

EN EL LABORATORIO DE CALÍMACO:  
METALITERATURA Y MITOPÓIESIS  
EN EL HIMNO A ZEUS\*

ARGOS 25 (2001) pp. 25-44

MARÍA INÉS CRESPO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
mcrespo@arnet.com.ar

El presente artículo se propone probar en qué medida el *Himno a Zeus* de Calímaco es un poema programático (comparable con el *Prólogo* y el *Epílogo* de *Aetia* y los *Yambos* I y XIII) y analizar los mecanismos de los que se vale el poeta para exponer su programa (la "metaliteratura" y la "puesta en acto"), los contenidos narrativos (mitopoéticos) que selecciona para conformar su objetivo y el sistema sémico-simbólico que construye para expresar metafóricamente, desde dentro del ποιήμα, esta puesta en acto de su ποιεῖν. Las conclusiones obtenidas se confrontan con las afirmaciones "metaliterarias" del *Himno a Apolo* (vv. 105-113).

Calímaco | helenismo | metaliteratura | mitopóiesis | puesta en acto

Ζεὺς, ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ-  
τῷ φίλον κεκλημένῳ,  
τοῦτό νιν προσενέπω.  
Aesch. *Ag.* 160-162

“[En la época helenística] la gran épica, las formas líricas y dramáticas no debían ser imitadas en sentido estricto; esto, en verdad, debía evitarse; pero se podía aprender de ellas, tomar prestado de ellas, formar y reformar, y refinar las reminiscencias. [...] No debía ser ni un corte con la tradición ni un tradicionalismo estéril. [...] Estos nuevos poetas no sólo practicaban su arte, sino que reflexionaban formalmente sobre ella. [...] En Calímaco, el poeta creativo y el crítico literario se unificaron por primera vez en la historia europea”.<sup>1</sup>

\* Una primera versión de la sección inicial de este trabajo, "Literatura y reflexión metaliteraria en el *Himno a Zeus* de Calímaco", fue presentada como comunicación en el XV Simposio Nacional de Estudios Clásicos (Universidad Nacional de Cuyo, 22 al 25 de septiembre de 1998).

<sup>1</sup> PFEIFFER (1955:72).

"Si uno se pregunta en qué medida coexisten la creación poética y el comentario en un poeta como Calímaco, [...] uno está tentado a responder que lo hacen de manera ininterrumpida".<sup>2</sup>

El objeto de estas citas es situar el presente trabajo en el contexto de la crítica calimaquea en particular y sobre la poesía helenística en general. En efecto, los esfuerzos contemporáneos están volcados a estudiar la obra de Calímaco desde el punto de vista de la *construcción literaria*, y a analizar el modo en que el poeta introduce nuevos modelos genéricos a partir del material suministrado por la tradición, el diálogo polémico con esa tradición literaria y la edificación de una obra poética cuyo objetivo principal es ofrecerse a sí misma como "puesta en acto" de postulados teóricos.

Centrándonos en el *Himno a Zeus*<sup>3</sup> como objeto de análisis, intentaremos probar en qué medida se trata de un poema programático (comparable con el *Prólogo* y el *Epílogo* de *Aetia* y los *Yambos I y XIII*), los mecanismos de los que se vale el poeta para exponer su programa (la "metaliteratura" y la "puesta en acto"), los contenidos narrativos (mitopoéticos) que selecciona para conformar su objetivo y el sistema semi-simbólico que construye para expresar metafóricamente, y desde dentro del *ποίημα*, esa puesta en acto de su *ποιεῖν*. Intentaremos además confrontar brevemente las conclusiones obtenidas a partir del *Himno a Zeus* con las afirmaciones "metaliterarias" del *Himno a Apolo* (vv. 105-113).

De acuerdo con Hurst, en el *Himno a Zeus* (así como en otros textos calimaqueos) el lector tiene la impresión de escuchar un "poema a dos voces": una instancia de enunciación recita un himno a Zeus mientras que, simultáneamente, una segunda instancia discute la validez de este primer texto implícito.<sup>4</sup> Al retomar los elementos tradicionales bajo una nueva luz, con un punto de vista distinto, Calímaco da a sus lectores un himno y una reflexión sobre la manera de escribirlo.

En consecuencia, en nuestro análisis consideraremos *metaliterarios* aquellos textos en que se hable abiertamente de otro texto o en que se reflexione o cuestione la validez de postulados poéticos teóricos, explícitos o implícitos. Pero también entrará en nuestra consideración la *puesta en acto* de los postulados teóricos en el poema mismo a través de la *mitopóiesis*.

<sup>2</sup> HURST (1994: 150-151).

<sup>3</sup> Todos los textos de Calímaco pertenecen a la edición de PFEIFFER (1953). Las traducciones son nuestras.

<sup>4</sup> HURST (1994: 158).

Pero cácaso –puede objetársenos– no es toda la producción calímaquea una larga “puesta en acto” de teoría literaria? Sin duda. Pero lo que intentaremos destacar es el mecanismo arquitectónico por el que Calímaco logra presentar este poema como παράδειγμα concreto, como modelo de la nueva manera de escribir en uno de los géneros más hijos de la tradición literaria arcaica y clásica: el himno.

## METALITERATURA: EL DIÁLOGO CON LA TRADICIÓN LITERARIA

### HIMNO A ZEUS

*En el momento de las libaciones, ¿a qué otro sería mejor cantar que a Zeus, al dios mismo, siempre grande, siempre soberano, expulsor de los Pelogones, juez de los Uránidas?*

- ¿Y cómo lo cantaremos? ¿Como Dicteo o como Liceo?
- 5 Mucho duda mi ánimo, porque su nacimiento es discutido. Zeus, unos dicen que tú naciste en los montes del Ida; otros, Zeus, que tú naciste en Arcadia. ¿Cuáles, padre, mintieron? “Los cretenses, siempre mentirosos”. Pues incluso, soberano, te construyeron los cretenses una tumba. Mas tú no moriste, pues existes siempre.
- 10 Y a ti en Parrasia te dio a luz Rea, donde el monte más se espesaba de arbustos. Desde entonces el paraje es sagrado, y nadie que necesite a Ilitia, ni animal ni mujer, en él se inmiscuye; en cambio, antiguo lecho de Rea lo llaman los Apidaneos.
- 15 Allí, una vez que tu madre te expulsó de sus magnas entrañas, de inmediato buscó un flujo de agua, con el que pudiera limpiar las manchas del parto, y lavar tu cuerpo. Pero el Ladón caudaloso aún no fluía, ni el Erimanto, el más límpido de los ríos, y aún estaba seca toda
- 20 la Acénide; pero iba a llamarse “de muy bellas aguas” en el futuro. Porque entonces, cuando Rea se soltó el cinturón, entonces el húmedo Yaón alzaba sobre sí muchos antiguos robles, y muchos carros llevaba el Melas, y sobre el Carión, aunque estaba mojado, muchas bestias
- 25 venenosas ubicaron sus madrigueras; y el hombre iba a pie, sobre el Cratis y el Metopa de muchos guijarros, sediento; y mucha agua yacía bajo sus pies. Y entonces, poseída por la angustia, dijo la augusta Rea: “Gea querida, da a luz también tú; pues son leves tus dolores de parto”.
- 30 Habló la diosa, y tras extender su gran brazo hacia lo alto, golpeó la montaña con su cetro; y ésta para ella se abrió en dos, y una gran corriente se derramó. Una vez que hizo brillar tu cuerpo, soberano, te envolvió en pañales, y te entregó a Neda para que te llevara

