiriría el significado de “Rey del Universo” o “Rey de la Totalidad”, nociones que serían glosadas con otros epítetos tales como “Rey de los Cuatro Cuartos”<sup>12</sup>.

Pero lo cierto es que estas proclamas universalistas, como las que siguieron en la región durante los próximos siglos, no coincidían con la política real. Para ello habría que esperar hasta los grandes imperios del I milenio a.C. —asirio, babilonio y aqueménida—, cuando las acciones de los reyes apuntaron verdaderamente a obtener tanta tierra como fuera posible, un objetivo para el que contaban con una maquinaria militar y administrativa efectiva<sup>13</sup>. Este cambio implicó que la noción de “Rey del Todo” pasara a primer plano en las formulaciones discursivas de los monarcas.

El caso asirio es especialmente ilustrativo en este respecto: en Asiria los dioses otorgan a los reyes el poder universal y la idea de “extender el país” se vuelve prác-

ticamente un mandato divino<sup>14</sup>. La obra de conquista se ve como un proceso de ordenamiento del universo que emerge de la voluntad celestial y debe ser llevado a cabo por un monarca combatiente de las fuerzas del caos y procurador del orden<sup>15</sup>. Aunque podría parecer paradójico, ese mundo al que se intenta dominar en su totalidad tiene unos límites muy precisos, vinculados a un mapa mental dado. Tras ciertos puntos específicos, por ejemplo, Egipto por el sur, nos encontramos un espacio que escapa de las aspiraciones de conquista directa de los reyes, aunque no de intereses económicos o políticos. Discursivamente, estos confines del mundo son presentados como tierra inculta, atrasada y “vacía”, constituyéndose de este modo en verdaderas fronteras<sup>16</sup>. Este discurso que asigna límites puntuales al “universo” se verá replicado en el periodo helenístico, como veremos.

Los modelos de realeza posteriores, el babilónico y el aqueménida, no hacen hincapié en el expansionismo y las ansias de dominio del mundo de forma tan contundente, pero sin dudas son continuadores de la ideología del universalismo monárquico. Babilonia compartía el gran repertorio de títulos reales de esta larga tradición, y aunque el papel del rey como garante del orden cósmico queda soslayado detrás de la gran figura del dios tutelar Marduk<sup>17</sup>, el vínculo entre monarca y divinidad es estrecho, de modo que no habría que despreciar el papel del primero como mediador entre el mundo celestial y el humano<sup>18</sup>. En cuanto a los aqueménidas, también ellos adoptaron muchos de los títulos mesopotámicos, en especial “Gran Rey” y “Rey de Reyes”, pero ahora los fundamentos de legitimidad estaban vinculados específicamente a la línea dinástica de Aquémenes que contaba con el favor de Ahura Mazda<sup>19</sup>.

Con tales antecedentes, la persistencia de una ideología universalista en el periodo helenístico no debería sorprender. Sin embargo, debemos ser cautos y no asumir una simple continuidad entre las tradiciones mesopotámicas y persas y las formulaciones de realeza universal tal como nos la encontramos entre Alejandro Magno y sus sucesores.

Comenzando por Alejandro, algunos indicios son positivos respecto a la mencionada continuidad, especialmente en Babilonia. Dos de los registros cuneiformes conocidos como Diarios Astronómicos llaman respectivamente a Alejandro “Rey del Mundo” (330 A) y “Rey de Todos los Países” (329 B). Los babilonios ciertamente habían lidiado con reyes extranjeros en el pasado (asirios y persas), y no tuvieron demasiados resquemores en asumir a alguien foráneo como el rey de su ciudad y del mundo, lo que se refleja en la activa participación de Alejandro en rituales nativos, como la reconstrucción de templos<sup>20</sup>. Pero esto no puede ser tomado como influencia en el pensamiento del rey así como así, ya que no queda claro si Alejandro fue consciente de este tratamiento que las elites babilonias le otorgaron o si, por el contrario, la titulación refleja una decisión unilateral local.

Respecto al paradigma monárquico persa, la evidencia es más numerosa, pero también más problemática. Tradicionalmente se ha visto que Alejandro se apropió de una serie de símbolos y emprendió un conjunto de acciones que remitirían a un modelo de realeza netamente basado en el paradigma aqueménida: sería el caso de la diadema, la práctica de la *προσκύνησις* y la apertura de cargos gubernamentales a la elite persa, entre otros ejemplos. Más recientemente esta opinión se ha puesto

en tela de juicio porque el comportamiento efectivo de Alejandro Magno fue muchas veces en contra de la ideología real persa y es indicio de una importante incomprensión de esta por parte del conquistador macedónico<sup>21</sup>. Es el caso de la destrucción de Persépolis. También se ha dicho que mientras que algunos símbolos adoptados no eran propiamente persas (como la diadema, pues los aqueménidas usaban tiaras), otros elementos básicos que sí lo eran (como la entronización) brillan por su ausencia en las fuentes<sup>22</sup>. De este modo, algunos consideran que Alejandro no habría fallado en seguir el modelo de sus predecesores en el trono, sino que perseguía conscientemente diferenciarse, crear un tipo de monarquía nueva que representara una ruptura<sup>23</sup>.

El componente universalista de la ideología persa también fue discutido desde estas perspectivas. Es muy notoria la ausencia de todo uso por parte de Alejandro de los emblemáticos títulos de “Gran Rey” y “Rey de Reyes”. En cambio, introdujo el apelativo de “Rey de Asia”; en línea con lo dicho, para algunos esta no es más que la traducción al griego de las designaciones persas y, por tanto, parte de un intento por presentarse como el auténtico sucesor de Darío III<sup>24</sup>. Ahora bien, si seguimos a Arriano, Alejandro pretendía con esto ufanarse de un dominio aún más extenso que el de los aqueménidas, que, como no habían gobernado ni una fracción de Asia, se llamaban sin justicia “grandes reyes”, τὸς γὰρ τοὶ Περσῶν καὶ Μήδων βασιλέας οὐδὲ τοῦ πολλοστοῦ μέρους τῆς Ἀσίας ἐπάρχοντας οὐ σὺν δίκῃ καλεῖν σφᾶς μεγάλους βασιλέας (Arr., *An.* 7.1.3). Este testimonio, por cierto apoyado por otros biógrafos (Curt. 4.1-14; Plu., *Alex.* 34.1), junto al hecho de que el concepto mismo de “Asia” es netamente heleno<sup>25</sup>, han puesto en duda la idea de que el título en cuestión representara una continuidad de régimen. Pero si algo no se puede negar es que “Rey de Asia” se hace eco del universalismo de las monarquías orientales. Quizás no se estaba mostrando como continuador del Imperio persa, como el “último aqueménida”, pero sí mandaba un mensaje claro que da cuenta de que el rey se estaba pensando a sí mismo en relación con la herencia aqueménida: era el sucesor de Darío en tanto gobernante del mundo, e incluso pensaba superarlo en este aspecto<sup>26</sup>. No solo tenía ya toda Asia bajo su poder, sino que habría planeado invadir Arabia y África, y no parece que Europa fuese a escapar de él, de modo que sus intenciones abarcaban, si tenemos en cuenta el mapa mental griego de lo que era la οἰκουμένη, todo el mundo<sup>27</sup>.

Hasta aquí se ha argüido que la influencia de los modelos universalistas de realeza proximorientales sobre Alejandro Magno es muy posible, aunque en su formulación se haya presentado como una ruptura y superación de esos paradigmas. Ahora bien, ¿es posible detectar esta influencia entre las dinastías que reinaron sobre los despojos de su imperio? Como se verá más adelante, el aspecto universalista de las monarquías de los sucesores debe mucho a la figura de Alejandro, que se impuso un estándar de realeza tras su muerte, y no puede ser descartada como, por lo menos, un intermediario en la recepción de los paradigmas mesopotámicos y persa por parte de los diádocos y sus descendientes. Pero la pregunta que interesa aquí, en primer lugar, es si estos paradigmas fueron apropiados de una forma más directa. Para ofrecer una aproximación inicial, este trabajo se centrará en el caso seléucida, por haber sido el estado que ejerció un control directo sobre la mayor parte de los territorios de los imperios orientales anteriores.

Si se considera primero la relación entre seléucidas y aqueménidas, de nuevo surgen posturas que enfatizan la continuidad frente a otras que resaltan las rupturas de un régimen a otro. No es este el lugar para considerar este clivaje de manera detenida. Baste señalar que mientras que parece innegable la persistencia de estructuras imperiales socioeconómicas heredadas de los aqueménidas<sup>28</sup>, no se puede ignorar que hubo innovaciones importantes en las mismas, sobre todo en la administración territorial y en la formulación dinástica de la realeza<sup>29</sup>, lo cual nos compete especialmente. De este modo, se puede considerar que las expresiones de universalismo, tal como vimos para el caso de Alejandro, constituyen una elaboración propia seléucida sobre la noción de Gran Rey mesopotámica y aqueménida<sup>30</sup>. Un buen caso de estudio para analizar estas cuestiones lo ofrece Antíoco III, el “Grande”.

