



La retórica del mosquito: los τόποι del τόπος de la fábula en Aquiles Tacio

Ivana Selene Chialva

Universidad Nacional del Litoral / IHuCSO / CONICET, Argentina.

ichialva@gmail.com

Resumen: Los τόποι como «lugares» de la argumentación representan una constante de la educación retórica griega, desde las enseñanzas sofisticas en Atenas a las escuelas del Imperio. En la narrativa de ficción, esos τόποι se convierten en estrategias para la experimentación original de los saberes tradicionales de la *paideia*. En este trabajo, abordaremos un pasaje de la novela de Aquiles Tacio centrado en la competencia verbal entre esclavos en torno al juego onomástico κώνωψ/Κώνωψ, «mosquito/Mosquito» (2.20–22). En dicho pasaje, el ejercicio progymnasmático de la fábula (μῦθος) se organiza en un *agón* que involucra, no solo géneros literarios diversos, sino también otros ejercicios complejos, como elogio y vituperio, confirmación y refutación, tesis e hipótesis, creando niveles de lecturas superpuestos y novedosos como τόπος único de la cultura letrada.

Palabras clave: fábula, τόπος, novela, Aquiles Tacio

Abstract: The τόποι as «places» of argumentation represent a constant of Greek rhetorical education, from sophisticated teachings in Athens to the schools of the Empire. In the fictional narrative, these τόποι become strategies for the original experimentation of the traditional knowledge of *paideia*. In this work, we will address a passage from Aquiles Tacio's novel focused on the verbal competition between slaves around the onomastic game κώνωψ/Κώνωψ, «gnat/Gnat» (2.20–22). In this passage, the progymnasmatic exercise of the fable (μῦθος) is organized in an *agon* that involves, not only diverse literary genres, but also other complex exercises, such as encomion and invective, confirmation and refutation, thesis and hypothesis, creating levels of overlapping and novel readings as unique τόπος of the literate culture.

Keywords: fable, topos, novel, Achilles Tatius

Los τόποι, centrales para la retórica antigua, remiten a una serie de «lugares» o esquemas lógicos establecidos del razonamiento y la argumentación de los que dispone el orador para analizar discursivamente un tema y lograr la persuasión.¹ Desde las composiciones de los sofistas a la sistematización de esos τόποι por Aristóteles como una técnica específica de la retórica y la dialéctica, tales categorías para la construcción de los discursos serán transmitidas por los rétores griegos y latinos de los próximos siglos. Su adecuación escolar en los *Progymnasmata* para un estadio de aprendizaje anterior a las declamaciones retóricas² y la consecuente difusión en las escuelas del Imperio, los convierten en una clave ineludible a la

¹ Respecto de la concepción de τόπος en la retórica clásica, su diferencia con el ejercicio del κοινός τόπος y su influencia en la retórica imperial, ver Pernot (1986) y Webb (2001).

² El término προγύμνασμα alude, como indica la preposición, a una preparación escolar anterior a los γυμνάσματα propiamente dichos que eran las declamaciones de los oradores. De los tres niveles de educación que constituían la escuela griega, estos ejercicios preliminares se desarrollaban entre el segundo nivel, impartido por el γραμματικός, y el tercer nivel, a cargo del ῥήτωρ. Para más detalles ver Pernot (1986), Reche Martínez (1991), Webb (2001) y Penella (2011).



hora de pensar las formas narrativas originales de estos siglos enraizadas en la tradición paidética: de ejercicios estables y mayormente esquemáticos de los manuales a composiciones donde estos se combinan, yuxtaponen, expanden y especialmente juegan con formas exploratorias de invención ficcional.

Desde las últimas décadas, los estudios sobre la influencia de los ejercicios retóricos en la prosa imperial griega y, especialmente, en la novela antigua han demostrado la maleabilidad de estos elementos y han enriquecido nuestra comprensión en torno a las formas de lectura, escritura y circulación del conocimiento en esa «literatura de consumo» de los primeros siglos de nuestra era. Tales narrativas, precisamente aquellas más influidas por la Segunda Sofística, en su búsqueda de la continua legitimización y renovación de la *paideia* y de ciertos τόποι devenidos clichés, los insertan de la manera menos prevista y los convierten en recursos experimentales de una prosa autoconsciente de su juego literario entre la anécdota vertiginosa y la perfección heurística de la miniatura (Chew, 2014). Así, entre la familiaridad del modelo y el hallazgo de la novedad, la prosa ficcional no se aparta de otras formas o géneros «serios» de su tiempo, sino que requiere de los mismos procedimientos que aquellos otros discursos, pero en un ámbito lúdico de placer del relato, de exploración léxica y semántica de la lengua y desvío de las expectativas del lector hacia recursos de la trama convencionales pero insólitos. Además, el carácter inventivo en esta época, tanto de los ejercicios en sí como de las propias declamaciones sobre temas ficticios, y el predominio del género epidíctico sobre los demás géneros retóricos diagraman un panorama cultural que vincula el desarrollo de una vertiente literaria, la novela retórico-sofística, al fenómeno general de la literaturización de la retórica (Reche Martínez 1991: 9ss.).

Así, los *progymnasmata* funcionan como modelos para las más diversas reelaboraciones en las escenas que se suceden una tras otra en las aventuras de los protagonistas: la narración, la etopeya, la comparación, la anécdota, la máxima, el encomio, el vituperio, la tesis, la hipótesis, el lugar común, la comparación y, con una marcada preponderancia, la écfrasis. También el *μῦθος*, como se denomina el ejercicio de la fábula, tiene su incidencia en la novela griega. De las diversas vertientes de tradición fabulística,³ la esópica suele ser la más influyente en los escritos de prosa ficcional.

Sobre este ejercicio en particular y su incidencia en la novela griega y latina, Van Dijk (1996) realizó un detallado inventario distinguiendo tres formas diferentes que suelen confundirse en los alcances del género: aquellas metáforas o proverbios que no son fábulas en sentido estricto, las alusiones por tema o moraleja a una fábula que se da por conocida y la inclusión en extenso de la fábula en la trama novelística. De esta última forma completa de inclusión, solo tres novelas presentan de manera directa fábulas de tradición esópica: una fábula en *Vida y Hazañas de Alejandro de Macedonia* del Pseudo Calístenes, dos en *Leucipa y Clitofonte* de Aquiles Tacio y trece en la obra anónima *Vida de Esopo*. Es lógico que por tradición y temática sea en esta última novela, de vertiente realista-satírica del siglo I d.C. (rec. G),⁴ donde se observa con mayor énfasis la incorporación de dicha forma narrativa. Siempre en boca del personaje principal y con una clara intención moralizante, la fábula se suma a la anécdota con la finalidad de brindar, ante otros, un ejemplo que ilumina, desde un ángulo moral, o resuelve una situación conflictiva. La tradición oral en torno a la figura de Esopo y sus fábulas desde época clásica (cuyos elementos serían los primeros antecedentes de la articulación de los episodios de la novela) convive con la tradición escrita y con la influencia de la educación retórica. Si bien se ha utilizado repetidamente el adjetivo «popular» (entiéndase, propio de la cultura oral) para caracterizar esta obra, Ruiz Montero (2014) ha reconocido las diferentes habilidades lingüísticas y discursivas del esclavo Esopo, alineadas directamente con la educación retórica desde los tratados de Aristóteles hasta los *Progymnasmata* (2012: 80).⁵ En todo caso, la función paidética de

³ En los *Progymnasmata* se mencionan diferentes tipos de fábulas. Leemos en Aftonio: «Es llamada “sibarítica”, “cilicia” y “cipria”, haciendo derivar los nombres de sus inventores, pero prevalece sobre todo la denominación de “esópica”, porque de todos fue Esopo quien mejor compuso las fábulas.» (Reche Martínez, 1991: 217)

⁴ La transmisión textual de esta obra, basada en recensiones de distintas épocas y que no siguen las mismas tradiciones, es una muestra de la riqueza de la transmisión por tradición abierta. La primera versión, conocida como la recensión G (I d.C.) es la más extensa y la que presenta mayor diversidad en los pasajes literarios transmitidos y en sus componentes lingüísticos. La recensión W (IV d.C.) es más breve y ha sido considerada por los críticos como una versión estandarizada y escolar de G. A estos testimonios deben sumarse otros papiros, desde el siglo II al VII d.C., donde puede reconocerse una vertiente escrita diferente de G y W. Para un abordaje más detallado de las recensiones y su transmisión, remitimos a Bádenas de la Peña y López Facal (1985) y Ruiz Montero (2014).

⁵ En el ordenamiento gradual de los ejercicios en los manuales de retórica imperiales, los *Progymnasmata*, que lleva de las composiciones más simples a las más complejas, la fábula se sitúa entre las primeras a ser practicadas en la etapa de alfabetización pero cuyos usos

la fábula, heredera de la tradición antigua y asociada a la educación política concreta o al saber sobre la condición humana, se reactualiza aquí pero con las marcas distintivas de un esclavo que se alfabetiza a la manera de las escuelas de retórica, que maneja sus preceptos didácticos y que los aplica adecuadamente, ante audiencias diversas, como un sofista.