- a la caverna cretense, donde serías criado en secreto,  
 35 a Neda, la más venerable de las Ninfas que entonces la asistieron,  
 y la primera en nacimiento, después de Estigia y de Filira.  
 Y no le dio en pago la diosa una gracia vana, sino que a la corriente  
 aquella la llamó Neda: y ésta, caudalosa, a lo largo de la  
 fortaleza misma de los Caucones, que es llamada Lepreo,  
 40 se reúne con el Nereo, y la beben, la más antigua de las aguas,  
 los nietos de la osa Licaonia.  
 Cuando abandonó Tenas, llevándote a Cnosos,  
 padre Zeus, la Ninfa, a ti (pues Tenas estaba cerca de Cnosos)  
 entonces se te cayó, deidad, el ombligo; de allí que a aquella  
 45 llanura Onfalio la llaman desde entonces los Cídones.  
 Y a ti, Zeus, las compañeras de los Coribantes te tomaron en brazos,  
 las Melias Dictreas, y a ti te durmió Adrastea  
 en una cuna dorada, y tú chupaste la ubre fecunda  
 de la cabra Amaltea, y devorabas el dulce panal.  
 50 Pues se produjo el súbito trabajo de la abeja Panácride  
 en los montes del Ida, al que llaman Panacra.  
 Y apretadamente los Curetes bailaron alrededor de ti su danza guerrera,  
 golpeando sus armas, para que Cronos oyera en sus oídos  
 el estrépito del escudo, y no el tuyo, de niño pequeño.  
 55 Bellamente creciste, bellamente te nutriste, Zeus celestial,  
 y rápidamente llegaste a la adolescencia, y te salieron ágiles vellos.  
 Y aunque eras un niño, todo lo ponderabas a la perfección.  
 Y tus parientes, a pesar de haber nacido antes,  
 no se opusieron a que poseyeras el cielo como morada asignada.  
 60 Pues los antiguos aedos no fueron del todo veraces.  
 Decían que un sorteo repartió en tres los dominios de los Cronidas.  
 Pero ¿quién echaría la suerte entre el Olimpo y el Hades,  
 que no fuera muy necio? Pues es natural echar suertes  
 sobre partes de igual valor; pero éstas se alejan tanto cuanto es posible.  
 65 ¡Pueda yo mentir en lo que persuade el oído del que escucha!  
 No fue la suerte la que te hizo monarca de dioses, sino la obra de tus manos,  
 tu fuerza y tu poder, el que asentaste junto a tu trono.  
 E hiciste a la más excelsa de las aves mensajera  
 de tus portentos. ¡Y ojalá los muestres favorables a mis amigos!  
 70 Y elegiste, de los varones, lo que es mejor: no tú a los expertos  
 en naves, ni al que blande el escudo, ni al aedo:  
 sino que todo lo demás lo confiaste al punto al cuidado  
 de otros dioses menores, y tú elegiste a los jefes mismos  
 de las ciudades, bajo cuya mano están el campesino, y el que es hábil con la lanza,  
 75 y el remero, y todo cuanto existe. ¿Y qué no está bajo la fuerza del poderoso?  
 Así, a los herreros los celebramos como de Hefesto,  
 y a los armados, de Ares, y a los cazadores, de Artemis

- Quitona, y de Febo a los que bien saben las vías de la lira;  
 pero "los reyes, de Zeus", pues nada existe más divino  
 80 que los soberanos de Zeus; y por ello los juzgaste tu parte.  
 Y les diste la custodia de las ciudades, y en persona te asentaste  
 en lo alto de las ciudadelas, vigilando a los que dirigen  
 al pueblo con justicia y a los que, por el contrario, lo hacen con medios tortuosos.  
 Y les lanzaste fluyente opulencia, y prosperidad en abundancia;  
 85 a todos, mas no por igual. Y parece probarse  
 con nuestro protector: en efecto, vastamente a los otros sobrepasa.  
 Por la tarde él realiza lo que de mañana medita;  
 por la tarde lo más grande, y lo menor, mientras medita.  
 Únos, algunas cosas, en un año; otras, ni en uno; y de otras  
 90 tú mismo impediste el cumplimiento, y doblegaste sus planes.  
 ¡Salud en grande, Cronida, el más alto, dador de bienes,  
 dador de salvación! Y tus obras, ¿quién podría cantarlas?  
 No ha nacido, ni existirá. ¿Quién las obras de Zeus podría cantar?  
 ¡Salud, padre; salud una vez más! Y danos virtud y fortuna.  
 95 Ni la prosperidad sin virtud es capaz de exaltar a los hombres,  
 ni la virtud sin fortuna: danos virtud y prosperidad.

El *Himno a Zeus* es el primero de la colección de *Himnos* de Calímaco, y, de acuerdo con la crítica, que se basa fundamentalmente en las referencias a Ptolomeo Filadelfo, es probablemente el primero que escribió.<sup>5</sup> El poema comienza con una interrogación retórica en la que el nombre del dios aparece en posición enfática a comienzo de verso:<sup>6</sup>

Ζηνὸς ἔοι τί κεν ἄλλο παρὰ σπονδῆσιν αἰεῖδειν  
 λῶιον ἢ θεὸν αὐτόν, [...]:

*En el momento de las libaciones, ¿a qué otro sería mejor cantar  
 que a Zeus, al dios mismo, [...]?* (1-2)

<sup>5</sup> Ptolomeo Soter favoreció a Ptolomeo Filadelfo como sucesor al trono, en desmedro de sus hermanos mayores, y lo hizo corregente a los veinte años, en 285 a.C. A la muerte de Soter (283 a.C.), Filadelfo asumió la corona. Muchos críticos afirman que el himno debe de haber sido compuesto después de esa fecha, pero antes del casamiento del rey con Arsínoe (entre 279 y 274 a.C.), hecho que podría haber sido explotado poéticamente (acentuando el paralelo con Zeus a través de la alusión a su matrimonio sagrado con Hera) pero que no es mencionado en ningún momento. El artículo de CLAUSS (1986: *passim*) resume todas las posiciones con respecto a la fecha y dedicatoria de la composición.

<sup>6</sup> Cf. al respecto los comentarios de MCLENNAN (1977:25).