Tras una llegada al trono no exenta de problemas y marcada por la catastrófica derrota contra los ptolomeos en Rafia (217 a.C.), Antíoco iniciaría la consolidación de su reinado a través de una serie de campañas contra regiones emancipadas del Imperio seléucida, entre las que se enmarca su famosa anábasis hacia el Asia Central iniciada en el 210-209 a.C. Años de luchas se probarían de provecho cuando, de vuelta en el Mediterráneo, se presentó ya como uno de los actores políticos más importantes del momento. Parece ser ese el momento en el que asume el título de “gran Rey”, como comenta Apiano (*App. Syr.* 3.15):

οἷα δ' Ἀντιόχου τῆς τε Ἀσίας τῆς ἄνω πολλῶν καὶ μεγάλων ἔθνων καὶ τῆς ἐπὶ θαλάσση, χωρὶς ὀλίγων, ὅλης ἐπικρατοῦντος, ἕς τε τὴν Εὐρώπην διαβεβηκότος ἤδη, καὶ δόξαν ἐπίφοβον καὶ παρασκευὴν ἱκανὴν ἔχοντος, πολλά τε ἄλλα καθ' ἐτέρων ἐξειργασμένου λαμπρᾶ, δι' ἃ καὶ μέγας ἦν ἐπώνυμον αὐτῷ...

Siendo señor Antíoco de tantas tierras de Asia superior y de todo lo cercano al mar, excepto un poco, y habiendo invadido ya Europa, y teniendo tan formidable fama y tan completa preparación, y habiendo logrado muchas otras e ilustres cosas contra otros pueblos, a partir de las cuales ganó el título de ‘Grande’...

Polibio ofrece evidencia adicional de esta novedosa apelación (Plb. 4.2.7) como así también de la fama adquirida por Antíoco luego de sus campañas en el corazón de Asia (Plb. 9.39.14-16). La evidencia epigráfica también apunta a que solo asumió el título tras regresar a Levante victorioso<sup>31</sup>.

Se ha considerado que βασιλεὺς μέγας, “Gran Rey”, era una traducción directa de la titulación real aqueménida a la que Antíoco habría recurrido una vez reestablecidos los antiguos límites del Imperio persa<sup>32</sup>. Al mismo tiempo, el uso frecuente de otro título, “rey de Asia”, podría ser también una referencia al pasado aqueménida. Esto encaja, por otro lado, con el alegado “renacimiento persa” en pleno desarrollo en el territorio seléucida, evidenciado por algunas acciones emprendidas por el monarca en cuestión<sup>33</sup>. Significativa para nosotros es la idea de que Antíoco se habría posicionado como un “hacedor de reyes” durante su anábasis, cuando concedió el título de βασιλεὺς a varios de sus gobernadores locales sublevados. Esto lo posicionaría dentro de la tradición aqueménida en tanto “Rey de Reyes” e

implicaría una referencia importante a una modalidad de universalismo persa. De este modo, parte de la historiografía se ha inclinado a aceptar la idea de que los seléucidas, para entonces, eran tan iraníes como macedónicos<sup>34</sup>.

Esta postura no deja de estar exenta de algunos problemas. STROOTMAN ha señalado que “Gran Rey” no es título exclusivamente aqueménida, sino más bien proxiorientales: como vimos ya, los imperios mesopotámicos lo usaron durante milenios, por lo que no hay forma de establecer una conexión directa específicamente con la tradición persa<sup>35</sup>. Lo que es más, Antíoco III fue el primer seléucida en utilizarlo, y aunque esto puede deberse a que este rey, a nivel personal, estableció una conexión más íntima con el pasado prealejandrino<sup>36</sup>, lo más probable es que el uso de este título se deba a las nuevas circunstancias: en efecto, la progresiva disgregación del imperio obligó a Antíoco a iniciar un proceso de “vasallización”, es decir, la creación de un núcleo imperial bien controlado unido laxamente a monarquías y principados autónomos vasallos<sup>37</sup>. De ahí que la adopción de μέγας podría pensarse como reflejo del nuevo orden y reconocimiento del pacto elaborado entre el Gran rey y sus reyes subordinados.

En cuanto al título Rey de Asia, se presentan los mismos inconvenientes discutidos ya respecto a Alejandro. Lo interesante es que este título pasaría con el tiempo a designar específicamente a los seléucidas. Aunque su uso explícito está atestado a partir de Antíoco III, evidencia externa al Imperio seléucida (como la adopción de tal título por parte de reyes ptolemaicos luego de vencer a los seléucidas) ha llevado a pensar que ya desde antaño la asociación entre uno y otro estaba clara, y que llevaba un evidente matiz de domino suprarregional<sup>38</sup>. Sumado a ello, en el contexto seléucida es posible que tanto rey de Asia como el epíteto “grande” tuviesen connotaciones similares y hasta intercambiables, de modo que adjudicar un origen aqueménida a uno u otro resulta arriesgado.

Un último punto se puede proponer en contra de la interpretación del “renacimiento persa”. Se ha mencionado ya que la expansión de Antíoco se habría concebido como una reconquista de territorios persas. Pero esto dependería de la aceptación de que su proclamación como Gran Rey efectivamente reflejara una ideología real persa. Puesto en duda esto último, la hipótesis se tambalea. En todo caso, es posible interpretar los objetivos territoriales de Antíoco dentro de la tradición seléucida misma. Hay evidencia que sugiere que los límites de su imperio estaban siendo trazados a partir de lo que se consideraba tierra originalmente seléucida, que remitía sobre todo a las conquistas del fundador de la dinastía, Seleuco I. Así, durante su anábasis, Antíoco elaboró un tratado con un rey del norte de la India consiguiendo una frontera más o menos estable en el extremo oriental de su imperio: esta acción remite directamente al pacto firmado entre Seleuco I y el rey Chandragupta Maurya a fines del siglo IV a.C., y es esta ficción ideológica de una frontera ancestral a conservar lo que podría explicar la fácil renuncia de Antíoco de continuar su avance<sup>39</sup>. La misma lógica prima cuando ante su avance sobre las ciudades de Asia Menor, los romanos acusan a Antíoco de realizar anexiones infundadas; este, entre los argumentos que esgrime para justificar sus actos, dijo, según Polibio (18.51.4), que esos habían sido territorios del diádoco Lisímaco en un inicio, pero que luego Seleuco I le hizo la guerra y lo derrotó, por lo que todo el reino de Lisímaco pasó a él



a punta de lanza (Σελεύκου δὲ πολεμήσαντος πρὸς αὐτὸν καὶ κρατήσαντος τῷ πολέμῳ πᾶσαν τὴν Λυσιμάχου βασιλείαν δορίκτητον γενέσθαι Σελεύκου). Nuevamente, la concepción del espacio territorial que tiene Antíoco hunde sus raíces no en el pasado aqueménida, sino en el de su propia dinastía.

Puede que el aspecto universalista del discurso imperial seléucida no se remita específicamente al caso aqueménida. Pero esto no debe conducirnos a la impresión de que era una ideología cerrada que no recibió influencias. Los reyes helenísticos, y muy especialmente los seléucidas, gobernaban imperios multiétnicos y se vieron consecuentemente impelidos a establecer un diálogo activo con las elites locales que ya cargaban con sus propias tradiciones e ideas sobre la monarquía<sup>40</sup>. De este modo, el poder universal de los reyes se asentaba necesariamente sobre bases multiformes, con elementos ideológicos provenientes de diversas fuentes<sup>41</sup>. Bajo esta premisa, si es que Antíoco III intentaba proyectar una imagen “aqueménida” de sí mismo, debemos entenderla como panirania, lo suficientemente global y convincente como para establecer una negociación con las elites persas<sup>42</sup>.

Las interacciones entre los seléucidas y las ciudades de Mesopotamia son más reveladores de este tipo de interacción entre lo imperial y lo local, pues los documentos proveen de buena información sobre cómo el rey asumió aspectos de la ideología real local. En Babilonia, Uruk, Borsippa y otras ciudades aledañas, los seléucidas encontraron una elite dispuesta a comprometerse con su gobierno, y las referencias a los siglos preaqueménidas constituyeron el elemento que aseguraría ese compromiso. Pero el uso de las tradiciones babilónicas no fue lineal ni imitativo: al contrario, hubo una transformación activa, y tal como en el caso persa, parece poco conveniente suponer una simple continuidad entre los modelos de realeza prehelenísticos y helenísticos. Se analizará a continuación una pequeña serie de ejemplos para revelar la compleja relación entre pasado y presente en la elaboración de una ideología real propia, y sobre todo para determinar el lugar del universalismo en ella.

Marduk ya se había posicionado como cabeza del panteón babilónico para el I milenio a.C. y su figura había quedado unida estrechamente a la del rey, sus atributos y deberes, este era referido frecuentemente como “imagen de Marduk”<sup>43</sup>. El festival de año nuevo babilónico (el *Akītu*) del que participaron con seguridad varios monarcas seléucidas más tardíos, como Seleuco III, era celebrado en honor a Marduk, y el rey debía mostrar su alianza y sumisión al dios. Las implicancias eran dobles: por un lado, el rey reforzaba su papel en el orden cósmico creado por Marduk y, por el otro, reforzaba su posición como depositario de un poder terrenal comparable al poder celestial universal de Marduk<sup>44</sup>. Es posible que los seléucidas, por su calidad de reyes extranjeros, cumplieren en el ritual un papel un tanto diferente al de los monarcas locales del pasado. De ser así, no estaríamos sino ante otro ejemplo de recepción activa y transformativa.