Con relación a la otra gran vertiente de literatura de entretenimiento, las novelas de amor y aventuras, de las cinco conservadas, extrañamente la narración de fábulas es incluida solo en una de ellas, como dijimos, aquella de Aquiles Tacio.⁶ La novela erótica, tan afecta a los personajes que se demoran en contar historias en todo tipo de circunstancias, prefieren generalmente las narraciones míticas (nuevamente, un ejercicio progimnástico) que las fábulas propiamente dichas. No obstante, un pasaje del Libro 2.20–22 de *Leucipa* y *Clitofonte* de Aquiles Tacio ofrece un testimonio singular de la incorporación de fábulas a la novela, no solo por la originalidad de los relatos en sí sino además por la estructura argumentativa que las organiza y por la variedad de géneros que participan en su composición. A diferencia de los otros casos, no se trata de fábulas inconexas sino que ambas están motivadas por un tema común, el mosquito, y conforman un *agón* retórico entre los sirvientes llamados, respectivamente, Mosquito y Sátiro. Y así como sucede con otros recursos convencionales (la *écfrasis*, el relato mítico o la metáfora) que se incluyen en la novela de un modo innovador (Chew 2014: 65) lo mismo sucede con la fábula. Tal como señala Van Dijk (1996: 526), la disposición agonal fabulística tiene quizás como único antecedente el violento intercambio agonal entre Teucro y Menelao en *Ájax* de Sófocles (vv. 1142–1158). Pero en la novela no es la tragedia sino su contraparte, la comedia, la que deja leer su impronta y el valor moralizante del *exemplum* tiene tanta importancia como el juego léxico y la destreza argumentativa original que vertebrada toda la escena. Como veremos, aquí también se trata de dos sirvientes esclavos que hablan como sofistas y, aunque de una manera diferente a la de la *Vida de Esopo*, se deja ver la interacción entre la cultura oral y escrita de un género como la fábula: se apela al verosímil de la palabra improvisada de los esclavos, asociada al relato breve oral, mientras exhiben su dominio de la tradición literaria y de las normas retóricas.

Respecto de la interpretación de este pasaje, el trabajo de Delhay (1990) ha realizado un exhaustivo análisis de la *mimesis* esópica y su inserción en la trama de la novela. Creemos que sus hallazgos pueden complementarse con una lectura que articule la singular *mimesis* esópica con la influencia de los *tóποι* progimnásticos que complejizan los niveles textuales en esa apropiación. El pasaje constituye un pequeño episodio completo en los párrafos 20–22 y es un ejemplo de arte retórico microscópico en el marco general de una narración extensa. Su poética integra diversas tradiciones, formas narrativas y planos de lectura, no solo como exhibición de la maestría técnica del novelista sino como hallazgos lúdicos de modelos de pensamiento compartidos entre el texto ficcional, textos de otros géneros y los lectores que conocen y reconocen esos modelos y sus pragmáticas diversas.

1. La tradición esópica en la estructura de *Leucipa* y *Clitofonte*

El mosquito, junto a una amplia gama de insectos invertebrados como las moscas, las pulgas, las avispas, los tábanos, las cigarras, las abejas o las hormigas, aportan al variado bestiario de la tradición fabulística clásica. Cada animal conlleva un rasgo diferente según la cualidad o el vicio que se quiere resaltar y el mosquito, en particular, presenta tres: la pequeñez, el apetito insaciable y las picaduras que enloquecen a su presa.

Una característica de las fábulas conservadas sobre mosquitos es que todas poseen un carácter agonal: no conforman fábulas de situación donde estos insectos son los únicos personajes como sí sucede, por ejemplo, con las moscas, las abejas o las hormigas. Una explicación posible es que en los tres relatos la

retóricos son retomados en los niveles subsiguientes, como lo demuestra su apropiación por filósofos, rétores, historiadores y narradores de ficción de época imperial (Criore, 2001: 202s.; Webb, 2001: 296ss.).

⁶ La mención parcial de una fábula, aludida con relación a la moraleja o a un personaje pero sin incluir el relato completo, que se da por supuesto y conocido por el receptor, tampoco es un recurso frecuente en la novela erótica. Van Dijk reconoce dos pasajes, uno correspondiente a Ach. Tat. 2.38.2 y el otro a Hld. 2.33. Por su parte, González Equihua (2014) ha hipotetizado que la trama de la novela de Hld., cuya heroína es una princesa etíope blanca, se construiría como *variatio* a partir de la fábula sobre el etíope en el río (fábula 361 en Gibbs 2002: 307) sentencia extendida incluso como la frase proverbial «lavar al etíope» (Αἰθίορα σμήχειν).

menudencia del mosquito se contraponen a animales de gran porte, símbolos de superioridad en la capacidad de trabajo, el poder o la constitución física.⁷

Del conjunto de fábulas esópicas que nos han llegado, las que incluyen el mosquito como personaje son: *El mosquito y el toro* (κῶνωψ καὶ ταῦρος, 137);⁸ *El mosquito y el león* (κῶνωψ καὶ λέων, 255) y *El león, Prometeo y el elefante* (λέων, Προμηθεύς καὶ ἑλέφας, 259). Las tres integran el corpus de Fábulas Anónimas, es decir que su composición no puede ser leída en el marco del programa poético de un autor en particular sino que derivan de sucesivas colecciones de época helenística, recensiones variadas que generaron un conjunto común de fábulas y otras atestiguadas por subcolecciones o, a veces, por un único manuscrito. Por ejemplo, cada una de las fábulas citadas se ha transmitido por una fuente diferente: la primera corresponde a la colección central de la Augustana I, datada probablemente en los siglos IV y V d.C., la segunda integra una subcolección de aquella, la Ib, y la tercera se transmite en el ms. F que compone la colección bizantina Accursiana, más tardía, datable en el amplio margen que lleva del siglo IX al siglo XIV d.C.⁹

De las tres fábulas mencionadas, las últimas dos son las incluidas en la escena entre Sátiro y Mosquito, hecho que plantea además la problemática acerca del tipo de fuentes consultadas por el novelista, cuya datación es significativamente anterior a las colecciones transmitidas. Probablemente, para finales del siglo II d.C., fecha aproximada de la novela,¹⁰ ya circulaban colecciones más completas o subcolecciones diferentes de fábulas (derivadas de la antigua colección de Demetrio de Falero, hoy perdida) que transmitían conjuntamente los relatos que encontramos en Aquiles Tacio. O tal vez es el propio autor quien, extrayendo material de una y otra fuente, compone una escena dialógica que las relaciona. Se ha hipotetizado, incluso, que puede haber sido el propio novelista el inventor de las fábulas, hecho poco probable por las razones que detallaremos más adelante.¹¹

Lo cierto es que la originalidad de ambas versiones reside tanto en el tema, ὁ κῶνωψ, como al tipo de narrativa y a su disposición: están articuladas por la estructura agonal entre los dos personajes, introducidas en estilo directo por cada uno de ellos, donde se pone en juego qué argumento saldrá vencedor: es decir, se trata ante todo de una competición retórica entre los esclavos.

Tal disposición no es casual sino que está en línea con una serie de pasajes donde el mismo procedimiento se reitera incluyendo uno o varios τόποι, con variaciones. A lo largo de la novela, diferentes personajes participan de una escena donde la anécdota deriva en digresiones de exhibición retórica ya sea en forma de soliloquio o como competición de un mismo género. En sí, las escenas de *agón* discursivo en estilo directo, a la manera de las exhibiciones de sofistas, alternado con una variedad de discursos individuales, reaparecen marcando un ritmo interno *in crescendo*: en 1.13–14 los lamentos fúnebres

⁷ Algunas variantes de las relaciones de opuestos entre estos animales (lo pequeño y lo enorme y sus alcances metafóricos) pueden encontrarse en otros pasajes. Por ejemplo, en una carta de Libanio al Emperador (18) el retórico exalta la sabiduría de los discursos de Platón y Demóstenes, frente a los cuales se siente (18.1.5): οἷον κῶνωψ ἐλέφαντι παραβάλλομενος. No es posible saber con seguridad si esa comparación alude a una fábula en particular hoy perdida, o a una variación del tema de las fábulas conocidas, o si el retórico absorbe del mundo fabulístico la oposición en el tamaño de estos personajes para expresar el sentido de «competencia» o «comparación» del participio en voz media del verbo παραβάλλω.