Sin duda, la elección de Zeus como primer objeto de alabanza obedece a una convención ritual (las primeras libaciones de los banquetes eran en su honor)<sup>7</sup> y a una tradición poética. Desde luego, el antecedente más antiguo es el prólogo de la *Teogonía* de Hesíodo, donde el rey de los dioses es el principal objeto de celebración de las Musas.<sup>8</sup>

Pero evidentemente la referencia más relevante es el *Himno a Zeus* de Píndaro, que iniciaba la edición alejandrina de los himnos del poeta tebano.<sup>9</sup> De acuerdo con la reconstrucción de Bruno Snell<sup>10</sup> (Fr. 29-35 Snell), el himno narra (en el contexto de las bodas de Cadmo y Harmonía) el pedido de los dioses a su señor para que cree divinidades destinadas a celebrar sus hazañas. El resultado será el nacimiento de las Musas. El primer fragmento del himno (29 Snell) ofrece el modelo estructural elegido por Calímaco para el inicio de su propio himno: la duda del poeta, engarzada en una pregunta retórica en forma de priamel, en cuanto a quién –dios, héroe o mito particular– es conveniente cantar.<sup>11</sup> La intención de empezar cantando a Zeus aparece también al comienzo de la *Nemea II*, en su alusión al “Zeus de los proemios” (Διὸς ἐκ προοιμίου, 3), quien, como divinidad máxima, recibirá las “primicias” de todos los poemas.<sup>12</sup>

La costumbre de que los rapsodas empezaran por Zeus no está atestiguada en la colección de himnos homéricos que ha llegado hasta nosotros, donde hay uno solo,<sup>13</sup> y muy breve, dedicado al Cronida. Sí poseemos el testimonio del νόμος de Terpandro<sup>14</sup> y el fragmento 29 de

<sup>7</sup> Era una regla bien documentada del simposio que una libación debía ser derramada de la primera cratera para Zeus. Cf. CAMERON (1995:95).

<sup>8</sup> Hes. Teog. 11: “ὕμνευσαι Δία τ’ αἰγίοχον” (celebrando con himnos a Zeus, que la égida lleva).

<sup>9</sup> Cf. BING – ÜHRMEISTER (1994:28).

<sup>10</sup> SNELL (1965).

<sup>11</sup> Ἴσμηνὸν ἢ χρυσαλάκατον Μελίαν / ἢ Κάδμον ἢ Σπαρτῶν ἱερὸν γένος ἀνδρῶν / ἢ τὰν κυανάμπυκα Θήβαν / ἢ τὸ πάντολμον σθένος Ἡρακλῆος / ἢ τὰν Διωνύσου πολυγαθέα τιμὰν / ἢ γάμον λευκῶλένου Ἄρμονίας ὕ- / μνήσομεν: (¿Al Ismeno, o a Melia de Iueca de oro, / o a Cadmo, o a la sagrada raza de los espartos, / o a Tebas de diadema azuloscuro, / o a la fuerza toda audacia de Heracles, / o a la honra plena de gozo de Dioniso, / o a la boda de Harmonía, de blancos brazos, / habremos de cantar?)

<sup>12</sup> El procedimiento es también habitual en Píndaro. Cf. *Ol.* II. 1-7; *Ist.* VII. 1-15.

<sup>13</sup> *Himno a Zeus*, ed. HUMBERT (1951:221-222): Ζῆνα θεῶν τὸν ἄριστον αἰεσομαι ἠδὲ μέγιστον (A Zeus cantaré, el mejor y el más grande de los dioses).

<sup>14</sup> Ed. PAGE (1967). fr. 698: Ζεὺ πάντων ἀρχά. πάντων ἀγίτῳρ. / Ζεὺ σοὶ πέμπω ταῦταν ὕμνων ἀρχάν (Zeus, comienzo de todo, guía de todo, / Zeus, te envío este comienzo de mis himnos). Zeus es “comienzo”: a él corresponde el proemio. Y es “guía”: en cierto modo, el corega del coro. Hay un paralelo estricto entre la función de

Alcmán.<sup>15</sup> Pero las referencias contemporáneas más evidentes son dos. La primera, los vv. 1-2 de los *Phaenomena* de Arato:

ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα, τὸν οὐδέποτ' ἀνδρες ἐῶμεν  
ἄρρητον [...] <sup>16</sup>

*Por Zeus comencemos, jamás los hombres lo dejemos  
inefable [...]*

La segunda, el inicio del *Idilio XVII* de Teócrito:

Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα καὶ ἐς Δία λήγεται Μοῖσαι.

*Por Zeus comencemos, y por Zeus terminad, Musas [...]*<sup>17</sup>

En cuanto a la estructura misma de estos versos iniciales (1-3) del *Himno a Zeus*, ella parece hacer alusión al llamado *Prosodion a Ártemis* de Píndaro (Fr. 89a Snell), donde se presenta la misma estructura interrogativa con respecto al objeto del canto.<sup>18</sup>

A la mención del nombre de la divinidad celebrada, a comienzo del verso 1 (Ζηνός), sigue la atribución de epítetos típica de la tradición himnica en la que se inscribe el poeta (2-3):

[...] θεὸν αὐτόν, αἰεὶ μέγαν, αἰεὶ ἄνακτα,  
Πηλογόνων ἐλατῆρα, δικασπὸλον Οὐρανίδησι.<sup>19</sup>

[...] siempre grande, siempre soberano,  
expulsor de los Pelogones, juez de los Uránidas?

Zeus en general y su papel en el culto al que el proemio pertenece.

<sup>15</sup> Alcmán, *Partenio*, Ed. PAGE (1951): ἐγὼν δ' αἰείσομαι ἐκ Διὸς ἀρχομένα. (*Yo cantaré comenzando por Zeus*).

<sup>16</sup> El escoliasta del pasaje señala, además, lo adecuado de este comienzo y su porqué: πρέπει δὲ καὶ ποιηταῖς μάλιστα αὕτη ἡ ἀρχή, ἐπεὶ καὶ ἐν τοῖς συμποσίοις τρεῖς κρατῆρας ἐκρίνων, καὶ τὸν μὲν πρῶτον Διὸς Ὀλυμπίου, τὸν δὲ δεῦτερον Διοσκουρών καὶ ἠρώων, τὸν δὲ τρίτον Διὸς Σωτήρος. La fecha de composición de los *Fenómenos* puede ubicarse entre 277 y 270 a.C.

<sup>17</sup> La fecha de esta composición es insegura. GOW (1952:II, 328) la sitúa entre 278 y 270 a.C. Como en el caso de Arato, es imposible precisar quién está imitando, citando o aludiendo conscientemente a quién, aunque, sin duda, el modelo primero es Hesíodo.