Este aspecto de adaptación consciente se ve con mayor claridad en otras instancias que también muestran la asociación entre el soberano y Marduk. Seleuco I y su hijo Antíoco I explotaron esta faceta de la tradición babilónica a través de la asociación de Marduk con Zeus, elaborada ya en época clásica, pues ambos dioses eran tenidos como los garantes de la soberanía regia. La devoción que Seleuco profesaba hacia Zeus es bien conocida, y se ve reflejada, entre otros ejemplos, en las

series de monedas acuñadas por él y en su epíteto Nikator, que tomó directamente del dios. Pero sería sobre todo Antíoco quien establecería una asociación directa entre su padre, Zeus y Marduk, atestiguada en la inscripción que elaboró en ocasión de la reconstrucción del templo del Ezida en la mesopotámica Borsippa<sup>45</sup>. A su vez, el mismo Antíoco fue asociado a Apolo, hijo de Zeus, y a Nabû, hijo de Marduk, creando una doble tríada. Nabû ocupaba un lugar similar al de su padre dentro del panteón babilónico y, como aquel, estaba ligado a la idea de realeza, como revelan sus títulos de “señor de los dioses”, “rey de los dioses del cielo y el inframundo” y “señor del universo”<sup>46</sup>.

Los seléucidas, al presentar un Zeus y un Apolo que moldeaban el mundo terrenal de los reyes, elaboraron un discurso que estaba en perfecta armonía con la ideología real de Babilonia, en la que el rol del rey era crear prosperidad bajo órdenes divinas<sup>47</sup>. Esta elaboración fue activa, lo que se observa sobre todo en el caso de la identificación de Nabû con Apolo, tal vez una innovación netamente seléucida que consiguió que este último dios quedara estrechamente asociado a la esfera de soberanía real, un atributo por lo demás casi ausente en otros contextos helenísticos<sup>48</sup>. Los cruces e influencias de ambos marcos culturales, el greco-macedónico y el babilónico, producen un modelo de realeza novedoso, en el que la idea de dominio universal adquiere especial importancia. Así, en el inicio del Cilindro de Borsippa, leemos cómo Antíoco se define a sí mismo: “Antíoco, gran rey, rey poderoso, rey del mundo, rey de Babilonia, rey de las tierras, protector del Esagila y del Ezida, principal heredero de Seleuco, el rey, el macedonio, rey de Babilonia, soy yo”<sup>49</sup>. Si bien aquí está muy claro el uso de títulos babilónicos tradicionales que remiten a la idea de un dominio sin límites sobre el mundo y otros que lo muestran cumpliendo el rol típico de protector de templos locales (el Esagila y el Ezida), es llamativo, y en todo sentido una innovación, su identificación expresa como rey extranjero, macedonio: Antíoco se presenta a la vez como un perteneciente y ajeno al mundo mesopotámico. De este modo, vemos la coexistencia de elementos culturales muy diferentes, que, sin embargo, son armonizados sin problema aparente.

En resumen, los seléucidas tomaron de Babilonia aspectos de la concepción sobre la realeza y los adaptaron a un modelo diferente, pero cuyas resonancias con el original fueron lo suficientemente acordes como para que llegase a sus súbditos locales. La tradición mesopotámica de monarquía universal estuvo notoriamente presente, pero, tal como en el caso aqueménida, fue modificada para representar el nuevo contexto de dominación seléucida. Es evidente que este uso de lo nativo entra en la lógica de gobernabilidad imperial, en tanto forma del rey y su corte de relacionarse con sus súbditos (y sobre todo las elites) locales.

Lo cierto es que esta necesidad no fue exclusivamente seléucida. El Imperio seléucida, así como los imperios de Alejandro Magno, los aqueménidas, los babilónicos y los asirios antes que él, y como los partos, romanos y sasánidas más tarde, fueron estados multiétnicos increíblemente extensos, en los que la capacidad de gobernar radicaba en asegurarse el apoyo de grupos locales, pero al mismo tiempo en la elaboración de un discurso unificador que lograra crear coherencia política y cultural al proveer a esos grupos con un sistema de valores compartidos, cuya cima visible e incuestionable era la figura del rey<sup>50</sup>. Desde esta perspectiva, la proclama-

ción del universalismo es un mecanismo visible en la larga duración. Su aplicación puntual en los casos estudiados, Alejandro y los seléucidas, no recaería tanto en la especificidad de los modelos adoptados (aqueménida y babilónico), sino más bien en el hecho de que estos hayan sido exitosos en tanto permanecían vigentes todavía y, por eso mismo, tenían una capacidad performativa al ser utilizados.

## 2. La imagen de Alejandro

Los casos anteriores demuestran que los modelos helenísticos implicaron en ciertos aspectos una ruptura respecto a los del Próximo Oriente. En efecto, hay rasgos específicos de los que la mirada diacrónica amplia no logra dar cuenta. ¿De dónde provienen? En parte, hubo innovaciones que las propias dinastías desarrollaron en el curso de sus siglos de gobierno, como hemos visto en el caso seléucida. Pero no es menos cierto que hubo por lo menos un modelo que podría haber servido de parámetro principal para los reyes helenísticos, y que contribuye a explicar muchos de los cambios y especificidades de estas monarquías. Se habla aquí de la figura de Alejandro.

Que Alejandro Magno haya sido el modelo principal de los diádocos y los sucesivos reyes helenísticos no ha sido precisamente una noción muy popular en la historiografía durante mucho tiempo. No solo quienes argumentan en favor de un origen oriental de muchos de los principios ideológicos reales han contribuido a esta opinión, con la figura del “último de los aqueménidas”<sup>51</sup>. Quienes se han expresado a favor de una ruptura total han apuntado en esta dirección. Así, ha sido exitosa la tesis de GRIEN de que, por un lado, la monarquía helenística estaba basada en principios contrarios a los de la de Alejandro, a saber: un gobierno personal basado en la victoria militar y una expansión sin límites; y por el otro, los objetivos de los reyes no habrían estado consignados ni limitados por el antecedente del gran conquistador<sup>52</sup>. De modo que la monarquía helenística debería ser estudiada como un fenómeno *sui generis* y ajeno a Alejandro.

Sin embargo, paralela a esta interpretación, otra línea de estudios ha afirmado que en no pocos aspectos Alejandro Magno se convirtió en un *Leitbild* para los diádocos, es decir, una figura guía en cuanto a objetivos y medios para alcanzarlos, y que sobre ella descansó en gran medida la legitimidad de las nuevas dinastías<sup>53</sup>. La explotación de su nombre habría comenzado apenas murió, dados los enormes beneficios que este podía aportar<sup>54</sup>.

Así, ante dos interpretaciones tan diferentes ¿cómo ponderar el verdadero peso del rey macedónico sobre la ideología real helenística? En primer lugar, realizando precisiones metodológicas. Si es que la hubo, la recepción de la imagen del conquistador no podría haberse realizado sin modificaciones y diálogos con antiguas y nuevas tradiciones<sup>55</sup>. Nos encontramos, entonces, no tanto ante el Alejandro histórico sino frente a las imágenes que se fabricaron de él luego de su muerte, basadas en ciertos rasgos de su personalidad que se exaltaron y un puñado de acontecimientos específicos que valía la pena recordar y celebrar. Estas consideraciones resultan claves para comprender realmente cómo la figura del rey macedó-

nico se convirtió en un modelo durante el periodo helenístico, uno de cuyos componentes más importantes fue la idea de dominación universal.

Un buen punto de partida para nuestro análisis es la caracterización de Plutarco acerca de los diádocos. A ellos se refiere como οἷς γὰρ οὐ πέλαγος, οὐκ ὄρος, οὐκ ἀοίκητος ἐρημία πέρας ἐστὶ πλεονεξίας, οὐδ' οἱ διαιοῦντες Εὐρώπην καὶ Ἀσίαν τέρμονες ὀρίζουσι τὰς ἐπιθυμίας, “aquellos para quienes ni el mar ni la montaña ni los desiertos inhabitados eran un límite para su rapacidad, ni las fronteras que separan Europa y Asia ponían límites a sus deseos” (Plut. *Pyrrh.* 12.2). El pasaje se puede comprender en primera instancia como un juicio moral contra aquella mencionada rapacidad, πλεονεξίας; sin embargo, no es menos cierto que el historiador se estaba haciendo eco de una característica con la que los mismos diádocos y sus descendientes presentaban su imagen, a saber, el ímpetu guerrero y la idea de conquista<sup>56</sup>.