⁸ Indicamos la numeración de las fábulas según la edición de Bádenas de la Peña y López Facal (1985) que sigue la establecida por Perry (Aesopica I, 1952), aunque también señalamos la numeración de la edición de Hausrath y Hunger (1959–1970, en adelante H.); cuando sea necesario, se indicará además la numeración según la edición inglesa de Gibbs (2002). Respecto de esta fábula en particular, también es transmitida por Babr. (84) pero su versión se acerca más a la vertiente fabulística babilónica (1985: 300). Otra versión griega en verso de esta fábula se encuentra en Mesom., Εἰς κωνῶπα (Frag. 11), solo que el animal mencionado no es un toro sino un elefante y se hace referencia a la molestia del mosquito en las orejas del gran animal, propio de la fábula esópica 259. Por otra parte, Gibbs recoge una versión similar a la esópica pero transmitida por la colección latina de Ademar, donde el toro es reemplazado por un camello (*The Gnat and the Camel*, 224).

⁹ Sobre las colecciones imperiales y bizantinas de las Fábulas Anónimas, seguimos la datación propuesta por Rodríguez Adrados, a partir del estudio del léxico (1985: 261–426). No obstante, otros especialistas han establecido una fecha anterior para la datación de la Augustana, cercana a los siglos I y II d.C.

¹⁰ Respecto de la datación, ver Whitmarsh and Morales (2001: xiv) y Chew (2014: 63–65).

¹¹ Con respecto a las fuentes fabulísticas de los escritores imperiales, Rodríguez Adrados (1985: 646) considera la coexistencia de diversas colecciones, algunas que integrarán el cuerpo de la Augustana, otras que se han perdido. También circulaban las colecciones de fábulas abreviadas para uso de los rétores, utilizadas por el pseudo-Dositoeo, Aftonio y Libanio, entre otros. Además, existieron pequeñas colecciones que resultaron ser fuente para autores diversos griegos y latinos en contextos variados, por ejemplo, las coincidencias trazables entre Plutarco y Fedro o Plutarco y Eliano, quizás provengan de la misma colección. Además, pudieron haber contribuido, según el crítico, para algunas de las fábulas presentes en la *Vida de Esopo* e, incluso, en Aquiles Tacio.

(θρήνων ἄμιλλα, 1.14.1.2) por Caricles de su padre y Clinias; en 2.20–22, la digresión fabulística entre Mosquito y Sátiro y, en ese mismo libro, párrafos 35–38, las defensas del amor homoerótico y del heterosexual por parte de Menealo y Clitofonte, respectivamente; en 5.15–16, los discursos de Melite y Clitofonte sobre la consumación o no consumación del acto amoroso; en 6.20–22 el enfrentamiento verbal entre Leucipa y Tersandro; y por último, el extenso fragmento de 7.7–11 con las defensas y acusaciones en el tribunal, que incluye los discursos de Clitofonte, Clinias, Tersandro, y continúa luego en 8.8–11 con los nuevos alegatos y acusaciones por parte de Tersandro, el sacerdote de Ártemis y el abogado Sópatro. Este repertorio abarca una notable variedad de temas, tonos y registros: lamentos trágicos, chanzas cómicas, tesis epidícticas, súplicas amorosas, agravios violentos y discursos judiciales que, en sí mismos, también resultan muy heterogéneos unos de otros. En definitiva, una verdadera demostración de la ποικιλία retórica capaz de generar una diversidad de afectos y emociones propias del valor performativo dado a la palabra por la vertiente sofística desde Gorgias.¹²

En esta serie se encuentra, entonces, el pasaje agonístico donde la fábula despliega niveles de alusión alegórica entre el plano ficcional y el plano de referencia inmediato y, por ende, requiere de una actitud cómplice del lector, a partir de lo que Delhay (1990: 117) ha llamado «los mecanismos de motivación de un nombre propio».

La escena en cuestión es un pasaje «bisagra» entre dos momentos importantes para la pareja protagonista, dominada por el deseo del encuentro amoroso. En 2.19, Clitofonte convence finalmente a Leucipa de recibirlo de noche en su alcoba, Sátiro facilita el encuentro consiguiendo la copia de las llaves de las puertas y el consentimiento de Clío, ayudante de Leucipa. Luego siguen los párrafos que nos ocupan (20–22) y, a partir del 23.4 la atención vuelve a la pareja de amantes con Clitofonte delante de la puerta de la habitación de Leucipa y con Sátiro alentándolo, a la manera de una arenga épica, a que sea valiente en el acto a realizar. Luego de esta escena, la unión frustrada por el sueño de la madre de Leucipa, que interrumpe en la estancia, y la vergüenza de los jóvenes descubiertos, motiva la huida en barco y da inicio al viaje de aventuras que se extiende hasta el final de la novela.

El marco temporal en el que ocurren las acciones en estos pasajes es la noche, donde la oscuridad resulta propicia para la atmósfera de ocultamiento, engaño, intimidación y secreto del deseo (aún no virtuoso) de los jóvenes. Anterior al encuentro, en el párrafo 19, se incluye una descripción detallada de la disposición de las habitaciones de las mujeres, en un sector específico de la casa, y de las puertas que cierran el acceso. Además, Clitofonte y Sátiro deben salir, sin ser vistos, de la estancia de los varones. En este contexto de precipitación del encuentro, el suspenso de la anécdota es demorado por una digresión de tintes cómicos: sortear la vigilancia del criado que los custodia durante la noche y controla el paso desde su habitación con las puertas abiertas. Se trata del único momento de la novela donde se da tanta extensión a una escena entre sirvientes y a sus provocaciones y engaños mutuos.

Leamos el inicio del párrafo 2.20.1–3:

Ἦν δέ τις αὐτῶν οἰκέτης πολυπράγμων καὶ λάλος καὶ λίχνος καὶ πᾶν ὃ τι ἂν εἴποι τις, ὄνομα Κώνωψ. οὗτός μοι ἐδόκει πόρρωθεν ἐπιτηρεῖν τὰ πραττόμενα ἡμῖν· μάλιστα δέ, ὅπερ ἦν, ὑποπτεύσας μὴ τι νύκτωρ ἡμῖν πραχθῆ, διενυκτέρευε μέχρι πόρρω τῆς ἐσπέρας, ἀναπετάσας τοῦ δωματίου τὰς θύρας, ὥστε ἔργον ἦν αὐτὸν λαθεῖν. ὁ οὖν Σάτιρος βουλόμενος αὐτὸν εἰς φιλίαν ἀγαγεῖν, προσέπειζε πολλάκις καὶ κώνωπα ἐκάλει καὶ ἔσκωπτε τοῦνομα σὺν γέλῳ. καὶ οὗτος εἰδὼς τοῦ Σατύρου τὴν τέχνην, προσεποιεῖτο μὲν ἀντιπαίζειν καὶ αὐτός, ἐνετίθει δὲ τῇ παιδιᾷ τῆς γνώμης τὸ ἄσπονδον. λέγει δὴ πρὸς αὐτόν· «Ἐπειδὴ καταμωκᾶ μου καὶ τοῦνομα, φέρε σοι μῦθον ἀπὸ κώνωπος εἶπω.»

Y había uno de sus sirvientes, entrometido, charlatán, glotón y todo lo que uno pueda decir: su nombre, Mosquito. Me parecía que vigilaba de lejos nuestras acciones. Y sospechando que algo sucedería por la noche, como efectivamente era, no estaba en acuerdo con nosotros; pasaba la noche en vela hasta tarde, manteniendo abiertas las puertas de la habitación, de modo que la dificultad estaba en ocultarse de él. Entonces Sátiro, buscando ganarse su amistad, bromeaba a menudo (προσέπειζε) y lo llamaba «mosquito» y se burlaba con gracia del nombre. Y este, al ver la técnica de Sátiro, pretendía retrucarle (ἀντιπαίζειν) él también, aunque en el juego (τῇ παιδιᾷ) demostraba lo inalterable de su

¹² Gorg. Hel. 8.

propósito. Entonces, le dijo: «Ya que te burlás tanto de mi nombre, acercate, que voy a contarte una fábula inspirada en un mosquito.»¹³

2. Μῦθος ἀπὸ κώνωπος: el pliegue de la interpretación alegórica

El nombre «Mosquito» (ὁ Κώνωψ) resulta inusual en griego.¹⁴ No está atestiguado como nombre propio en otras fuentes antiguas, salvo en esta novela, y es posible que fuera una invención del novelista para derivar, desde el juego léxico, el despliegue retórico que sigue (Vilborg 1962: 54). Pero además, al igual que «Sátiro» (que sí está atestiguado) funciona como nombre parlante. En el caso del sirviente de Clitofonte, es el encargado de satisfacer las necesidades eróticas de su amo sin ningún apego a modelos virtuosos: este pasaje es un ejemplo, pero también será Sátiro el que lo impulse a retribuir los apremios amorosos de Mélite (5.11–12) y, una vez dado el reencuentro con Leucipa, será nuevamente él quien aconseje al joven escribirle una carta, negando todo placer y consentimiento en esa otra relación (5.20). Por su parte, el nombre «Mosquito» funciona como indicio de los rasgos del personaje en la escena: se alude a su voraz apetito, la molesta vigilancia nocturna, su determinación inmodificable y a su control continuo.¹⁵