<sup>18</sup> τί κάλλιον ἀρχομένοισι' ἢ καταπαυμένοισιν / ἢ βαθυζωνόν τε Λατώ / καὶ θεῶν ἵππων ἐλάτειραν αἴεσι: (*¿Qué es más bello, para los que comienzan o terminan, / que cantar a Leto, de profunda cintura, / la conductora de veloces caballos?*).

<sup>19</sup> Sobre el contenido y función de estos epítetos, véase la segunda parte del trabajo.

El refuerzo y énfasis de inscribirse en una tradición genérica, sin embargo, contrasta con la articulación que engarza estas referencias en el plano de la enunciación: hay una voz que pone en duda todo el mecanismo.

Esta ambigüedad se logra, a su vez, apelando a otro elemento tradicional: la interrogación aporética acerca de los títulos culturales de un dios. En efecto, el v. 4 constituye, aparentemente, una nueva apelación al reservorio tradicional: el poeta se pregunta por el *modo* de cantar a la divinidad, aludiendo, entre otros, al *Himno Homérico a Apolo*, v. 19, donde la tarea de cantar al dios entre los dioses parece superior a las fuerzas del *αοιδός*.<sup>20</sup> Pero Calímaco restringe inmediatamente el motivo de vacilación, y lo centra en el lugar de nacimiento de la deidad:

πῶς καί νιν, Δικταῖον ἀείσομεν ἢ Λυκαῖον;

*¿Y cómo te cantaremos? ¿Como Dicteo o como Liceo?*

El carácter de la aporía calimaquea desenzaliza la propuesta que ésta tiene en los poemas rapsódicos, esto es, enfatizar la vastedad del tema. La aporía tiene la función, puramente instrumental, de conducir a la cuestión de la discusión del epíteto y, por tanto, al lugar del *γένος*. Pero los problemas se agudizan en el v. 5:

ἐν δοιῇ μάλα θυμός, ἐπεὶ γένος ἀμφήριστον.

*Mucho duda mi ánimo, porque su nacimiento es discutido.*

El "tributo a la tradición"<sup>21</sup> se torna relativo (ἐν δοιῇ μάλα θυμός) y esa relatividad y ambigüedad conspiran contra la veracidad de la palabra del poeta, quien ya no recibe la inspiración de la Musa.<sup>22</sup> En una lectura metaliteraria, lo "discutido, dudoso, ambiguo" (ἀμφήριστον) no es sólo el lugar de nacimiento de Zeus, sino la posición del *αοιδός*, quien modela su enunciado poético afirmando su pertenencia a la tradición literaria y negándola en la misma instancia de enunciación.

<sup>20</sup> Πῶς ἄρ σ' ὑμνήσω πάντως εὐμνον ἔοντα; (¿Cómo te celebraré, a ti que eres digno de ser celebrado por todos conceptos?). Cf. Cal., *Himno a Apolo*, 30-31.

<sup>21</sup> El v. 5 es una imitación o corrección de un verso de Antágoras de Rodas en su *Himno a Eros* (fr. 1, 1 Powell): ἐν δοιῇ μοι θυμός. ὅ τοι γένος ἀμφιβόητον.

<sup>22</sup> El *Somnium de Aetia* (fr. 2) obedece, en realidad, a un mecanismo paralelo: la apelación a las Musas le sirve a Calímaco para ubicarse en la misma posición (acercamiento y alejamiento) con respecto a la tradición; en este caso, a Hesíodo y su prólogo de la *Theogonía*.

El modelo directo de 6-7 es el *Himno a Dioniso*,<sup>23</sup> en el que la voz enunciadora interpela directamente a la divinidad acerca de su lugar de nacimiento, y pone en la superficie textual el problema de las tradiciones divergentes. Veamos ambos fragmentos:

Ζεῦ. σὲ μὲν Ἰδαίοισιν ἐν οὐρεσί φασι γενέσθαι.  
Ζεῦ. σὲ δ' ἐν Ἀρκαδίῃ πότεροι, πάτερ, ἐψεύσαντο: (6-7)

*Zeus, unos dicen que tú naciste en los montes del Ida;  
Otros, Zeus, que tú naciste en Arcadia. ¿Cuáles, padre, mintieron?*

οἱ μὲν γὰρ Δρακάνω σ', οἱ δ' Ἰκάρω ἠνεμοέσση  
φάσ'. οἱ δ' ἐν Νάξω. δῖον γένος εἰραφιῶτα,  
οἱ δὲ σ' ἐπ' Ἀλφειῶν ποταμῶ βαθυδινηέντι  
κυσσάμενην Σεμέλην τεκέειν Διὶ τερπικεραύνω.  
ἄλλοι δ' ἐν Θήβησιν ἀναξ σε λέγουσι γενέσθαι  
ψευδόμενοι: σὲ δ' ἔτικτε πατήρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε  
πολλὸν ἀπ' ἀνθρώπων κρύπτων λευκῶλενον Ἥρην. (vv. 1-7)<sup>24</sup>

*En efecto, unos dicen que en Drácano; otros que en la ventosa  
Ícaro; otros que en Naxo, oh retoño divino, Irafiota;  
otros que junto al río Alfeo, de profundos remolinos,  
Sémele te dio a luz, luego de concebirte para Zeus, que se complace en el rayo:  
y otros dicen que tú naciste en Tebas, soberano,  
pero mienten. Pues a ti te dio a luz el padre de hombres y dioses,  
pero escondiéndose de Hera de blancos brazos.*

El procedimiento intertextual de la alusión obedece al doble objetivo de inscribirse en la tradición y apartarse de ella. La inscripción se verifica a través de la imitación temática, el paralelo de la estructura oracional (coordinantes correlativos, *verbum dicendi*, pronombre de segunda

<sup>23</sup> Εἰς Διονύσον (III) (ed. HUMBERT, 1951:165-178).

<sup>24</sup> El *Himno a Dioniso* es fragmentario. Los primeros nueve versos corresponden a un priamel que se vuelca en un mito de nacimiento. Se ha perdido la Introducción (nombre del dios, epíteto, verbo de invocación) y la Primera Parte, aproximadamente veinte versos de "atributos" (apariciencia, posesiones, lugares que frecuenta el dios y esferas de su actividad) anteriores al priamel. (Cf. JANKO, 1981:passim). De hecho, los vv. 6-7 de Calímaco constituyen un brevísimo priamel (estructura que repite más adelante, en vv. 70-80). El "pasaje atributivo" está postpuesto en el *Himno a Zeus*: no se ubica al comienzo, sino en la segunda parte (vv. 66-85). Pero el paralelo estructural con este himno homérico es exacto en la Conclusión: • doble salutación (*H.H.* parte B, vv. 8 y 11; en Calímaco, vv. 91 y 94) y • doble alusión al hecho del canto (*H.H.* vv. 8-9 y 9-10); en Calímaco, vv. 92 y 93).