Desde hace un tiempo se ha señalado que cuando los generales de Alejandro se proclamaron reyes, en la práctica, el fundamento de su autoridad recayó primeramente en sus logros personales, sobre todo en el plano militar. En un artículo ya clásico, GEHRKE mostró la enorme dependencia de los reyes helenísticos de la victoria en la guerra, y consiguientemente describió esta forma de legitimidad con la idea weberiana de “carisma”<sup>57</sup>. El carisma constituye la base del poder sobre todo en momentos críticos y situaciones excepcionales, y no hay duda de que el desmembramiento del imperio de Alejandro fue de tal orden. ¿Pero qué hay de los siglos posteriores donde esta excepcionalidad fue opacándose? GEHRKE considera que la conquista y la victoria no solo actuaron como factor de legitimidad en las fundaciones de los reinos, sino también en estados ya establecidos<sup>58</sup>. Como señalamos al principio de este trabajo, desde hace un tiempo se ha reconocido que el presunto “equilibrio” tras el establecimiento de las principales monarquías helenísticas no fue tal, y que la situación de competencia interdinástica fue una constante. Las ambiciones expansionistas no eran simples proclamaciones vanas, sino que tenían un significado primordial en el contexto de la propaganda real<sup>59</sup>.

Vemos en este punto una diferencia fundamental con los modelos de realeza de Oriente. En la monarquía helenística, el poder no se justificaba porque el rey fuera el garante de un orden universal encomendado por la divinidad y, de hecho, su función religiosa (entiéndase por tal el cuidado de los asuntos de los dioses) ocupaba un lugar más entre tantos otros deberes del rey<sup>60</sup>. La expansión territorial no responde, entonces, a un mandato divino, como en el caso asirio, ni en el hecho de ser representante de un dios en la tierra, como en el babilónico. La conquista no se justifica externamente, sino que es un fin en sí mismo en tanto es ella la que justifica el gobierno del rey. La aspiración a un dominio universal no es más que la ultimación de este imperativo, y de ahí que el universalismo adquiere en el periodo helenístico un carácter fundamentalmente militar. Y en este aspecto toma distancia, en particular, del modelo aqueménida, que conscientemente evita temas marciales en la representación del rey<sup>61</sup>.

Ahora bien, ¿cómo encaja Alejandro en este esquema? Un famoso pasaje de Diodoro Sículo puede darnos un buen punto de partida. Cuando Alejandro llegó a la Tróade, se cuenta, saltó de su nave y clavó su lanza en el suelo, lo que “significaba

que había recibido Asia de los dioses como tierra conquistada a punta de lanza”, *παρὰ τῶν θεῶν ἀπεφαίνετο τὴν Ἀσίαν δέχεσθαι δορικήτητον* (D.S. 17.17.2). Tal como está presentada aquí, la idea de que una tierra se domina en virtud de haberla conquistado, es decir, la noción de *δορικήτητος χώρα*, se presenta como fundamentación del poder del conquistador, lo que le daría el derecho a gobernar. La equivalencia entre este principio y los fundamentos del poder regio helenístico se han señalado con frecuencia, de modo que se ha tendido a ver en Alejandro un antecedente directo de la clara voluntad expansionista encarnada por sus diádocos<sup>62</sup>. En efecto, nos encontraríamos en ambos casos ante una concepción personal del poder<sup>63</sup>. HAMMOND ha propuesto que se trataría de una característica originaria del reino de Macedonia prehelenístico<sup>64</sup>, por lo que el modo en que los reyes helenísticos ejercían su poder debería ser remontado hasta tales orígenes.

Esto es una posibilidad sin dudas interesante. No obstante, aunque es probable que Alejandro justificara su dominio sobre los territorios otrora aqueménidas mediante el principio de *δορικήτητος χώρα*, comportándose propiamente como un autócrata, no se debe dejar de lado el hecho de que la legitimidad del rey frente a sus compatriotas provenía antes que nada del carácter hereditario del trono macedonio, una característica confirmada de sobra por las fuentes para la Macedonia prehelenística<sup>65</sup>. Por el contrario, según vimos, en el sistema interestatal helenístico la expansión militar actuaba como un imperativo propiamente dicho y era la base principal de la legitimidad política.

Ahora bien, no deberíamos desvincular del todo la idea de conquista de la figura de Alejandro. Si bien es arriesgado ver en su contenido una herencia directa del rey, no hay dudas de que la forma en que se expresaría esta ideología de expansión militar estuvo moldeada a partir de la figura de Alejandro. De hecho, es esta imagen la que nos permite comprender y precisar mejor por qué el deseo de conquista se manifestó como universalista. Esto podría parecer paradójico, porque precisamente este aspecto ha sido tomado con frecuencia como el punto de quiebre más importante entre Alejandro y los monarcas helenísticos.

Como ha señalado MEEUŠ, una de las razones por las que el modelo de Alejandro durante el periodo helenístico ha sido descuidado (y hasta negado) por la historiografía actual es que la mayoría de los diádocos y sus descendientes (con excepción de algunas figuras como Antígono o Seleuco) han sido tenidos como separatistas cuyo objetivo era asegurar un dominio de una parte del imperio del conquistador, aun cuando esto implicase mutilarlo<sup>66</sup>. Por lo tanto, toda referencia a la dinastía argéada, que por lo demás son numerosas, habría excluido el anhelo del imperio macedónico como un todo. Este mismo autor ha señalado que esta postura confunde los objetivos de los actores con los resultados efectivos alcanzados, lo cual supone un acercamiento teleológico y determinista<sup>67</sup>. En efecto, que estos reyes hayan realizado conexiones explícitas con Alejandro es de por sí sugerente de que buscaban posicionarse como sus herederos directos, y es a partir de nuestros juicios actuales al comprobar que la mayoría estuvo muy lejos de serlo que se llega a la necesidad de desvincular la propaganda de las intenciones y comportamientos efectivos. En cambio, “parece más seguro asumir que si alguien actuaba como si fuera el verdadero sucesor de Alejandro, eso es exactamente lo que quería que el mundo pensase,

y no hay razón por la que el verdadero sucesor de Alejandro debiera aspirar solo a una parte limitada de su imperio”<sup>68</sup>.

A continuación, se procurará tratar ciertos aspectos de la evidencia que parece apuntar en esta dirección. Se recurrirá a ejemplos proporcionados por la dinastía de los ptolomeos. La elección no es casual: por un lado, Ptolomeo I ha sido considerado como uno de los diádocos separatistas desde el principio de su carrera, con objetivos limitados al territorio estrictamente egipcio o bien saliéndose de él como ejercicio de un “imperialismo defensivo” que habría sido continuado por lo menos por los dos reyes siguientes<sup>69</sup>. Pero, por el otro, incluso entre quienes han defendido esta postura se ha debido reconocer que la dinastía ptolemaica se reveló como quizás la más asidua en el uso de la imagen de Alejandro Magno, incluso desde Ptolomeo I<sup>70</sup>, quien habría dedicado todos sus esfuerzos propagandísticos a presentarse como el único y verdadero heredero de Alejandro<sup>71</sup>.

Para comenzar, podemos dirigir nuestra atención a un hecho numismático. Los seléucidas, que heredaron muchas características de las acuñaciones de Alejandro, abandonaron pronto el uso de su efigie en tetradracmas y viraron hacia una iconografía mucho más variada e independiente, lo que se ha interpretado como un esfuerzo de Seleuco I para diferenciar su reinado del de Alejandro. Pero también para alejarse de los ptolomeos: en efecto, Ptolomeo I continuó utilizando los patrones heredados durante un tiempo, y cuando introdujo innovaciones, las referencias a la casa argéada, y específicamente a Alejandro, fueron numerosas<sup>72</sup>. Nos interesa aquí en particular la serie de estateros de oro en la que la imagen de Ptolomeo aparece en el anverso, mientras que el reverso representa a Alejandro sobre una cuadriga tirada por elefantes con la inscripción de ΠΤΟΛΕΜΑΙΟΥ ΒΑΣΙΛΕΩΣ, “del rey Ptolomeo”. La combinación de estos dos últimos elementos es de por sí sugestiva de que la legitimidad del lágida se relaciona con Alejandro, pero el detalle de los elefantes no es menor. Se lo ha interpretado como una posible referencia a la campaña del gran conquistador en la India, y como un posible reclamo a la totalidad de su imperio, mutilado tiempo ha<sup>73</sup>.

Esta lectura de la imagen se complementa, además, con otro tipo de evidencia. La famosa *πομπή* o procesión celebrada por Ptolomeo II en Alejandría, descrita en sumo detalle por Calíxeno de Rodas y conservada por Ateneo de Náucratis, da varias claves de esta vinculación establecida entre la dinastía de Egipto y la India. En efecto, una de las partes centrales de la procesión es la del retorno de Dioniso desde la India, una faceta del mito de este dios que solo fue explotada profusamente luego de las campañas de Alejandro Magno en aquella región<sup>74</sup>. Esto no es casualidad, ya que Alejandro mismo se esforzó para presentarse como un imitador del dios en su viaje hacia Oriente, convirtiéndolo así en una de sus divinidades tutelares<sup>75</sup>. Su presencia en la *πομπή*, por tanto, no es casual. Y esto se ve claramente en el hecho de que hiciera su aparición casi al final del desfile una estatua de oro de Alejandro tirada por una cuadriga de elefantes y flanqueada por imágenes de Niké y Atenea (Ath. 5.34), el mismo motivo que hemos encontrado en las monedas de Ptolomeo I, y que en el marco de la procesión hace un paralelo explícito con la estatua de Dioniso arrastrada por un elefante y seguida por veinticuatro cuadrigas de elefantes (Ath. 5.32). Al mismo tiempo, la identificación entre Ptolomeo y Alejandro



se completa con las estatuas de oro de ambos coronadas con hojas de hiedra, símbolo dionisiaco por excelencia (Ath. 5.33).