Observemos los diferentes recursos funcionando juntos en estos párrafos: 1) la apelación léxica de los nombres parlantes; 2) la localización espacial y temporal: dos sirvientes, tratando de custodiar o acceder a las puertas, ubicados en algún lugar «entre» las estancias principales de sus amos; 3) la enunciación en estilo directo donde el narrador Clitofonte cede la palabra a los esclavos; 4) la intencionalidad de «juego» con el doble sentido del léxico; 5) la estructura agonística de las fábulas, compitiendo entre sí; 6) el deseo imperioso de los amantes, buscando concretarse más allá de la «ley» paterna/materna y de las disposiciones sociales; 7) y luego, una vez frustrado el intento, la confusión de los planos del ser y el parecer por parte de los enamorados que fingirán desconocer lo acaecido (2.24). Estamos ante una escena típica de la comedia.¹⁶

Claro que la diferencia de géneros supone otro funcionamiento de este episodio en la estructura general de la obra: en una novela erótica, a diferencia de la comedia, el desenlace feliz debe esperar a que se logre la educación virtuosa de los jóvenes mediante la castidad y fidelidad. Pero en estos momentos iniciales, donde la pareja parece lejos de alcanzar esas virtudes, la influencia de la comedia aporta a la narrativa novelesca todos los elementos específicos que requiere: contrastar el impulso del deseo pasional (πάθος) frente a una normatividad social (ἦθος), acelerar los hechos de la anécdota (deciden huir de la casa paterna e iniciar el viaje) y acentuar el contraste entre estos amantes y los que resultarán virtuosos al final del periplo.

De modo que la escena entre Sátiro y Mosquito y el juego derivado a partir de su nombre (Κώνωψ–κώνωψ) resulta un *intermezzo* cómico que mantiene la intriga de la concreción del plan amoroso y permite lucir el ingenio de estos personajes secundarios. Solo que, en este caso, el ingenio versará en torno a las habilidades retóricas a partir de un tema (ὁ κώνωψ) y a la adecuación del saber de la tradición fabulística a una circunstancia concreta en la trama novelesca. Discurso de Mosquito (2.21.1–4):

«Ὁ λέων κατεμέμφετο τὸν Προμηθεά πολλάκις, ὅτι μέγαν μὲν αὐτὸν ἔπλασε καὶ καλὸν καὶ τὴν μὲν γένυν ὤπλισε τοῖς ὀδοῦσι, τοὺς δὲ πόδας ἐκράτυνε τοῖς ὄνυξιν, ἐποίησέ τε τῶν ἄλλων θηρίων δυνατώτερον. “Ὁ δὲ τοιοῦτος,” ἔφασκε, “τὸν ἀλεκτρούνα φοβοῦμαι.” καὶ ὁ Προμηθεὺς ἐπιστὰς ἔφη: “Τί με μάτην αἰτιά; τὰ μὲν γὰρ ἐμὰ πάντα ἔχεις ὅσα πλάττειν ἠδυνάμην, ἡ δὲ σὴ ψυχὴ πρὸς τοῦτο μόνον μαλακίζεται.” ἔκλαιεν οὖν ἑαυτὸν ὁ λέων καὶ τῆς δειλίας κατεμέμφετο καὶ τέλος ἀποθανεῖν ἤθελεν.

¹³ El texto griego de la novela corresponde a la edición de Vilborg (1955). La traducción es nuestra.

¹⁴ En la *Ant. Pal.* (Calímaco, 337) se encuentra el diminutivo Κωνώπιον, posible nombre de una hetaira, mientras que en *Plu. Phoc.* (37.4.2) la forma Κωνωπίων remite a un nombre propio masculino.

¹⁵ Las alusiones al insecto «mosquito» en la literatura griega antigua hacen referencia a sus hábitos nocturnos y a sus insistentes asedios durante el sueño de los hombres. Cf. *A. Ag.* 892. *Ar. Pl.* 537 y *Hdt.* 2.95. Especialmente *Metrod.* (Fr. 60) describe, aludiendo a la acción política de los hombres, la acción del mosquito como *καιροφυλακεῖται*: «aguarda el momento oportuno», «vigila la ocasión precisa». Estos hábitos son mencionados y parodiados en los epigramas helenísticos de la *Ant. Pal.*: ya sea como castigo invocado para el amado si no corresponde al amante (Dionisio, 681), o como fieras crueles que dañan la piel de la amada o como aliados en la noche que llevan el mensaje del poeta (Meleagro, 608 y 609). Para otras referencias en la literatura antigua, ver Delhay (1990: 125ss.).

¹⁶ Al respecto, ver también Delhay (1990: 124).

οὐτῶν δὲ γνώμης ἔχων ἐλέφαντι περιτυγχάνει καὶ προσαγορεύσας εἰστήκει διαλεγόμενος. καὶ ὄρων διὰ παντὸς τὰ ὄτα κινουῖντα, “Τί πάσχεις;” ἔφη· “καὶ τί δήποτε οὐδὲ μικρὸν ἀτρεμεῖ σου τὸ οὖς;” καὶ ὁ ἐλέφας, κατὰ τύχην παραπτάντος αὐτῷ κώνωπος, “Ὀρᾶς;” ἔφη, “τουτὶ τὸ βραχὺ τὸ βομβοῦν; ἦν εἰσδύη μου τῆ τῆς ἀκοῆς ὁδῶ, τέθνηκα.” καὶ ὁ λέων, “Τί οὖν;” ἔφη, “ἀποθνήσκεις ἔτι με δεῖ, τοσοῦτον ὄντα καὶ ἐλέφαντος εὐτυχέστερον, ὅσον κρείττων κώνωπος ἀλεκτροῦν;” ὄρᾶς, ὅσον ἰσχύος ὁ κώνωψ ἔχει, ὡς καὶ ἐλέφαντα φοβεῖν.»

«El león a menudo reprochaba a Prometeo que lo formó grande y hermoso y armó con dientes su boca, fortaleció sus patas con garras y lo hizo más poderoso que a las otras fieras. “Y aun siendo así –decía– le temo al gallo”. Y Prometeo, interrumpiéndolo, decía: “¿Por qué me acusás sin razón? Por mí obtuviste todo cuanto pude al momento de formarte, pero tu alma es débil solo en esto”. Incluso así, el león se lamentaba a sí mismo y se reprochaba su cobardía y, al final, deseaba morir. Y con esta resolución, se encuentra con un elefante y al saludarlo, se detiene a conversar. Y viendo que movía las orejas para todos lados, dijo: “¿Qué te sucede? ¿Por qué no se dejan de mover tus orejas ni un poco?” Y el elefante, con un mosquito que volaba por casualidad en torno a él, dijo: “¿Ves este pequeño, el que zumba? Si entrara en el conducto de mi oído, estoy muerto.” Y el león dijo: “¿Por qué entonces debería morir? Es lógico que sea más afortunado que el elefante cuanto más fuerte es el gallo del mosquito.” Mirá, cuánto poder tiene el mosquito que incluso un elefante le teme.

El μῦθος en particular se ha conservado solo en dos testimonios y ofrece un ejemplo concreto de la transmisión paralela de una fábula tanto en fuentes literarias como en colecciones anónimas tardías. De este fenómeno de la transmisión da cuenta Gibbs (2002: 34) quien subraya que con frecuencia una fábula cuyo primer testimonio procede de una fuente literaria luego ingresa, casi literalmente, en colecciones de fábulas posteriores. En este caso, la mención de la fábula por Aquiles Tacio es muy anterior a la colección anónima bizantina conocida como Accursiana (ms. F) que la recoge y la versión dada en el manuscrito es prácticamente igual, excepto pocas pero significativas variaciones.¹⁷

La similitud entre las versiones ha hecho suponer que el texto dado por la colección fue tomado directamente de Aquiles Tacio, hipótesis sostenida por varios especialistas entre ellos Crusius, Hausrath y Perry.¹⁸ Respecto de Aquiles Tacio, se ha especulado que pudo haber sido el inventor de la fábula, para dar lugar al enfrentamiento fabulesco, o pudo haberla tomado de una tradición no conservada (Vilborg 1962: 54; Delhay 1990: 118). Rodríguez Adrados, basándose en el análisis de la métrica reconstituible en la versión en prosa, estima como más probable que ambos relatos (el del novelista y el de la colección) sean reelaboraciones independientes, sin relación entre sí, de un mismo modelo helenístico en verso, cuyos rasgos persisten incluso en la prosificación.¹⁹

Sin duda, el abordaje del problema de las fuentes y de la reconstrucción posible de un *stemma* excede los objetivos de este trabajo. No obstante, un aspecto llama la atención de la fábula conservada en la colección anónima que la liga directamente a la versión de Aquiles Tacio y a su adecuación en la estructura de la escena. Se trata de la forma enunciativa y de la enseñanza final de la versión novelística, recogida como epimitio en la colección, literalmente igual en ambas fuentes: ὄρᾶς ὅσον ἰσχύος ὁ κώνωψ ἔχει, ὡς καὶ ἐλέφαντα φοβεῖν.²⁰ Tal como asegura Rodríguez Adrados, la fábula transmitida en el ms. F bajo el título El león, Prometeo y el elefante (F)²¹ se basa en el motivo de aquel que sufre y contempla a otro que es más

¹⁷ La colección Accursiana es la tercera de las tres colecciones de fábulas anónimas que recopilan la tradición fabulística antigua. Constituye, más que una colección cerrada, un conjunto de recensiones y manuscritos entre los cuales se halla el ms. F. Según Rodríguez Adrados (1979: 104ss.; 1985: 397ss.) la colección bizantina Accursiana (III), datable entre los dos renacimientos bizantinos, proviene de la Vindobonense (II), procedente del s. V-VI d.C., y ambas son una derivación no tanto de la Agustana (I) como de lo que se considera la Pre-Augustana, que comienza a formarse en tiempos helenísticos.