persona singular en acusativo para referirse al dios, *topoi* de preposición más dativo aplicados a su lugar de nacimiento) y la imitación léxica: ἄναξ (*H.H.* v. 5), ὦ ἄνα (*H.Z.* v. 8); ψευδόμενοι (*H.H.* v. 6), ἐψεύσαντο (*H.Z.* v. 7). Pero el alejamiento de la tradición himnica es aun más fuerte. Luego de haberla convocado, Calímaco resuelve la aporía apartándose radicalmente del modelo. En efecto, el αἰδώς del *Himno Homérico* puede afirmar sin artificio ni vacilación cuál es la versión “correcta”. Οἱ μὲν y οἱ δὲ “ψεύδονται”, “mienten”, y esto no le ofrece ninguna duda. Calímaco, en cambio, monta el artificio de interrogar a la propia divinidad para que ella decida dónde está la verdad: πότεροι. πάτερ. ἐψεύσαντο; (v. 7). Al poder contrastar la expresión calimaquea con la fuente, el lector tiene la posibilidad de valorar la discrepancia y su función, que adquieren un relieve completamente nuevo. La *oppositio in imitando* –que de ella se trata– no sólo es un rasgo compositivo utilizado para realzar los contenidos poéticos y su articulación estilística, sino que también opera como mecanismo metaliterario.

Por otra parte, el hecho de “llamar a testigos” o mencionar o aludir a fuentes para reforzar ciertas afirmaciones (acompañado o no por expresiones en primera persona) es uno de los procedimientos –hábitos en la épica (mediante el uso de expresiones como φάσι) y retomados por Calímaco<sup>25</sup>– que utiliza el narrador para atraer la atención hacia el proceso mismo de la narración y de la construcción del relato. Esta voz enunciadora del himno no permanece modestamente entre bambalinas: es una voz autoconsciente que comenta su propia actividad, poniendo en la superficie textual el proceso de selección del material y su validez.<sup>26</sup> Sin embargo, no se trata más que de un artificio –como ya señalamos– que culmina con la interpelación al propio objeto de la celebración para que se expida sobre la mentira, de unos o de otros.<sup>27</sup> Pero el v. 8, “Κρηῆτες ἀεὶ ψεύσται” (“los cretenses, siempre mentirosos”), no es la respuesta de la divinidad,<sup>28</sup> sino una cita fragmentaria de Epiménides de

<sup>25</sup> Dichos procedimientos son muy convincentemente señalados en el artículo de HARDER (1990).

<sup>26</sup> En el análisis de la cita seguimos en líneas generales a DEPEW (1993), con interpretación y conclusiones nuestras.

<sup>27</sup> El vocativo πάτερ, usado aquí no sólo en el contexto del nacimiento del dios, sino como apelación humilde del dubitativo αἰδώς, es doblemente irónica, o al menos, sarcástica.

<sup>28</sup> Hay en los himnos del Batiada otras interrogaciones directas a la divinidad, que en algunos casos pueden ser interpretadas como respondidas por ésta, y en otros, es dudoso (*H.* III. 183ss; IV. 82ss). De hecho, el poeta pretende jugar con tres posibilidades: a) la respuesta la da Zeus mismo; b) la respuesta la da el poeta, inspirado por la Musa; c) el poeta cita directamente a Epiménides.

Creta,<sup>29</sup> que se trae a colación para justificar la elección de la versión arcádica (“Λυκαῖον”) por sobre la cretense (“Δικταῖον”). El poeta finge creer a pie juntillas la afirmación de Epiménides y actúa en consecuencia: si los cretenses siempre mienten,<sup>30</sup> es lógico pensar que lo hacen también en esta cuestión particular. El “argumento” es aceptado *a priori*, reforzado por la aseveración –comprobable– de que se atrevieron a construir una tumba del dios inmortal (vv. 8-9). La falta de credibilidad de los cretenses parece ser, hasta este punto, completa. Veremos más adelante cómo se “tuerce” esta afirmación.

Ahora bien, ¿qué sentido tiene la inclusión intertextual de Epiménides? Como habremos de probar, la cita es fundamental no por lo que de ella aparece en el himno, sino por lo que de ella se ornite.<sup>31</sup> La cita completa es la siguiente:

Κρήτες ἀεὶ ψεῦσται, κακὰ θηρία. γαστέρες ἀργαί.

*Cretenses, siempre mentirosos, malas bestias, vientres inútiles.*

El lector trae inmediatamente a colación el verso de Hesíodo (*Teog.* 26):

ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον.

*Pastores agrestes, tristes ignominias, vientres tan sólo.*

La conclusión es evidente: los cretenses no son los únicos mentirosos, porque las Musas, dirigiéndose a Hesíodo, continúan diciendo (vv. 27-28):

ἴδμεν ψεῦδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν. ἀληθέα γηρύσασθαι.

*Sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades,  
pero también sabemos, si queremos, entonar la verdad.*

<sup>29</sup> Fr. 5 Kinkel.

<sup>30</sup> La fama de los cretenses como mentirosos es por lo menos tan antigua como Homero: Odiseo se hace pasar por cretense cada vez que narra una historia falsa. Podemos suponer que Calímaco cuenta con que el receptor erudito recuerde este dato, y lo aprovecha para traer indirectamente a colación, de manera intertextual, al primer narrador consciente de la diferencia entre verdad y verosimilitud y verdad y ficción de la literatura occidental: Homero/Odiseo. *Vide infra*.

<sup>31</sup> Seguimos a grandes rasgos el análisis de FÜHRER (1988). Las conclusiones son nuestras.

El tejido de alusiones de primero y segundo grado (Epiménides y Hesíodo) tiene el objetivo metaliterario de sentar posición en cuanto a los criterios de verdad o falsedad que se utilizan para esta ocasión en particular pero también, y sobre todo, para cualquier texto literario. Los versos analizados crean una ilusión: intentan persuadir al lector en cuanto a que el poeta pretende atenerse estrictamente a la verdad (por eso rechaza a los cretenses: Epiménides). No obstante, suministra a ese mismo lector los medios de poner en duda tal afirmación (por eso alude a las Musas: Hesíodo). Las Musas pueden mentir, si quieren; la inspiración poética, de origen divino, puede ser, por tanto, engañosa. Pero incluso las Musas han sido borradas del texto calimaqueo, no hay *μῦθια* en el espíritu del poeta que compone el himno: el poeta es dueño absoluto de su *ποίηϊν*, y en el proceso de creación de su *ποίημα* edifica una "puesta en duda" de las afirmaciones de la tradición anterior, tanto mítica cuanto literaria. La poesía ya no puede arrogarse la calificación de "verdadera" o "falsa". Las protestas de verdad son un artificio necesario para oponerse a la tradición en el mismo momento en que la alude o la cita. El propósito de su literatura (y de la nueva poesía helenística, podemos arriesgar) no es ya la verdad inspirada por la Musa (si ella quiere), sino persuadir al lector a través de un "discurso verosímil" (*εἰκῶς λόγος*), un discurso que encuentra su validez sólo en tanto poeta y lector suspenden momentáneamente el juicio y se sumergen en la convención ficticia de la literatura.