De este modo, la πομπή sitúa a la dinastía ptolemaica en un ámbito extraterritorial a través de la conexión Alejandro-Dioniso. La gloria de estos héroes es compartida por los ptolomeos mismos, que se presentan como herederos de uno y de otro<sup>76</sup>. La procesión, compuesta además por una opulenta exhibición de animales, plantas e incluso personas provenientes de las lejanas tierras indias, habla de un reclamo imperialista sobre estos dominios por parte de los reyes que se manifiesta y moldea a través de la memoria mítica (Dioniso) e histórica (Alejandro) representadas en la presencia misma de tales seres<sup>77</sup>. Está claro que hay que dar por descontado una presencia ptolemaica militar en la India. Pero el que esta haya sido posicionada dentro de la narrativa de la dinastía nos habla del impacto de Alejandro sobre la formulación del poder real, en particular, del modo en que este se proyecta en el plano del dominio internacional<sup>78</sup>.

Esta introducción de la India dentro del mapa mental ptolemaico nos habla de una propaganda de expansión territorial, pero puede que el matiz militar propiamente dicho esté difuminado. Otros testimonios son explícitos en este punto, y también nos llevan a considerar que la figura de Alejandro se encontraba en el trasfondo ideológico de los ptolomeos, y que de hecho era ella la que definía la manifestación exacta de los anhelos universalistas.

Vale la pena considerar la famosa inscripción que narra la campaña en Asia de Ptolomeo III en el marco de la Tercera Guerra Siria entre ptolomeos y seléucidas (246-241 a.C.). Fue copiada por el cosmógrafo Cosmas Indicopleustes en el siglo VI en Adulis, en el Mar Rojo, y es sumamente ilustrativa a nuestros fines. La inscripción (OGIS 54, 1-24) se abre del siguiente modo:

βασιλεὺς μέγας Πτολεμαῖος, υἱὸς βασιλέως Πτολεμαίου καὶ βασιλίσσης Ἀρσινόης θεῶν Ἀδελφῶν, τῶν βασιλέω<ς> Πτολεμαίου καὶ βασιλίσσης Βερενίκης θεῶν Σωτήρων ἀπόγονος, τὰ μὲν ἀπὸ πατρὸς Ἡρακλέος τοῦ Διός, τὰ δὲ ἀπὸ μητρὸς Διονύσου τοῦ Διός, παραλαβὼν παρὰ τοῦ πατρὸς τὴν βασιλείαν Αἰγύπτου καὶ Λιβύης καὶ Συρίας καὶ Φοινίκης καὶ Κύπρου καὶ Λυκίας καὶ Καρίας καὶ τῶν Κυκλάδων νήσων ἐξεστράτευσεν εἰς τὴν Ἀσίαν...

El Gran rey Ptolomeo, hijo del rey Ptolomeo y la reina Arsínoe, los dioses hermanos, hijos del rey Ptolomeo y la reina Berenice, los dioses salvadores, que (desciende) por el lado paterno de Heracles y por el lado materno de Dioniso, hijo de Zeus, habiendo recibido de su padre el reino de Egipto, Libia, Siria, Fenicia, Chipre, Licia, Caria y las islas Cícladas, marchó hacia Asia...

El linaje es un componente significativo, ya que demuestra que el vínculo establecido entre la dinastía y Dioniso estaba consagrado a través de la genealogía. Se le añade, además, el héroe Heracles, otra figura que ya había sido recuperada por Alejandro y su padre Filippo como un modelo de realeza y conquista debido a sus múltiples andanzas por el mundo, y que guardaba una estrecha relación con la India, al igual que Dioniso<sup>79</sup>.

Por otro lado, esta introducción presenta el reino de Ptolomeo como un dominio amplio, y no se guarda de mencionar todos los territorios bajo su poder. Pero eso es solo lo que recibió como herencia, y las nuevas adquisiciones del rey son mencionadas unas líneas más abajo. Así, se cuenta que Ptolomeo mismo “adquirió el poder sobre todo lo que estaba de este lado del Éufrates, Cilicia, Panfilia, Jonia, el Helesponto y Tracia” (κυριεύσας δὲ τῆς τε ἐντὸς Εὐφράτου χώρας πάσης καὶ Κιλικίας καὶ Παμφυλίας καὶ Ἰωνίας καὶ τοῦ Ἑλλησπόντου καὶ Θράκης) y que “había reducido a los gobernantes de todas estas tierras” (καὶ τοὺς μονάρχους τοὺς ἐν τοῖς τόποις πάντας ὑπηκόους καταστήσας). Finalmente, se listan todas las nuevas conquistas de Ptolomeo en el marco de esta campaña a Asia, en la que subyugó “Mesopotamia, Babilonia, Susiana, Persis, Media y todo lo demás hasta Bactria” (τὴν Μεσοποταμίαν καὶ Βαβυλωνίαν καὶ Σουσιανὴν καὶ Περσίδα καὶ Μηδείαν καὶ τὴν λοιπὴν πᾶσαν ἕως Βακτριανῆς ὑφ’ ἑαυτῶι ποιησάμενος), tras lo cual “buscó todos los objetos sagrados que fueron arrebatados de Egipto por los persas” (ἀναζητήσας ὅσα ὑπὸ τῶν Περσῶν ἱερά ἐξ Αἰγύπτου ἐξήχθη).

Está claro que este profuso listado de los dominios ptolomaicos contribuye a la imagen del rey como alguien que aspiraba y había conseguido un dominio prácticamente universal. En la realidad Ptolomeo no parece haber avanzado más allá de Babilonia<sup>80</sup>, pero esto no le impidió presentarse como βασιλεὺς μέγας, Gran Rey, algo que se refuerza con la mención del sometimiento de otros gobernantes, lo que lo convertiría propiamente en un Rey de Reyes. Ahora bien, la forma de este dominio universal, creemos, se presenta en términos que siguen el modelo de Alejandro Magno. Como se ha dicho, la genealogía mítica presentada en la inscripción nos remite directamente a él. Pero hay algo más.

Se ha notado con justicia que el modo en que las anexiones de Ptolomeo III son presentadas lo hacen quedar como conquistador del Imperio seléucida en su totalidad<sup>81</sup>. De hecho, se puede interpretar el relato como un ejemplo clásico de propaganda antiseléucida<sup>82</sup>. Si el título βασιλεὺς μέγας, como se ha discutido, está en relación directa con el de “Rey de Asia”, y ambos eran apelaciones específicas seléucidas, su reclamo por parte de Ptolomeo implicaba un reclamo de hegemonía sobre todo el reino rival<sup>83</sup>.

Ahora bien, debemos considerar otro punto: los seléucidas fueron a menudo asimilados a sus predecesores aqueménidas en la propaganda ptolomaica<sup>84</sup>, y parece que ese es exactamente el caso aquí. La inscripción menciona que Ptolomeo devolvió los objetos sagrados robados de Egipto por los aqueménidas; al hacerlo, no solo se está recurriendo a un tropo literario significativo para una audiencia egipcia, bastante extendido en los testimonios prehelenísticos y ptolomaicos, sino que a la vez se construye un relato por el cual los seléucidas, como herederos del antiguo Imperio persa, participan también de sus crímenes<sup>85</sup>. Esta retórica antipersa que se torna en antiseléucida podía llegar tanto a un público egipcio como a uno griego, pero además saca a la luz una ecuación entre los ptolomeos y Alejandro muy evidente para ambos grupos. Aunque no es este el lugar para discutir el asunto en profundidad baste destacar que la literatura cortesana ptolomaica resaltó frecuentemente la faceta de Alejandro Magno como destructor del Imperio aqueménida, como Πέρσαισι βαρύς, hostil a los persas<sup>86</sup>. A la luz de estos hechos, conside-

ramos acertado considerar que las conquistas señaladas por la inscripción de Adulis están pensadas como un paralelismo de las conquistas de Alejandro.

Por consiguiente, la forma específica que adquiere la retórica universalista ptolemaica, sus límites y contenido, se moldean a partir del paradigma de Alejandro Magno. Por un lado, porque el mapa mental del “universo” al que aspirar estaba basado directamente en sus conquistas en tanto Alejandro se había concebido como el monarca universal por excelencia<sup>87</sup>. Y por el otro, porque la legitimidad de esta hegemonía mundial emanaba de la conquista misma, y así como Alejandro se proclamó señor de Asia a través de la lanza, Ptolomeo III podía reclamar ese mismo territorio como *δορικήτος χώρα*<sup>88</sup>.