¹⁸ Sobre las referencias a las hipótesis de estos especialistas, ver Delhay (1990: 118) y Rodríguez Adrados (1985: 404).

¹⁹ Respecto de la existencia de una colección helenística en verso o semiversificada como fuente común de la cual derivan, independientemente, ambas versiones en prosa (AnF. F, 18; Ach. Tat. 2.21), ver Rodríguez Adrados (1985: 346, 404, 407; 2003: 357-8). En particular, el crítico analiza restos de versos que pueden reconstruirse en el texto de la colección y que, en cambio, se alteran en la versión de la novela por la incorporación de artículos o de la partícula μέν. Las incorporaciones y variantes que se dan independientemente en una versión y otra son la base para afirmar que ambos textos derivan de un modelo anterior pero no se influyen entre ellos. Sobre esta fábula, el crítico señala además su similitud con otras fábulas de origen oriental (1985: 566).

²⁰ Aesop. 259 (H. 292). Cf. Texto griego idéntico en el pasaje de la novela.

²¹ Rodríguez Adrados (1985: 404; 2003: 357s.).

desgraciado y, así, se conforma con su propio pesar y su fortuna, tópico cercano al tema cínico de la resignación. Esta es la derivación lógica de los argumentos que la fábula propone en su estructura narrativa y que puede ser desplegado diferenciando personajes parlantes (mayúsculas) de personajes silentes (minúsculas):

- 1) L sufre por g;
- 2) E sufre por m;
- 3) P establece que todo ser es débil en algo;
- 4) g es más importante que m;
- 5) en consecuencia, L es más afortunado que E.

De allí que el título en la colección refiera a los dos personajes que padecen una queja y a la voluntad divina o «natural», representada por Prometeo. Este motivo, asegura el crítico, se remonta a fábulas más antiguas y es abordado en otras historias del corpus esópico como *Las liebres y las ranas* (P. 138; H. 143), donde el epimitio explicita la regla moral resultante: «Del mismo modo, los hombres consuelan su propia desgracia con las calamidades ajenas» (Bádenas de la Peña y López Facal, 1985: 103).²²

Sin embargo, la moraleja conservada en la colección no retoma ese consejo moral ni presenta las estructuras formularias iniciales típicas del corpus: ὁ λόγος δηλοῖ ὅτι/ ὁ μῦθος δηλοῖ ὅτι..., («el relato muestra que»); o –como en el caso citado– el adverbio οὕτω («así», «de igual modo»); o incluso, la alusión al pronombre personal de la primera persona plural (en el corpus esópico, generalmente en caso acusativo)²³, u otras fórmulas que aluden a un destinatario colectivo («los hombres», «aquellos que», «nosotros», etc.); tampoco se refiere a la situación moral de la cual la fábula es παράδειγμα. Por convención, el epimitio explicita la virtud o el vicio tratados en relación con los hombres y ya no alude a los personajes ficticios, sino a la interpretación que reenvía del sentido parabólico de la fábula a ese otro sentido ético–moral que se deduce de ella (Suleiman, 1977: 472). Sin embargo, ninguno de estos rasgos estables del epimitio, repetidos a lo largo de todo el corpus de fábulas esópicas, se mantiene en este texto puntual de la colección. Por el contrario, se trata de la única versión que conserva la enunciación del verbo en segunda persona singular, ὄρῃς («ves») que, como hemos dicho, se corresponde con la situación agonal en estilo directo del pasaje de la novela. Pero además, la enseñanza extraída en ambas fuentes, es una derivación parcial de la escena final de la fábula (el mosquito causa aflicción a un elefante) que no retoma el tema general del león y el elefante ni la enseñanza cínica, como sería factible esperar, sino que es una desviación «literal» de la situación alegórica a la situación novelesca en sí.

Ahora bien, como ya advirtiera Delhay (1990: 119ss.), esa conclusión de la fábula solo tiene sentido en su inserción como parte de la trama mayor de la novela, ya que la escena dialógica ha creado un plano anterior de discusión, referido al sirviente Mosquito, donde lo que se debate implícitamente es la «pequeñez» o «insignificancia» del personaje en cuestión. Así, no solo la originalidad de la mimesis esópica en la novela radica en crear ese doble plano donde el verdadero tema de discusión versa sobre el juego onomástico de los personajes sino que, además, la lección extraída del παράδειγμα es una lectura desviada, parcial pero novedosa, de la fábula. Así, logra crear una «fábula paradójica» (Delhay, 1990: 125ss.) ya que la afirmación de la importancia del mosquito va en contra no solo del tratamiento de este animal en el resto del corpus esópico, sino incluso, de las demás fuentes de la literatura antigua, ya sean clásicas o cristianas.

Entonces, el arte retórico de la novela incluye la tradición paidética pero, además, modifica innovadoramente el modo de leer la fábula a partir de la interpretación literal de uno de los elementos de su estructura lógica. Como había analizado Aristóteles, el παράδειγμα o ejemplo (del cual la fábula es una de sus formas) funciona por inducción. Para ello, puede recurrir a diferentes relaciones lógicas de la argumentación que en este caso es el de la «puesta en paralelo» de dos situaciones para extraer la conclusión

²² Aesop. 138 (H. 143): οὕτω καὶ τοῖς ἀνθρώποις αἱ τῶν ἄλλων συμφοραὶ τῶν ἰδίων δυστυχημάτων παραμυθία γίνονται.

²³ Ver los epimitios en Aesop. 30; 35.1; 43.1; 131.1; 150.1; 178.1; 182.1, entre otros. En Arist. Rh. II 1393b.19 y 31 se menciona como característico de la interpretación de la fábula la alusión al pronombre de segunda persona del plural ὑμεῖς.

(Pernot, 1986: 262): L es más afortunado que E, que leemos en boca del león. Pero en la conclusión final, correspondiente al plano referencial aludido, el paralelismo se deja en suspenso y en su lugar se desvía hacia una reformulación del segundo de los argumentos: E teme a m, por eso m es muy poderoso. Ese razonamiento posible pero inesperado para el lector, solo resulta funcional en el contexto de enfrentamiento retórico propio de la novela, que conecta el primer plano alegórico con el segundo plano referencial: la dualidad mosquito/Mosquito. Tal desviación lógica suspende la enseñanza moral del relato para centrarse en el juego léxico propuesto por la escena: la inducción se complementa con un proceso de deducción, del mosquito indefinido y representativo del μῦθος al personaje individual Mosquito que habla aquí y ahora. Así, el τόπος retórico es asimilado y aprovechado de un modo peculiar en relación al personaje que enuncia: un sirviente λάλος («charlatán») que ingeniosamente utiliza un saber establecido en forma tendenciosa para su beneficio en una situación determinada. Precisamente, comparte este rasgo con el otro sirviente, Sátiro quien, como hemos dicho, también utiliza sus artes retóricas para persuadir a su amo acerca de cómo actuar en diferentes pasajes de la novela.

Esta particularidad de registro de los hablantes y el juego del doble plano entre lo alegórico y la escena referida también se desenvuelve con el cruce de los niveles de la enunciación y de lo enunciado, propio de la comedia (2.21.5):

συνεῖς οὖν ὁ Σάτυρος τὸ ὑπουλον αὐτοῦ τῶν λόγων, ἡρέμα μειδιῶν, «Ἀκουσον κάμου τινα λόγον,» εἶπεν, «ἀπὸ κώνωπος καὶ λέοντος, ὃν ἀκήκοά τινος τῶν φιλοσόφων· χαρίζομαι δέ σοι τοῦ μύθου τὸν ἐλέφαντα.»

Sátiro, al percibir lo punzante de sus palabras, sonriendo ligeramente: «Escuchá también un relato», dijo, «de un mosquito y un león, que oí a alguno de los filósofos; y el elefante de la fábula te lo regalo.»