En estos primeros nueve versos del himno, Calímaco pone en juego su conocimiento de la tradición para poner en tela de juicio no sólo la validez de sus afirmaciones (míticas o poéticas), sino también la relación que se ha establecido en la literatura griega anterior entre el creador y el producto de su creación. La lógica y la verdad de toda obra poética dependen ahora de la ocasión específica, el género al que ésta pertenece y la particular manera de "leer" el texto. Un poeta helenístico convoca a sus lectores a sumergirse en un universo ficticio y vuelto sobre sí mismo. La verdad o falsedad de su "contenido" obedecerá en consecuencia a las leyes intrínsecas de ese universo de ficción: serán verdaderas en tanto logren conformar un discurso persuasivo, donde el valor convocado es la belleza de la forma y de la estructura junto con el refuerzo hecho a la convicción de que autor y lector (el poeta erudito y su círculo) forman parte de un universo común, fuera del cual esas leyes pierden vigencia.

La segunda sección del *Himno a Zeus* (vv. 10-57), dedicada a desarrollar el mitologema del nacimiento y crianza del dios, será analizada en la segunda parte de este trabajo.

Resta considerar el segundo fragmento significativo para la primera parte de nuestra propuesta. Se trata de la controversia acerca de los “antiguos aedos” (v.60), que estudiaremos en el contexto de los versos 58-65. Concluida la primera parte del mitologema de Zeus y lanzado a relatar el acontecimiento más importante de la juventud del dios –su obtención del dominio del Olimpo–, el poeta pone en práctica un procedimiento característico de su τέχνη y paradigmático del helenismo: la elección de “la otra versión” de un mitologema, aquella no considerada “oficial” sino “lateral, local, restringida, extraña, sorprendente”. Constituye una digresión en la secuencia narrativa incipiente cuya función es eminentemente metaliteraria: oponer la σοφίη del sujeto de la enunciación a la ingenuidad de los δηναῖοι ἄοιδοί (v. 60):

δηναῖοι δ' οὐ πάμπαν ἀληθῆες ἦσαν ἄοιδοί·

*Pues los antiguos aedos no fueron del todo veraces.*

El rechazo consiste en la descalificación de la versión del mito según la cual Zeus ganó la posesión de su reino después de que él y sus dos hermanos echaron suertes. Los que han sustentado esta versión no sólo no han sido veraces, sino que también se han mostrado muy necios: sólo un tonto supondría que el Olimpo podría entrar a competir en pie de igualdad con el Océano y el Hades. Las suertes se echan sobre partes equivalentes, y éste no ha sido el caso. Zeus obtuvo el Olimpo por mérito propio, luego de luchar por él y vencer a sus enemigos.

Ahora bien, el recurso no es original de Calímaco, sino que ha sido utilizado principalmente por Píndaro apelando a un mecanismo idéntico: contar el mito rechazado y ponerlo en paralelo con su propia versión. De esta manera concita mayor interés que si hubiera ocultado la versión controvertida. Pero Píndaro suma su propio interés metapoético: el rechazo de versiones “inmorales” o “blasfemas”<sup>32</sup> no tiene por único objeto demostrar piedad, sino también, y primordialmente, definir el carácter de su poesía: la búsqueda de aquello que es καλόν, tanto desde el punto de vista encomiástico como desde el punto de vista moral.<sup>33</sup>

Nada de esto último encontramos en Calímaco. La historia contada por los antiguos poetas es falsa, pero la versión debe rechazarse no porque no es καλόν (ni bella ni moralmente apropiada), sino porque no es

<sup>32</sup> *Olímpica* I.35-52.

<sup>33</sup> Seguimos en parte el desarrollo de MIRALLES (1981). El tratamiento y las conclusiones son nuestros.

lógica: el dios supremo no puede, precisamente por ser quien es, actuar como un tonto. No hay interés moralista sino razonamiento intelectual, mucho más adecuado y congruente con la esencia de su σοφία: sabiduría erudita, agudeza mental, alusividad y selectividad. Nuevamente, la *oppositio in imitando* no se da sólo en el plano poético, sino también en el metapoético.

Es interesante comprobar cuál es la red de alusiones a la tradición (además de la pindárica) entrelazadas en este fragmento. La alusión fundamental (casi diríamos explícita) es a Homero, *Iliada* XV.187-193, en donde Zeus, Hades y Poseidón echan suertes por el cielo, el mar y el mundo subterráneo. El "desprecio intelectual" por la tradición homérica parece aún más polémico por insertarse en el género himnico, cuya indudable raíz se ubica, precisamente, en la épica.

De la misma manera puede considerarse la referencia a Píndaro, fuente favorita de Calímaco, y a su *Olímpica* VII, vv. 54-61. La alusión se hace evidente al comprobar el paralelismo léxico. Dice Píndaro en 54-55:

Φαντὶ δ' ἀνθρώπων παλαιαί  
ρήσεις οὕτω ὅτε χθό-  
να δατέοντο Ζεὺς τε καὶ ἀθάνατοι....

*Y dicen los antiguos relatos  
de los hombres que, cuando se repartían la tierra  
Zeus y los inmortales...*

Nos encontramos entonces, en cuanto a la relación de Calímaco con el poeta tebano, ante una aparente contradicción. Por un lado, adopta su técnica del rechazo de versiones oficiales de los mitos (aunque por distintas razones), y por otro, se aleja de él en este punto en particular, en el cual el lírico no parece haber captado la falta de veracidad de las παλαιαί ῥήσεις. Podemos afirmar entonces que la forma calimaquea de aludir y ligarse con la autoridad de la tradición es tal que dicha autoridad no ofrece un criterio de verdad uniforme y permanente, sino que está inherentemente abierta a la duda, a la interpretación o a la refutación por parte de los nuevos poetas en cada ocasión o en cada contenido particular. Este carácter aparentemente contradictorio de la manera de citar a los antiguos y de poner en claro sus principios teóricos se entronca directamente con la expresión del verso 60. En efecto, luego de haber rechazado la versión del reparto casual acusando a los δηναῖοι ἀοιδοί de "no del todo veraces" (οὐ πάμπαν ἀληθείς), unos versos más adelante, en

el 65, nos encontramos, sorprendentemente, con una clarísima relativización de la credibilidad intrínseca del propio discurso poético (y, podemos afirmar, de todo discurso poético):

ψευδοίμην ἀίοντος ἃ κεν πεπίθειεν ἀκοῦήν.