### **Conclusiones**

Los ejemplos del ámbito ptolemaico tratados ilustran en qué modo Alejandro Magno se constituyó como un modelo de realeza universal. Antes que un paradigma que debiera ser seguido al pie de la letra, era una figura que podía ser moldeada, trabajada y reutilizada para adaptarla a las circunstancias específicas del contexto de recepción. En efecto, la situación en la que se encontraron los reyes helenísticos, un sistema de estados en competencia permanente, difería notablemente de la vivida por Alejandro poco antes de su muerte, donde podía en efecto proclamarse (aunque no sin resistencias) como rey del universo.

Estas diferencias permiten entender que en realidad Alejandro no legó un modelo de realeza entendido como una estructura política en sí, puesto que el ejercicio efectivo de la monarquía se había transformado notablemente. Al contrario, el modelo de Alejandro es una construcción, o, mejor dicho, una serie de construcciones helenísticas. La faceta universalista lo demuestra bien, porque, aunque estuvo presente en la formulación misma que Alejandro elaboró para su gobierno, en el periodo helenístico esta fue reformulada en un sentido muy diferente, pero sin dejar de referirse en su forma al arquetipo alejandrino.

Algo parecido ocurrió con los modelos proximorientales. Hemos visto que no fueron heredados sin más por los reyes helenísticos. Nuevamente aquí debemos hablar de reelaboraciones y de rupturas. La continuidad se manifiesta en todo caso en la larga duración, que nos permite considerar algunas características estructurales comunes a buena parte de imperios de la Antigüedad, y que ayudan a explicar la presencia en sistemas políticos diferentes de una ideología universal. Pero de nuevo, la continuidad debe ser matizada, puesto que las expresiones particulares de este universalismo diferían en cada caso, y los reyes helenísticos transformaron el legado de los imperios que los precedieron de forma radical. La persistencia de un título como el de Gran Rey, por ejemplo, nos habla de una recepción activa y atenta de tradiciones puntuales que seguían siendo útiles en el momento de recuperación, pero nos dice menos sobre qué implicaba realmente ser un Gran Rey en cada momento histórico en el que fue adoptado.

En conclusión, la idea de un dominio universal fue un punto central de la ideología real helenística, moldeado a partir de tradiciones muy dispares. Sin embargo, su importancia parece haber sido central en la legitimación de la monarquía y en

su funcionamiento efectivo. Que tal reclamo haya sido más o menos factible según el caso poco importa, porque este anhelo del todo, ἡ τῶν ὅλων ἐλπίς, subyacía a esos reclamos como una referencia casi obligada por parte de los monarcas. El hecho de que haya visto tantas variantes y ajustes es tan solo una muestra de que los reyes puntuales se interesaron profundamente en adaptar este principio y llenarlo de sentidos propios.

Este trabajo solo analizó algunos de estos significados, distinguiendo dos posibles modelos a partir de los cuales fueron elaborados. La problemática no se agota aquí ya que, si bien hemos presentado a los seléucidas en relación con los paradigmas orientales de monarquía, y a los ptolomeos respecto al modelo de Alejandro, no hay dudas de que las concepciones de ambas dinastías fueron más complejas y se valieron de diferentes arquetipos. Nuestra intención fue explorar algunas manifestaciones puntuales, analizando contenidos específicos de las mismas que podían ser puestos en relación con modelos de realeza del pasado, sean estos proximorientales o la imagen de Alejandro Magno. Porque, si no resulta difícil comprobar que cualquiera podía proclamarse “rey del universo”, es más difícil entender qué significaba realmente tal proclama. Y todavía queda mucho trabajo en esta dirección.

## **Bibliografía**

- ANAGNOSTOU-LAOUTIDES, E. (2016). *In the Garden of the Gods: Models of Kingship from the Sumerians to the Seleucids*. Londres.
- AUSTIN, M. M. (1986). Hellenistic kings, war, and the economy. *The Classical Quarterly*, 36(2), 450-466.
- AUSTIN, M. M. (2006). *The Hellenistic world from Alexander to the Roman conquest: A selection of ancient sources in translation*. Cambridge.
- BANG, P. F. (2012). Between Aśoka and Antiochos: an essay in world history on universal kingship and cosmopolitan culture in the Hellenistic ecumene. En P. F. BANG & D. KOŁODZIEJCZYK (eds.), *Universal Empire: A Comparative Approach to Imperial Culture and Representation in Eurasian History* (pp. 60-75). Cambridge.
- BRIANT, P. (2002). *From Cyrus to Alexander: A history of the Persian Empire*. Winona Lake.
- BROSIIUS, M. (2003). Chapter Seven: Alexander and the Persians. En J. Roisman (ed.), *Brill's Companion to Alexander the Great* (pp. 169-193). Leiden-Boston.
- CANEPA, M. (2017). Rival images of Iranian kingship and Persian identity in post-Achaemenid Western Asia. En R. Strootman & M. J. Versluys (eds.), *Persianism in antiquity* (pp. 201-222). Stuttgart.
- COLLINS, A. W. (2008). *The transformation of Alexander's court: the kingship, royal insignia and eastern court personnel of Alexander the Great*. Dunedin.
- D'AGOSTINI, M. (2019). *The Rise of Philip V. Kingship and Rule in the Hellenistic World*. Alessandria.
- ERICKSON, K. (2011). Apollo-Nabû: the Babylonian Policy of Antiochus I. En K. ERICKSON & G. RAMSEY (eds.), *Seleucid Dissolution: The Sinking of the Anchor* (pp. 51-66). Wiesbaden.

- FREDRIKSMEYER, E. (1999). Alexander and the kingdom of Asia. En A. B. BOSWORTH & E. J. BAYNHAM (eds.), *Alexander the Great in fact and fiction* (pp. 136-166). Oxford-Nueva York.
- GALTER, H. (2014). Sargon II. und die Eroberung der Welt. En H. NEUMANN, R. DITTMANN, S. PAULUS, G. NEUMANN & A. SCHUSTER-BRANDIS (eds.), *Krieg und Frieden im Alten Vorderasien* (pp.329-343). Münster.
- GEHRKE, H. J. (2013). The Victorious King: Reflections on the Hellenistic Monarchy. En N. LURAGHI (ed.), *The Splendors and Miseries of Ruling Alone. Encounters with Monarchy from Archaic Greece to the Hellenistic Mediterranean* (pp. 73-98). Stuttgart.
- GRUEN, E. S. (2018). The Coronation of the Diadochi. *Karanos. Bulletin of Ancient Macedonian Studies*, 1, 109-119.
- HAMMOND, N. G. L. (1993). The Macedonian imprint on the Hellenistic world. En P. GREEN (ed.), *Hellenistic History and Culture* (pp. 12-37). Los Ángeles-Londres.
- HERZ, P. (1996). Hellenistische Könige. Zwischen griechischen Vorstellungen vom Königtum und Vorstellungen ihrer einheimischen Untertanen. En SMALL, A. (ed.), *Subject and ruler: the cult of the ruling power in Classical Antiquity* (pp. 27-40). Michigan.
- HOLTON, J. (2018). The Reception of Alexander in the Ptolemaic Dynasty. En K. R. MOORE (ed.), *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great* (pp. 96-118). Leiden-Boston.
- JONES, P. (2005). Divine and non-divine kingship. En D. C. SNELL (ed.), *A Companion to the Ancient Near East* (pp. 330-342). Oxford.
- KING, C. J. (2010). Macedonian kingship and other political institutions. En J. ROISMAN & I. WORTHINGTON (eds.), *A companion to ancient Macedonia* (pp. 371-391). Oxford.
- KOSMIN, P. (2014a). Seeing Double in Seleucid Babylonia: Rereading the Borsippa Cylinder of Antiochus I. En A. MORENO & R. THOMAS (eds.), *Patterns of the Past: Epitēdeumata in the Greek Tradition* (pp. 173-98). Oxford.
- KOSMIN, P. (2014b). *The land of the elephant kings: space, territory, and ideology in the Seleucid Empire*. Cambridge.
- LIVERANI, M. (2017). *Assiria. La preistoria dell'imperialismo*. Roma.
- MA, J. T. C. (1999). *Antiochos III and the cities of Western Asia Minor*. Oxford-Nueva York.
- MEEUS, A. (2009). Alexander's Image in the Age of the Successors. En W. Heckel & L. A. Tritle, (eds.), *Alexander the Great: A New History* (pp. 235-250). Oxford.
- MEEUS, A. (2013). Confusing aim and result? Hindsight and the disintegration of Alexander the Great's empire. En A. POWELL (ed.), *Hindsight in Greek and Roman History* (pp. 113-47). Llandysul.
- MEEUS, A. (2014). The territorial ambitions of Ptolemy I. *Studia Hellenistica*, 53, 263-306.
- MCGING, B. (2013). Youthfulness in Polybius: The Case of Philip V of Macedon. En B. GIBSON & T. HARRISON (eds.), *Polybius and his world: Essays in memory of F. W. Walbank* (pp. 181-200). Oxford.
- MICHALOWSKI, P. (2010). Masters of the Four Corners of the Heavens: Views of the Universe in Early Mesopotamian Writings. En K. A. RAAFLAUB & R. J. A. TALBERT (eds.), *Geography and Ethnography: Perceptions of the World in Pre-Modern Societies* (pp. 147-168). Oxford.