La alternancia entre μῦθος y λόγος, que en la tradición fabulística aparece como dos denominaciones para aludir ya sea a un relato en particular o al género (Van Dijk, 1997: 82 ss.), tiene una alternancia particular en la novela: en múltiples instancias μῦθος refiere a narraciones míticas, también a un *racconto* dentro de la historia principal, y en ocasiones a la narración de la propia novela.²⁴ En este pasaje adquiere un cierto matiz opositivo, ya que el μῦθος de Mosquito, cercano en estilo y extensión a las fábulas anónimas tradicionales, se contrarresta al λόγος retóricamente elaborado y aprendido de los filósofos, conocimiento que ubica a Sátiro en una posición de autoridad con respecto a la elaboración de su propio discurso. Esa confianza vinculada al λόγος se exterioriza en la sonrisa que antecede y cierra su discurso.²⁵

3. Λόγος ἀπὸ κώνωπος (2.22.1–7): quien ríe último, ríe mejor

«Λέγει τοῖνυν κώνωψ ἀλαζῶν ποτε πρὸς τὸν λέοντα· “Εἶτα κάμου βασιλεύειν νομίζεις ὡς καὶ τῶν ἄλλων θηρίων; ἀλλ’ οὔτε ἐμοῦ καλλίω, οὔτε ἀλκιμώτερος ἔφυς, οὔτε μείζων. ἐπεὶ τίς σοι πρῶτόν ἐστιν ἀλκή; ἀμύσσεις τοῖς ὄνυξι καὶ δάκνεις τοῖς ὀδοῦσι. ταῦτα γὰρ οὐ ποιεῖ μαχομένη γυνή; ποῖον δὲ μέγεθος ἢ κάλλος σε κοσμεῖ; στέρνον πλατύ, ὦμοι παχεῖς καὶ πολλή περὶ τὸν αὐχένα κόμη. τὴν κατόπιν οὖν αἰσχύνῃ οὐχ ὀρᾷς; ἐμοὶ δὲ μέγεθος μὲν ὁ αἶψ ὄλος, ὅσον μου καταλαμβάνει τὸ πτερόν, κάλλος δὲ αἰ τῶν λειμῶνων κόμαι· αἱ μὲν γὰρ εἰσιν ὥσπερ ἐσθῆτες, ἃς ὅταν θέλω παῦσαι τὴν πτήσιν ἐνδύομαι. τὴν δὲ ἀνδρείαν μου μὴ καὶ γελοῖον ἢ καταλέγειν· ὄργανον γὰρ ὄλος εἰμὶ πολέμου. μετὰ μὲν σάλπιγγος παρατάττομαι, σάλπιγγξ δέ μοι καὶ βέλος τὸ στόμα· ὥστε εἰμὶ καὶ αὐλητῆς καὶ τοξότης. ἐμαυτοῦ δὲ οἷστὸς καὶ τόξον γίνομαι· τοξεύει γὰρ με διαέριον τὸ πτερόν, ἐμπεσῶν δὲ ὡς ἀπὸ βέλους ποιῶ τὸ τραῦμα· ὁ δὲ παταχθεὶς ἐξαίφνης βοᾷ καὶ τὸν τετρωκότα ζητεῖ. ἐγὼ δὲ παρῶν οὐ πάρεμι· ὁμοῦ δὲ καὶ φεύγω καὶ μένω, καὶ περιῖπεύω τὸν ἄνθρωπον τῷ πτερῷ, γελῶ δὲ αὐτὸν βλέπων περὶ τοῖς τραύμασιν ὀρχούμενον. ἀλλὰ τί δεῖ λόγων; ἀρχώμεθα μάχης.” ἅμα λέγων ἐμπίπτει τῷ λέοντι καὶ εἰς τοὺς

²⁴ Cf. 1.2.2.4; 1.17.3.2; 2.2.1.3; 2.2.2.2; 2.15.4.2, entre otros pasajes. La referencia del término μῦθος, para aludir específicamente a una fábula, reaparece en 2.38.2.5, donde se menciona a un personaje animal de una fábula célebre pero sin incluir el relato completo, que se da por conocido.

²⁵ Un pasaje de comedia aristofánica donde pueden leerse estos procedimientos humorísticos precisamente con leones y mosquitos se encuentra en *Eq.* (vv. 1036–1044), donde Cleón transmite un oráculo a Demos. En la interpretación cómica, los sujetos del enunciado son asimilados al plano de los sujetos de enunciación y el cruce de niveles funciona recurriendo a nombres parlantes, en este caso un compuesto con la figura del león.

ὄφθαλμούς ἐμπηδῶν καὶ εἴ τι ἄλλο ἄτριχον τῶν προσώπων, περιϋπτάμενος ἅμα καὶ τῷ βόμβῳ καταυλῶν. ὁ δὲ λέων ἠγρίαινε τε καὶ μετεστρέφετο πάντη καὶ τὸν ἀέρα περιέχασκεν, ὁ δὲ κώνωψ ταύτη πλεόν τὴν ὀργὴν ἐτίθετο παιδιὰν καὶ ἐπ' αὐτοῖς ἐτίτρωσκε τοῖς χεῖλεσιν. καὶ ὁ μὲν ἔκλινεν εἰς τὸ λυποῦν μέρος, ἀνακάμπτων ἔνθα τοῦ τραύματος ἢ πληγῆς, ὁ δὲ ὡσπερ παλαιστής τὸ σῶμα σκευάζων, εἰς τὴν συμπλοκὴν ἀπέρρει τῶν τοῦ λέοντος ὀδόντων, αὐτὴν μέσην διαπτὰς κλειομένην τὴν γένυν. οἱ δὲ ὀδόντες κενοὶ τῆς θήρας περὶ ἑαυτοῦ ἐκροτάλιζον. ἤδη τοῖνυν ὁ λέων ἐκεκμήκει σκιαμαχῶν πρὸς τὸν ἀέρα τοῖς ὀδοῦσι καὶ εἰστήκει παρειμένος ὀργῆς. ὁ δὲ κώνωψ περιϋπτάμενος αὐτοῦ τὴν κόμην, ἐπηύλει μέλος ἐπινίκιον. μακρότερον δὲ ποιούμενος τῆς πτήσεως τὸν κύκλον ὑπὸ περιττῆς ἀπειροκαλίας ἀράχνης λανθάνει νήμασιν ἐμπλακεῖς, καὶ τὴν ἀράχνην οὐκ ἔλαθεν ἐμπεσῶν. ὡς δὲ οὐκέτι εἶχε φυγεῖν, ἀδημονῶν εἶπεν· “ὦ τῆς ἀνοίας· προὔκαλούμην γὰρ ἐγὼ λέοντα, ὀλίγος δέ με ἤγρευσε ἀράχνης χιτῶν.”» ταῦτα εἰπὼν, «ὦρα τοῖνυν», ἔφη, «καὶ σὲ τὰς ἀράχνας φοβεῖσθαι.» καὶ ἅμα ἐνέλασεν.²⁶

«Entonces, dijo una vez un mosquito presumido a un león: “¿Así que crees que reinas sobre mí como también sobre las otras bestias? Sin embargo, no creciste ni más hermoso ni más aguerrido ni más grande que yo. Después de todo, ¿cuál es tu fortaleza? Lastimás con las garras y mordés con los dientes. Pero, ¿no hace eso una mujer cuando pelea? ¿Qué clase de grandeza y encanto te adorna? Un pecho ancho, unos hombros robustos y una hermosa cabellera alrededor del cuello. ¿En verdad no ves lo poco honroso que sos por detrás? En cuanto a mí, el aire completo es mi grandeza, todo cuanto abarcan mis alas, y la cabellera de las praderas florecidas, mi belleza. Porque ellas son como vestidos con los que me cubro cuando quiero descansar del vuelo. Y sobre mi valentía, no te hará gracia cuando la detalle: porque soy por completo una máquina de guerra. Con la trompeta me alisto para la batalla pero es la boca mi trompeta y también mi dardo: y así soy flautista y arquero a la vez. Y llego a ser flecha y arco de mí mismo: porque las alas me disparan al aire y al bajar hago la herida como un dardo. Y el que es herido rápido busca con quejidos al agresor. Y yo, que estoy allí, no estoy. Y al mismo tiempo huyo y persisto, y cabalgo en torno al hombre con las alas, y me burlo de él al ver que danza con las heridas. Pero, ¿hay necesidad de palabras? ¡Comencemos la lucha!” Y mientras lo dice se abalanza sobre el león y le salta a los ojos y a cualquier otra parte sin pelo del rostro, mientras vuela alrededor y hace sonar la flauta con su zumbido. Y el león se enfurecía y se revolvió hacia todos lados y sacudía la boca abierta al aire. Y así el mosquito, cuanto más enojo, rearmaba el juego y lo lastimaba incluso sobre los labios. Y aquel se volvía hacia la parte dolorida, doblándose hacia el pinchazo de la herida. Y el otro, como un luchador de palestra que prepara el cuerpo para la contienda, escapaba de los dientes del león sobrevolando justo en medio de las mandíbulas cerradas. Y los dientes de la bestia, vacíos, castañaban entre sí. Y, después de un rato, ya el león se había agotado, combatiendo sombras en el aire con los dientes, y estaba calmado, después de apaciguarse la cólera. Y el mosquito, cabalgando en torno a su cabellera, hacía sonar en la flauta una melodía triunfal. Y al hacer en el vuelo un círculo más amplio, en una extravagancia superflua, desprevenido se enredó en los hilos de una araña y su caída no pasó inadvertida a la araña. Y como ya no podía huir, dijo abatido: “¡Ay de la insensatez! Yo que desafiaba a un león y, pequeña, una tela de araña me cazó.” Y diciendo esto, concluyó: “Como ves, también vos debés temer a las arañas.”» Y una vez más comenzó a reír.