*¡Pueda yo mentir en lo que persuade el oído del que escucha!*

Es evidente que esta expresión de deseos echa por tierra todo el razonamiento anterior, si se lo toma al pie de la letra. Pero podemos suponer que la interpretación correcta es la siguiente: "Sin duda, los antiguos aedos no son del todo veraces, pero no porque tengan la obligación de serlo en relación con una verdad situada más allá del texto, en un plano hipersemémico donde se ubiquen las ideas de bien, belleza, lógica o cualquier otra cosa (ideología, visión del mundo, etc.). La única obligación que tiene todo discurso poético es la de ser *verosímil*, 'semejante a la verdad'". Calímaco le quita a la palabra toda relación necesaria con la cosa a la que se refiere: las palabras forman una red de sentido propia, situada más acá del tema, el mito o el personaje al que se refiere. El concepto de *persuasión* es el núcleo fundamental de esta nueva afirmación metaliteraria. Al despojar a la palabra de toda relación con la ἀλήθεια, Calímaco ubica el discurso literario en un plano completamente distinto del de la tradición. Es, en esto, indiscutiblemente *moderno*. Como apuntamos antes, el discurso poético se vuelve, por primera vez y claramente, *literatura*, *ficción*, *verosimilitud*, de acuerdo con el contexto y la ocasión. Y el receptor de este discurso es considerado, también por primera vez, un lector calificado, un juez que puede captar si los mecanismos de la narración son ajustados y coherentes *en sí mismos* y en relación con ninguna otra cosa. No hay ningún objetivo "moral", "pedagógico" ni "político" para esta nueva manera de concebir la literatura, o estos objetivos se derivan de una concepción ideológica textualmente elusiva.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> WINDER (1997: *passim*) sostiene que, lejos de operar como un poeta de la torre de marfil, Calímaco se propone en este himno –que también considera programático, aunque en otro sentido– desafiar la hegemonía cultural racionalista que restringía y controlaba la voz poética y reclamar para la poesía el derecho y el poder de hablar como autoridad cultural. El *Himno a Zeus* mostraría la subordinación de la voz de la verdad trascendental, la probabilidad pragmática, lo moral y genéricamente apropiado y la exigencia política a la voz del poeta, cuyo único poder deriva de su capacidad de engañar una y otra vez. Esta sería la única voz autorizada para ser portavoz de y dialogar con la tradición mitopoeítica (en sí misma polifónica) y la comunidad que la heredó. Nuestro

Para aludir a estas nuevas “leyes propias de la ficción literaria independientes de la verdad [si es que tal existe] objetiva”, Calímaco acude, obviamente, a un *tópos* de la tradición, de modo de hacernos aun más compleja la interpretación. En efecto, el narrador como autor de un “discurso engañoso” se remonta al narrador de historias falsas por excelencia: Odiseo. En *Od.* XIX.203 dice el poeta de su héroe:

ἴσκει ψεύδεα πολλὰ λέγων ἐτύμοισιν ὁμοῖα·

*Al hablar, decía muchas mentiras semejantes a verdades*

Homero es consciente del poder persuasivo de la palabra (sea ésta “verdadera” o “falsa”), puesto que la alocutaria del discurso, Penélope, derrama abundantes lágrimas, conmovida por la verosimilitud o coherencia interna del discurso. Se trata, sin duda, de una aseveración que apela al oyente, en la cual se alude indirectamente (a través del caso de Odiseo) a la propia labor del aedo.

Nuestra interpretación prueba ser correcta puesto que Hesíodo, cuando retoma el verso (con mínimos cambios), lo hace en el contexto del reconocimiento de la propia Musa de la ambigüedad de toda poesía, del abanico de interpretaciones que puede tener el discurso poético de acuerdo con el contexto de producción y de recepción, además del propio contexto literario (*Teog.* 27-28) (*vide supra*):

ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,  
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρύσασθαι.

*Sabemos decir muchas mentiras semejantes a verdades,  
pero sabemos, si queremos, entonar la verdad.*

Como Odiseo y como las Musas, Calímaco espera que sus “mentiras” pasen inadvertidas. Está apelando a una “verdad superior”: el derecho de toda literatura a desprenderse en libertad de toda referencia objetiva y la reivindicación de la ficción literaria como discurso independiente regido por leyes intrínsecas.

La afirmación de Solón (πολλὰ ψεύδονται ἄοιδοί, fr. 29 West) sólo puede entenderse en un pensamiento donde todo discurso (sea de la naturaleza que sea) debe ser confrontado con τὸ ὄν. Al recortar de tal

planteo global del tema, aunque no aborda la exégesis con la línea hermenéutica de Winder, no contradice su hipótesis; más bien parece contribuir a ella.

manera la especificidad del discurso literario, Calímaco lo desprende claramente del discurso filosófico, retórico o didáctico. La literatura tiene un lugar propio y genuino, y Calímaco está haciendo literatura y metaliteratura simultáneamente para justificar este nuevo espacio (*vide infra*).

Todo esto parece darse de bruces contra la afirmación del fragmento 612 Pf: "no canto nada sin evidencia" (ἀμάρτυρον οὐδὲν ἀειδῶ) que proclama la necesidad de respaldo erudito y autorizado (en la realidad extratextual o en la tradición) para cualquier creación literaria. También parece contradecir la justificación que inicia el mitologema de Tiresias en el *Baño de Palas* (H. 5.56), donde el ἔποια? no se hace cargo de la veracidad de su relato porque no le pertenece (y los αἰοδοί suelen decir mentiras): μῦθος οὐκ ἐμός. ἀλλ' ἑτέρων.

¿Cuáles principios teóricos son los que deben tomarse en cuenta? Sin duda, nuestra argumentación no es invalidada por el fr. 612,<sup>35</sup> ni mucho menos por el *Himno* 5. La verdad no es un atributo necesario para la labor del poeta. Y es precisamente por eso que los modernos eruditos niegan incluso la validez "lógica o racional" de la nueva versión que propone Calímaco del reparto de los dominios del mundo. En efecto –señalan–, ¿cómo alguna lotería tuvo alguna vez premios de igual valor?<sup>36</sup> Sin duda el refuerzo argumentativo de los vv. 63-64 ("es natural echar suertes sobre partes de igual valor") es manifiestamente falso. Pero nos cabe la duda de que *todo* el razonamiento lo sea. Lo que Calímaco nos dice es que esto *no importa*: lo que interesa es que suene persuasivo y verosímil o que, si no, dé lugar a la dilucidación erudita.

En conclusión: ambos pasajes (vv. 1-9), (vv. 58-65) ofrecen al análisis una serie de aseveraciones complementarias:

- 1) El poeta introduce la "puesta en duda" y el problema de la ambigüedad de la tradición apenas comenzadas una y otra parte de su poema: mitologema de la infancia de Zeus, primera parte; atributos y prerrogativas del dios y analogía con Ptolomeo, segunda parte.
- 2) "Mentir" debe entenderse en sentido "técnico-literario". No tiene sentido moral ni objetivo, y tal "mentira" es legítima si tiene una justificación poética. La "verdad" no es atributo necesario para el poeta.
- 3) El poeta recorta el discurso literario de los otros discursos posibles. La literatura se rige por leyes propias inherentes a su lógica interna y no dependientes de entidades hipersémicas.