- MORENO LEONI, Á. (2017) *Entre Roma y el Mundo Griego. Memoria, autorrepresentación y didáctica del poder en las Historias de Polibio*. Córdoba.
- RICE, E. E. (1983). *The Grand Procession of Ptolemy Philadelphus*. Nueva York.
- SHERWIN-WHITE, S. M. & KUHRT, A. (1993). *From Samarkhand to Sardis: A new approach to the Seleucid empire*. Los Angeles.
- STEWART, A. (1993). *Faces of power: Alexander's image and Hellenistic politics*. Los Ángeles.
- STONEMAN, R. (2019). *The Greek Experience of India*. Princeton.
- STROOTMAN, R. (2013). .The Seleukid Empire between Orientalism and Hellenocentrism: Writing the History of Iran in the Third and Second Centuries BCE. *Iranian Studies*, 11 (1-2), 17-35.
- STROOTMAN, R. (2014a). Hellenistic imperialism and the idea of world unity. En C. RAPP & H. A. DRAKE (eds.), *The city in the classical and post-classical world: changing contexts of power and identity* (pp. 38-61). Cambridge.
- STROOTMAN, R. (2014b). 'Men to whose rapacity neither sea nor mountain sets a limit.' The aims of the Diadochs. *Studia Hellenistica*, 53, 307–322.
- STROOTMAN, R. (2020a). Hellenism and Persianism in Iran: Culture and Empire after Alexander the Great. *Dabir*, 7, 201-227.
- STROOTMAN, R. (2020b). The Great Kings of Asia: Imperial titlature in the Seleukid and post-Seleukid Middle East. En R. OETJEN (ed.), *New Perspectives in Seleucid history, archaeology and numismatics* (pp. 123-157). Berlin-Boston.
- TUPLIN, C. (2008), The Seleucids and their Achaemenid predecessors: a Persian inheritance? En S. M. R. DARBANDI, & A. ZOURNATZI (eds.), *Ancient Greece and Ancient Iran: Cross-Cultural Encounters* (pp. 109-136).
- VISSCHER, M. S. (2020). *Beyond Alexandria: Literature and Empire in the Seleucid World*. Nueva York.
- WALBANK, F. W. (2002). *Polybius, Rome and the Hellenistic world: essays and reflections*. Cambridge.
- WIESEHÖFER, J. (2001). *Ancient Persia from 550 BC to 650 AD*. Londres-Nueva York.
- WILL, E. (1979). *Histoire politique du monde hellénistique (323-30 av. J.-C.)*. Nancy.

### Notas

<sup>1</sup> Este trabajo se realizó en el marco de la beca EVC-CIN, en el proyecto “Libertad, imperio y civilización en la historiografía clásica sobre el mundo antiguo, siglos XIX y XX” radicado en SECYT-UNC.

<sup>2</sup> MORENO LEONI (2017, pp. 151-152); MCGING (2013, pp. 192-193).

<sup>3</sup> D'AGOSTINI (2019, p. 128).

<sup>4</sup> WALBANK (2002, p.130).

<sup>5</sup> MEEUS (2014, p. 269).



- <sup>6</sup>GRUEN (2018, p. 115).
- <sup>7</sup>STROOTMAN (2014a, pp. 308-309).
- <sup>8</sup>AUSTIN (1986, p. 456).
- <sup>9</sup>STROOTMAN (2014b, p. 38).
- <sup>10</sup>BANG (2012, p. 65).
- <sup>11</sup>MICHALOWSKI (2010, pp. 152-153).
- <sup>12</sup>MICHALOWSKI (2010, p. 153).
- <sup>13</sup>STROOTMAN (2014a, p. 41).
- <sup>14</sup>LIVERANI (2017, p. 5).
- <sup>15</sup>GALTER (2014, pp. 329-330); LIVERANI (2017, pp. 6-7).
- <sup>16</sup>LIVERANI (2017, pp. 50-55).
- <sup>17</sup>JONES (2005, p. 337).
- <sup>18</sup>COLLINS (2008, pp. 87-89).
- <sup>19</sup>WIESEHÖFER (2001, pp. 29-30).
- <sup>20</sup>COLLINS (2008, pp. 96-97).
- <sup>21</sup>BROSIUS (2003, p. 173).
- <sup>22</sup>FREDRICKSMEYER (1999, pp. 151-160).
- <sup>23</sup>FREDRICKSMEYER (1999, pp. 165-166).
- <sup>24</sup>BROSIUS (2003, p. 185).
- <sup>25</sup>STROOTMAN (2014a, p. 9).
- <sup>26</sup>STROOTMAN (2014a, p. 45).
- <sup>27</sup>COLLINS (2008, p. 139).
- <sup>28</sup>BRIANT (2002, pp. 873-976); SHERWIN-WHITE Y KUHRT (1993, pp. 42-43).
- <sup>29</sup>TUPLIN (2008, p. 110).
- <sup>30</sup>STROOTMAN (2013, p. 18).
- <sup>31</sup>MA (1999, p. 73).
- <sup>32</sup>TUPLIN (2008, p. 123).
- <sup>33</sup>STROOTMAN (2020a, p. 209).
- <sup>34</sup>CANEPA (2017, p. 212).
- <sup>35</sup>STROOTMAN (2020b, p. 127).
- <sup>36</sup>TUPLIN (2008, p. 123).
- <sup>37</sup>STROOTMAN (2020b, p. 140).
- <sup>38</sup>STROOTMAN (2020b, p. 137).
- <sup>39</sup>KOSMIN (2014b, p. 36).
- <sup>40</sup>KOSMIN (2014a, p. 175).
- <sup>41</sup>BANG (2012, p. 69).

- <sup>42</sup> CANEPA (2017, p. 211).
- <sup>43</sup> ANAGNOSTOU-LAOUITIDES (2016, p. 150).
- <sup>44</sup> ERICKSON (2011, p. 62).
- <sup>45</sup> KOSMIN (2014a, p. 184).
- <sup>46</sup> ERICKSON (2011, p. 57).
- <sup>47</sup> ANAGNOSTOU-LAOUITIDES (2016, p. 157).
- <sup>48</sup> ERICKSON (2011, p. 59).
- <sup>49</sup> KOSMIN (2014a, pp. 181-182).
- <sup>50</sup> STROOTMAN (2020b, p. 156).
- <sup>51</sup> BRIANT (2002, p. 876).
- <sup>52</sup> GRUEN (2018, p. 118).
- <sup>53</sup> HERZ (1996, p. 28).
- <sup>54</sup> MEEUS (2009, p. 235).
- <sup>55</sup> HOLTON (2018, p. 97).
- <sup>56</sup> STROOTMAN (2014b, p. 308).
- <sup>57</sup> GEHRKE (2013, p. 76).
- <sup>58</sup> GEHRKE (2013, p. 77).
- <sup>59</sup> STROOTMAN (2014a, p. 44).
- <sup>60</sup> HERZ (1996, p. 38).
- <sup>61</sup> TUPLIN (2008, p. 118).
- <sup>62</sup> GEHRKE (2013, p. 87).
- <sup>63</sup> AUSTIN (1986, p. 456).
- <sup>64</sup> HAMMOND (1993, pp. 19-20).
- <sup>65</sup> KING (2010, pp. 374-375).
- <sup>66</sup> MEEUS (2009, p. 236).
- <sup>67</sup> MEEUS (2013, p. 114).
- <sup>68</sup> MEEUS (2013, p. 121). La traducción es nuestra.
- <sup>69</sup> WILL (1979, p. 160).
- <sup>70</sup> MEEUS (2009, p. 245).
- <sup>71</sup> STEWART (1993, p. 230).
- <sup>72</sup> MEEUS (2014, p. 301).
- <sup>73</sup> MEEUS (2014, p. 301).
- <sup>74</sup> RICE (1983, p. 67).
- <sup>75</sup> STONEMAN (2019, p. 91).
- <sup>76</sup> RICE (1983, p. 85).
- <sup>77</sup> STONEMAN (2019: p.120).

<sup>78</sup> HOLTON (2018: pp.112-113).

<sup>79</sup> STONEMAN (2019: p.83).

<sup>80</sup> AUSTIN (2006: p.467).

<sup>81</sup> HOLTON (2018, p. 110).

<sup>82</sup> VISSCHER (2020, p.138).

<sup>83</sup> STROOTMAN (2020b, p. 136).

<sup>84</sup> TUPLIN (2008, p. 113).

<sup>85</sup> VISSCHER (2020, p. 142).

<sup>86</sup> HOLTON (2018, p. 106).

<sup>87</sup> HOLTON (2018, p. 109).

<sup>88</sup> STROOTMAN (2014, p. 48).