La fábula de Sátiro es, como han notado los críticos,²⁷ una reescritura ampliada y enriquecida con metáforas y figuras retóricas de la versión resumida que se encuentra en el corpus esópico, que cuenta solamente con la tercera parte de las palabras. También en este caso, Rodríguez Adrados (1985: 50, 279, 345) se aparta de las hipótesis de Curtius y Hausrath, quienes establecen que el texto del corpus es una derivación

²⁶ Aesop. 267: ΚΩΝΩΨ ΚΑΙ ΛΕΩΝ. κώνωψ πρὸς λέοντα ἐλθὼν εἶπεν· «οὔτε φοβοῦμαι σε οὔτε δυνατώτερός μου εἶ· εἰ δὲ μή, τίς σοί ἐστιν ἡ δύναμις; ὅτι ξύεις τοῖς ὄνυξι καὶ δάκνεις τοῖς ὀδοῦσι; τοῦτο καὶ γυνὴ τῷ ἀνδρὶ μαχομένη ποιεῖ. ἐγὼ δὲ λίαν ὑπάρχω σου ἰσχυρότερος. εἰ δὲ θέλεις, ἔλθωμεν καὶ εἰς πόλεμον.» καὶ σαλπίσας ὁ κώνωψ ἐνεπήγετο δάκνων τὰ περὶ τὰς ῥίνας αὐτοῦ ἄτριχα πρόσωπα. ὁ δὲ λέων τοῖς ἰδίοις ὄνυξι κατέλυεν ἑαυτὸν, ἕως οὗ ἠγανάκτησεν. ὁ δὲ κώνωψ νικήσας τὸν λέοντα καὶ σαλπίσας καὶ ἐπινίκιον ἄρας ἔπτωτο. ἀράχνης δὲ δεσμῷ ἐμπλακεῖς, ἐσθιόμενος ἀπωδύρετο, ὅτι μεγίστοις πολεμῶν ὑπ' εὐτελοῦς ζώου, τῆς ἀράχνης, ἀπώλετο. ὁ μῦθος πρὸς τοὺς καταβάλλοντας μεγάλους καὶ ὑπὸ μικρῶν καταβαλλομένους.

255. El mosquito y el león (H. 267, Ch. 188): «Un mosquito dijo acercándose a un león: “Ni te tengo miedo ni tampoco eres más fuerte que yo, y si no ¿cuál es tu fuerza?, ¿arañar con tus uñas y morder con tus dientes? Esto también lo hace la mujer que se pelea con su marido. Yo, en cambio, soy mucho más fuerte que tú. Si quieres, pelemos.” Y tocando su trompeta el mosquito acometió, picándole en la parte sin pelo del hocico, al lado de las narices. Entonces, el león, aturdido de dolor, al rascarse con sus garras, se rindió. El mosquito, al vencer al león, tocó su trompeta entonando el canto de la victoria y echó a volar. Entonces, se enredó en una tela de araña y, al ir a ser devorado, lamentaba que él que hacia la guerra a los animales más grandes perecía a manos de un bicho miserable: la araña» (Bádenas de la Peña y López Facal, 1985: 153).

²⁷ Vilborg (1962: 55); Delhay (1990: 120); Van Dijk (1996: 527).

breve de la creada por el novelista, para destacar los versos remanentes en ambas versiones que, si bien no son exactos, pueden ser complementarios y demuestran que ambas siguen un modelo anterior versificado o semiproficado.

Lo que resulta particularmente interesante de la *mimesis* en la novela es en qué medida lo que se añade aporta a la trama narrativa principal. La dualidad importancia/ insignificancia del mosquito, que encontramos en este duelo fabulístico, es una de las tantas variables en las que un mismo animal puede ser caracterizado con rasgos antagónicos en las fábulas. Y no solo en el corpus esópico.

Si observamos, fuentes de otros géneros dan cuenta del enfrentamiento de estas figuras antitéticas, el león y el mosquito, donde a veces resulta victorioso el primero y otras, paradójicamente, el segundo. Un pasaje, cómicamente enigmático y alusivo es el oráculo ya citado de *Caballeros* de Aristófanes. Pero, además, una referencia de intención documental como la que se encuentra en la Biblioteca de Diodoro Sículo (3.23), cuenta que en Etiopía los hombres son asolados por los leones, pero cuando llega el calor, la naturaleza les brinda una ayuda:

en esos lugares, se reúne tanta cantidad de mosquitos, superior en fuerza a los conocidos, que los hombres no sufren nada huyendo a las lagunas pantanosas, pero todos los leones huyen de estos lugares, a la vez atormentados por sus picaduras y a la vez espantados del ruido de su voz (Parreu Alasá 2001: 456).²⁸

Incluso el autor bizantino del siglo IX d.C. Focio, en su Biblioteca, retoma la anécdota pero asegura que los leones huyen no tanto por la molestia de las picaduras sino por el ruido insoportable de su sonido.²⁹

En la novela, como señala Delhay (1990: 121ss.), la *mimesis* retoma elementos léxicos que ya estaban sugeridos en la tradición literaria desde época arcaica, como la metáfora guerrera del mosquito. También se reelabora la comparación desigual de la belleza, el tamaño y el poder de ambos animales con una estrategia particular. En el discurso del mosquito se hace referencia al león como un ser grande, robusto pero finito, en cambio el mosquito se presenta inconmensurable, como el aire y los prados: así lo sugiere el desplazamiento metonímico del adjetivo ὄλος (que califica al aire y, luego, al mosquito) y el cambio de número al del sustantivo κόμη (en singular referido a la melena del león y el plural κόμαι, en alusión a las superficies floridas como cabelleras del mosquito). Algunos de los procedimientos miméticos que se relevan en la comparación de la fábula según la fuente esópica y la novelística son: la exploración del campo semántico a partir de τὸ βέλος («el dardo»), la ampliación del vocabulario épico, el uso de metáforas irónicas y la construcción de un ritmo ternario basado en poder, belleza y magnitud corporal donde siempre resulta vencedor el insecto. No obstante, la *amplificatio* retórica de estos motivos en torno al mosquito es una expansión de los elementos ya presentes en la tradición literaria anterior y según los τόποι de los modelos de ejercicios.

Veamos, primero, algunas de esas fuentes. La imagen del mosquito que hace resonar sus trompetas anunciando el combate tiene un antecedente temprano en la *Batracomiomaquia* (vv. 199–200).³⁰ El canto o ruido del insecto es incluso parodiado en *Nubes* de Aristófanes (vv. 156ss.), si bien allí el animal es designado como ἡ ἐμπίς. otro término para referir al mosquito, tal como lo aclara un escolio al verso aristofánico.³¹ En los versos citados, los discípulos admiran la genialidad de su maestro, Sócrates, quien ha propuesto la hipótesis de que el canto del mosquito no proviene de su boca sino de su ano, a lo que exclama *Estrepsíades* (v. 165): «¡O sea que el culo del mosquito es una trompeta (σάλπιγξ)!» (Macía Aparicio, 2007: 32)

²⁸ D.S. 3.23.3: περὶ τοὺς τόπους τοσοῦτο πλῆθος ἀθροίζεται κωνώπων, ὑπερέχον δυνάμει τοὺς γνωρίζο-

μένους, ὥστε τοὺς μὲν ἀνθρώπους καταφυγόντας εἰς τὰς ἐλώδεις λίμνας μηδὲν πάσχειν, τοὺς δὲ λέοντας πάντας φεύγειν ἐκ τῶν τόπων, ἅμα μὲν ὑπὸ τοῦ δηγμοῦ κακοχουμένους, ἅμα δὲ τὸν ἀπὸ τῆς φωνῆς ἦχον καταπεπληγμένους.

²⁹ Phot. Bibl. Cod.250 452a 3–11: Ὑπὸ δὲ τὴν ἐπιτολὴν τοῦ κυνὸς γίνεται τι κωνώπων πλῆθος ἄπλετον, τηλικαύτην ἔχον δύνανιν ὥστε τὸν λάον εἰς τὰς λιμνώδεις ὑγρασίας ἀπελθόντα ἐκεῖ μένειν ἀφανῆ. Ὑφ' ὧν καὶ οἱ λέοντες ἐκτοπιζονται, οὐχ οὕτως ὑπὸ τοῦ δηγμοῦ δηλούμενοι, καίπερ ὄντος ἐπαχθοῦς, ὡς τὸν ἀπὸ τῆς φωνῆς ἦχον ἀλλόφυλον ἀδυνατοῦντες φέρειν.