<sup>35</sup> Cf. al respecto el análisis de THOMAS (1993:209-210).

<sup>36</sup> Cf. HASLAM (1993:116).

- 4) El discurso literario es un *discurso verosímil* que debe persuadir a un receptor capaz de comprender sus redes de sentido (poéticas y/o simplemente eruditas).
- 5) La tradición literaria es un reservorio poético admirado pero desacralizado, "puesto en duda". El poeta se siente libre para dialogar con ella, copiando, falseando, aludiendo, rechazando o variando. Ni la tradición literaria griega ni la poesía del propio Calímaco son monumentos inmarcesibles ni permanentes. La literatura es algo dinámico, en cambio permanente (cruce de géneros,<sup>37</sup> cambios de tono).
- 6) Los "cretenses" y los "antiguos poetas" de ambos fragmentos están homologados desde el punto de vista discursivo, estructural y meta-poético. La analogía es profundamente significativa, y dará lugar a la interpretación global de todo el himno que cerrará este trabajo.
- 7) En el momento del nacimiento de Zeus (de esta nueva literatura, ya no podemos sino anticipar) el papel de la tradición es ambiguo, confuso. El poeta no sabe a qué atenerse. Se apoya en argumentos racionalistas para sentirse "con derecho" a apartarse. En el momento en que Zeus se hace adulto, en que se afirma frente a las otras divinidades (y no por obra del azar) y ocupa su posición de poder, el poeta también se afirma frente a sus predecesores y toma el doble lugar de poeta y de crítico literario, dando lugar simultáneamente a un *texto* y a la *reflexión sobre ese texto*.

<sup>37</sup> En cuanto al sentido del cruce de géneros en la poesía de Calímaco, cf. CALAME (1974: *passim*), CAMERQIN (1992: *passim*) y DEPEW (1992: *passim*).

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BING, P. (1988) *The Well-Read Muse. Present and Past in Callimachus and the Hellenistic Poets*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- BING, P. – ÜHRMEISTER, V. (1994) "The unity of Callimachus' *Hymn to Artemis*", *JHS*, 114, pp. 19-34.
- CALAME, C. (1974) "Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque", *QUCC*, 17, pp. 113-128.
- CALÍMACO (1980) *Himnos, epigramas y fragmentos*, introducciones, traducción y notas de L. A. Cuenca y M. Brioso Sánchez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos, 33).
- CAMERON, A. (1992) "Genre and style in Callimachus", *TAPhA*, 122, pp. 305-312.
- (1995) *Callimachus and His Critics*, Princeton, University Press.
- CLAUSS, J. (1986) "Lies and allusions. The addressee and the date of Callimachus' *Hymn to Zeus*", *CA*, 5, pp. 155-170.
- DEPEW, M. (1992) "ἱαμβεῖον καλεῖται νῦν: Genre, Occasion and Imitation in Callimachus, fr. 191 and 203 Pf.", *TAPhA*, 122, pp. 313-330.
- (1993) "Mimesis and aetiology in Callimachus' *Hymns*", en HARDER–REGTUIT–WAKKER (edd.), *Callimachus...*, pp. 57-77.
- FÜHRER, TH. (1988) "A Pindaric feature in the poems of Callimachus", *AJPh*, 109, pp. 53-68.
- GOW, A. S. F. (1952), *THEOCRITUS*, edited with a translation and commentary by —, 2 vol., Cambridge, University Press.
- HARDER, M. A. (1990) "Üntrodden paths: where do they lead?", *HSCP*, 93, pp. 287-309.
- HARDER, M. A. – REGTUIT, R. F. – WAKKER, G. C. (Edd.) (1993), *Callimachus* (Hellenistica Groningana, vol. I - Proceedings of the Groningen Work-shops on Hellenistic poetry), Groningen, Egbert Forsten.
- HASLAM, M. W. (1993) "Callimachus' *Hymns*", en HARDER–REGTUIT–WAKKER (edd.), *Callimachus...*, pp. 111-125.
- HOFMANN, J. B. (1949) *Etimologisches Wörterbuch des Griechischen*, München, Verlag von R. Oldenbourg.
- HUMBERT, J. (1951) HOMÈRE, *Hymnes*, texte établi et traduit par —, Paris, Société d' Edition "Les Belles Lettres".
- HURST, A. (1994) "Contrepoints de Callimaque", *MH*, 51.3, pp. 150-163.
- JANKO, R. (1981) "The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre", *Hermes*, 109.1, pp. 9-24.
- MCLENNAN, G. R. (1977) *Callimachus, Hymn to Zeus, Introduction and Commentary*, Testi e Comenti II, Ed. dell' Ateneo & Bizzarri, Rome.

- MIRALLES, C. (1981) "Para una lectura del *Himno a Zeus* de Calímaco", *Argos*, 5, pp. 9-24.
- PAGE, D. L. (1967) *Poetae Melici Graeci*, Oxford, 2a.
- PFEIFFER, R. (1953), CALLIMACHUS, edidit —, vol. II, *Hymni et Epigrammata*, Oxonii, e Typographeo Clarendoniano.
- (1955) "The future of studies in the field of Hellenistic poetry", *JHS*, 85, pp. 69-73.
- SNELL, B. (1955), PINDARI *Carmina cum fragmentis*, edidit —, editio altera, Lipsiae, in aedibus B. G. Teubneri.
- (1965) "El himno a Zeus, de Píndaro", en *Las fuentes del pensamiento europeo*, Madrid, Razón y Fe, pp. 123-143.
- THOMAS, R. F. (1993) "Callimachus back in Rome", en HARDER-REGTUIT-WAKKER (edd.), *Callimachus...*, pp. 197-215.
- WEST, M. L. (1965) "The Dictaeon Hymn to the Kouros", *JHS*, 85, pp. 149-159.
- WINDER, S. J. (1997) *The Ancient Quarrel between Poetry and Philosophy in Callimachus' Hymn to Zeus*, Diss. Ohio State University, Ohio.

---

ABSTRACT

This article intends to prove to what extent Callimachus' *Hymn to Zeus* is a programmatic poem (as *Aeitia's Prologue* and *Epilog* and *Iambi I* and *XIII*) and to analyze the means used by the poet to exhibit his program ("metaliterature" and "performance"), the narrative (mythopoetic) contents selected to achieve his aim and the semic-symbolic system constructed to express metaphorically, from within the *ποίημα*, this performance of his *ποίησις*. Results obtained are confronted to the "metaliterary" assertions of the *Hymn to Apollo* (vv. 105-113).

Callimachus | helenism | metaliterature | mitopoiesis | performance

---