N° 47 · 2022 · ISSN e 1853-6379  
 DOI 10.14409/argos.2022.47.e0041  
 (AADEC) Asociación Argentina de Estudios Clásicos  
 Facultad de Humanidades y Ciencias / Universidad Nacional del Litoral

**Marcela Coria, Luis Esteban Hernández, Santiago Hernández Aparicio, Pedro Kóbila. ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ PROMETEO – Luciano de Samosata. Rosario: HyA Ediciones, 2020, 108 pp. ISBN: 978-987-3638-41-1**

**Joaquín Lanza**

Universidad Nacional de Rosario  
 lanzajoa@hotmail.com

Ideado y desarrollado por un equipo de docentes, investigadores y estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario), *ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ Prometeo* fue uno de los proyectos ganadores de la convocatoria 2019 de HyA Ediciones. En este libro, Marcela Coria, Luis Esteban Hernández, Santiago Hernández Aparicio y Pedro Kóbila nos ofrecen una lograda traducción del diálogo de Luciano de Samosata –compuesto *circa* 150 d.C.–, acompañada por el texto en griego y un elaborado estudio introductorio. Además del provechoso aporte que implica el estudio de un autor tan prolífico como Luciano, “consagrado a partir de Erasmo de Rotterdam como uno de los más importantes escritores griegos”, podemos afirmar que uno de los aspectos más destacables del proyecto es su enfoque didáctico, puesto que está especialmente dedicado al estudiante de lengua griega antigua que, “ya avezado en la morfología, se aboca por primera vez a la sintaxis [...] y a la traducción de textos” (p. 18). Consecuentemente, el libro introduce al lector en el diálogo lucianesco a partir de una estructura de ocho secciones que, en términos didácticos, resulta altamente productiva para un primer acercamiento a la obra y a su autor.

La “Introducción” se compone de cinco apartados. El primero aborda la caracterización de Luciano como representante de la Segunda Sofística, los datos biográficos que de él se conservan, así como también los títulos y las características de las obras a él atribuidas (“a. La Segunda Sofística y Luciano”). Los autores hacen hincapié en “el tono cáustico de la obra lucianesca” (p. 9), que sitúa a su autor en un lugar singular dentro de la tradición sofística y que no escapa a las contradicciones, ya que “su estilo fue el producto del aticismo del que se burló” (p. 10). El segundo apartado realiza un breve recorrido en torno a la figura del titán Prometeo y al tratamiento del mito en la literatura griega desde la épica (*Teogonía* y *Trabajos y días* de Hesíodo), pasando por la tragedia (*Prometeo encadenado* y *Prometeo liberado* de Esquilo) y la comedia griega antigua (*Aves* de Aristófanes), hasta llegar al diálogo (*Protágoras* de Platón) (“b. Prometeo”). Es a partir de esta tradición que Luciano “elabora una apología judicial en forma de diálogo” (p. 16), un ejercicio retórico o *progymnás-*



*maton* cuya forma, ímpetu satírico y guiños metatextuales “lo alejan claramente de ser una obra aburrida y poco original” (p. 16). El tercer apartado presenta la estructura interna del *Prometeo* de Luciano (“c. Estructura del diálogo”), mientras que el cuarto ofrece las características de la traducción (“d. Esta traducción”). Sobre la base del texto griego establecido por A. M. HARMON<sup>1</sup> (1915), la traducción no solo resulta correcta, sino también literariamente placentera. Consideramos adecuado, además, el criterio de haber optado “por las formas más extendidas en el ámbito hispanoparlante en general” (p. 17) mediante la utilización de los pronombres de segunda persona “tú” y “ustedes”, en lugar de la territorialmente restringida forma “vos” y la peninsular “vosotros”. El último apartado detalla el listado de ediciones y traducciones consultadas en el proceso de traducción (“e. Ediciones y traducciones consultadas”). De la “Introducción” se destaca principalmente la concisión en la redacción, que resulta amena tanto para un lector especializado como para uno no especializado, sin perder en ningún momento profundidad ni rigurosidad teórica.

Luego, se presentan la segunda y tercera secciones del libro, el “Texto griego” en paralelo con la “Traducción anotada”. En ambos textos, es notable la cantidad y la exhaustividad de las notas: el texto griego posee 178 notas que versan principalmente sobre aclaraciones en cuanto a la morfología, la sintaxis y la semántica de distintas palabras, construcciones o frases. Estos comentarios sobre cuestiones lingüísticas son un verdadero apoyo para el estudiante que analiza el texto, pero también resultan de interés para el especialista, pues algunas señalan particularidades significativas de la lengua griega en Luciano, tales como el uso de las proposiciones subordinadas adverbiales finales introducidas por ὡς, que en este autor “en general llevan modo optativo, con o sin ἄν” (p. 20). Por otra parte, la traducción al español incluye 54 notas con referencias literarias, etimologías, figuras retóricas, aclaraciones contextuales, decisiones de traducción, entre otras. Sin pretensiones de erudición, los autores conciben estas notas como una “guía para el estudiante, [...] necesaria para la mejor comprensión de un texto de esta naturaleza” (p. 17). Respetando en la medida de lo posible la sintaxis del griego, la traducción acierta en reflejar el tono satírico del diálogo, como podemos observar en el siguiente pasaje, en donde somos testigos del intercambio entre el titán y Hermes en el Cáucaso (§ 4):

{ΕΡΜΗΣ}

Ἔωλον μὲν, ὦ Προμηθεῦ, τὴν ἔφεσιν ἀγωνιῇ καὶ ἐς οὐδὲν δέον· ὅμως δ' οὖν λέγε· καὶ γὰρ ἄλλως περιμένειν ἀναγκαῖον, ἔστ' ἂν ὁ ἀετὸς καταπτῆ ἐπιμελησόμενός σου τοῦ ἥπατος. τὴν ἐν τῷ μέσῳ δὴ ταύτην σχολὴν καλῶς ἂν ἔχον εἶη εἰς ἀκρόασιν καταχρησασθαι σοφιστικὴν, οἷος εἶ σὺ πανουργότατος ἐν τοῖς λόγοις. (p. 28)

HERMES

Ciertamente, Prometeo, presentas una apelación fuera de plazo y para nada necesaria; pero sin embargo, habla, pues además es preciso esperar hasta que el águila baje aleteando para ocuparse de tu hígado. Ahora, estaría bien poder emplear este tiempo libre, en el intervalo, para una disertación sofística, puesto que tú eres sumamente ladino con las palabras. (p. 29)

Posteriormente, hallamos las “Proyecciones”. En el apartado “a. El derrotero de un mito”, los autores rastrean las (re)interpretaciones, similitudes y diferencias en el tratamiento del mito de Prometeo más allá del mundo helénico, modelado por la tradición literaria o filosófica según el autor y el contexto, desde la Antigüedad hasta la Edad Moderna y la Contemporánea. CORIA *et al.* consideran que el interés por el mito se debe, en gran parte, “a la fascinación que despierta el vínculo del titán con los destinos de la humanidad y a la profundidad de los motivos que ilustra” (p. 63). En “b. Autores mencionados (en orden cronológico)”, se detallan los nombres de los autores clásicos y modernos abordados en el apartado anterior, que comienza por los poetas latinos de la época augustea como Catulo, Ovidio y Horacio, y llega hasta pensadores modernos como Mary Shelley, Karl Marx, Friedrich Nietzsche, Cesare Pavese y Byung-Chul Han.

La quinta sección del libro incluye un “Glosario” de los términos más relevantes del texto. En él, se enuncia la palabra griega, su correspondiente significado, y el o los párrafos del texto en donde tiene aparición el lexema. Por otra parte, la sexta sección se compone de un “Índice de nombres propios” mencionados en el diálogo, integrado en su totalidad por divinidades (dioses olímpicos, titanes, divinidades primordiales, etc.). Se presenta aquí el nombre propio en griego, su correspondiente traducción al español, y una breve descripción sobre sus orígenes, filia-ciones, características o poder de acción.

La séptima sección está dedicada a los “Ejercicios” para el estudiante, y posee los apartados “a. Morfología” (nominal y verbal), “b. Sintaxis” (análisis sintáctico y clasificación de proposiciones independientes y complejas, así como también los usos y funciones de los participios), y “c. Análisis literario” (que, acorde a un nivel universitario, articula consignas de comprensión, producción e investigación). La octava y última sección del libro incluye las “Referencias bibliográficas” acerca de Luciano, su diálogo y el impacto del mito de Prometeo en la literatura y la filosofía posteriores. Una vez más, en consecuencia, con el enfoque adoptado, los autores buscan “ofrecer una guía con bibliografía accesible y específica, alguna ya clásica y otra más reciente” (p. 103), de suma utilidad para el estudiante que desea introducirse o profundizar en el estudio del autor, de su obra o del mito.

La elección de un diálogo sobre el mito de Prometeo –una de las historias fundantes sobre la educación del género humano– se complementa con el propósito didáctico que rige la obra, articulado a su vez con el desafío que implica la presentación y el tratamiento de un autor “bastante posterior al período clásico, que es el período de la lengua griega que suele estudiarse en las instituciones universitarias” (p. 18). En conclusión, la obra de Coria, Hernández, Hernández Aparicio y Kóbila cumple con su cometido de acercar al estudiante de griego en general, y al de la Facultad de Humanidades y Artes en especial, “un autor y una obra amenos, de lectura agradable y de una sintaxis atractiva y también deleitable” (p. 19) en una valiosa contribución para la didáctica de las lenguas y literaturas clásicas en Argentina.

### Nota

<sup>1</sup> *Lucian with an English Translation*, edited and translated by A. M. Harmon. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1915 (reimpr. 1960), Vol. II, pp. 241-265.