³⁰ *Batr.* καὶ τότε κώνωπες μεγάλας σάλπιγγας ἔχοντες/ δεινὸν ἐσάλπιγξαν πολέμου κτύπον· «Entonces los mosquitos, poseedores de grandes trompetas, emitieron un terrible trompetazo, clamor de Guerra.» (Bernabé Pajares, 1978: 333)

³¹ Respecto de la mención al mosquito en Nu. v.157 en particular, ver: Scholia Ar. Nu.: τὰς ἐμπίδας] οὗς ἡμεῖς κώνωπας λέγομεν. Ver además, Scholia in Lucianum 7.2.3: καίτοι Ἀριστοφάνης ὁ κωμικὸς ταῦτόν φησι κώνωπας καὶ ἐμπίδας Νεφέλαις [157], οἷον «πότερον τὴν γνώμην ἔχει τὰς ἐμπίδας / κατὰ τὸ στόμα ἄδειν ἢ κατὰ τὸ ὑροπύγιον.»

La imagen del mosquito asociada al arquero en contexto bélico también aparece con características hiperbólicas en la figura híbrida de los Aeromosquitos, en la novela *Relatos Verdaderos* de Luciano.³² De modo que la tradición literaria cómico-paródica magnifica los rasgos propios de este animal: como puede verse, tanto en *Batracomiomaquia* como en Luciano, el adjetivo que modifica a κώνωψ (o sus atributos) es, precisamente, μέγας. Esta misma tendencia se observa en la otra aparición del término κώνωψ en Luciano, precisamente en *Elogio de la mosca*: allí, el canto suave de la mosca se diferencia del sonido áspero del mosquito y del zumbido amenazador de abejas y avispas así como las flautas son más melodiosas que trompetas y címbalos.³³ Nuevamente es σάλπιγξ el término comparado alusivo al mosquito.

En la fábula de la novela, la vanidad del insecto se explora en sus habilidades retóricas. El rasgo «charlatán» (ἀλαζών) del mosquito (en paralelismo al rasgo λαλός atribuido a Mosquito) se manifiesta en retomar un tema de la tradición, el enfrentamiento entre el mosquito y el león, y realizar él mismo en primera persona su propio encomio magnificando los motivos de la tradición paidética pero, además, desarrollando un τόπος específico de los ejercicios retóricos como es el encomio paradójico (Bompaire 1958: 282ss.). Siguiendo la estructura del τόπος, el mosquito se centra primero en la refutación de las cualidades del oponente, los tres ejes axiológicos sobre los que se basa la fortaleza y el reinado del león, (ἀλλ' οὔτε ἐμοῦ καλλίων, οὔτε ἀλκιμώτερος ἔφυς, οὔτε μείζων.): es el ritmo ternario que reconoce Delhay en la imitatio (1990: 120). En esa detracción se retoman, incluso, las cualidades enunciadas en su favor por el león en la fábula anterior, relatada por el propio Mosquito, a saber: el león elogia su tamaño (μέγαν), belleza (καλόν), sus dientes (τοῖς ὀδοῦσι), sus garras (τοῖς ὄνυξι) y su superioridad sobre las otras bestias (τῶν ἄλλων θηρίων δυνατώτερον). También enfatiza que estos elementos lo equipan para la lucha y le dan poder (ᾧπλισε; ἐκράτυνε). Por otra parte, su debilidad ante el gallo es calificada por Prometeo como μαλακίζεται, que significa «ser débil», «ser cobarde» y también «sentir debilidad propia de una mujer»³⁴. Precisamente sobre ese campo sémico se asienta la increpación del mosquito, quien atribuye al león actos propios de una mujer (ταῦτα γὰρ οὐ ποιεῖ μαχομένη γυνή;). Así, la estructura textual agonal de esta segunda fábula tiene un anclaje léxico claramente identificable. A continuación, el mosquito, detalla (καταλέγειν) la descripción de sus cualidades físicas y morales y de sus ἔργα, que se comprueban en las líneas siguientes.

La práctica de dedicar un género noble, como el encomio, a una figura de connotaciones negativas o discutibles se remonta, como es sabido, a la sofística clásica y supone una expresión epidíctica de la dimensión antilógica del discurso: ante el supuesto de los atributos discutibles del tema del elogio, dar los argumentos contrarios. De este tipo de composiciones, el antecedente más citado es *Encomio de Helena* de Gorgias. La elección insólita de insectos como temas de elogio representa una línea particular en tanto sujeto ἄδοξον («sin gloria» o «intrascendente»):³⁵ ya Isócrates, precisamente en su versión del *Encomio de Helena* (10.12) alude a oradores que han tomado como objeto de sus elogios los temas más nimios, como los abejorros o mosquitos (βομβυλιός).³⁶ Luego, en la sofística imperial, se atribuye a Dion Crisóstomo, entre otros encomios paradójicos, el *Elogio del mosquito* (ὁ τοῦ κώνωπος ἔπαινος) hoy perdido. Y en la literatura latina ha llegado un poema épico de reminiscencias homéricas cuyo héroe es este mismo insecto, el *Culex* del Pseudo Virgilio. Además del mencionado *Elogio de la mosca* de Luciano, contamos con una extensa lista

³²VH 1.16.7: ἐπὶ δὲ τοῦ δεξιῦ αὐτῶν ἐτάχθησαν οἱ Αεροκώνωπες, ὄντες καὶ οὗτοι ἀμφὶ τὰς πέντε μυριάδας, πάντες τοξόται κώνωπι μεγάλοις ἐποχοῦμενοι: «Y sobre el lado derecho se formaron los Aeromosquitos, que eran también cerca de cincuentamil, todos arqueros montados sobre grandes mosquitos.»

³³VH 2.16–19: ἀλλὰ μετ' ὥδης πέτεσθαι οὐκ ἀπηνῶς οἷα κωνῶπων καὶ ἐμπίδων, οὐδὲ τὸ βαρύβρομον τῶν μελιττῶν ἢ τῶν σφηκῶν τὸ φοβερόν καὶ ἀπειλητικὸν ἐνδεικνυμένης, ἀλλὰ τοσοῦτόν ἐστι λιγυρωτέρα, ὅσον σάλπιγγος καὶ κυμβάλων αὐλοὶ μελιχρότεροι. Aquí vemos enumerados κώνωψ y ἐμπίς, quizás como variedades de mosquitos o incluso como sinónimos. En la traducción al español encontramos cínifes y mosquitos (Jufresa, Mestre y Gómez, 2000: 60).

³⁴Incluso esta misma forma verbal μαλακίζεται aparece en un pasaje anterior, 2.10.1.3, para referir a la necesidad de descansar de la madre de Leucipa.

³⁵Respecto de esta tradición, ver los trabajos de De La Fuente (2004) y Gómez y Mestre (2006).

³⁶El término ὁ βομβυλιός refiere a insectos zumbadores: en Ar. V. (v.107) alude a un moscardón, en Arist. HA 623b12 y 629a29 refiere a insectos que fabrican cera, especialmente al abejorro, pero en el léxico de Hsch. se asocia el término en las fuentes clásicas más precisamente al mosquito. En el caso del pasaje de Isócrates, las traducciones oscilan entre los diferentes significados: la traducción inglesa opta por *bumble-bees* (LaRue Van Hook, 1945: 67), la versión italiana traduce *le mosche* (Mario Marzi, 1996: 497) y la versión al español se elige mosquito (Guzmán Hermida, 1979: 169).

de títulos variados sobre esta retórica epidíctica en particular que abarca motivos tan diversos como un elogio al loro (Dión), a la cabellera (Dion) y, su contraparte, la calvicie (Sinesio), a la fiebre (Favorino), a la pobreza (¿Peregrino?) e, incluso, al maltrecho Tersites homérico (Favorino y Libanio).³⁷ Este último integra, como variante en la composición de encomios, la lista de modelos de ejercicios dada por Libanio, lo que evidencia que para el siglo IV d.C. la tradición de esa vertiente paradójica estaba lo suficientemente extendida como para integrarse a las listas escolares de motivos encomiásticos. Pero volviendo a la tradición retórica sobre el mosquito y el enfrentamiento con su opuesto regío, el león, también parece haberse constituido como una de las imágenes típicas de encomios paradójicos, como leemos en el *Comentario a Aristóteles* de época bizantina.³⁸

En definitiva, el *τόπος* de la fábula subsume en su *amplificatio* otro *τόπος* de la tradición retórica, el encomio paradójico cuyo tema, el mosquito y su caracterización guerrera, contaba con antecedentes desde época arcaica y clásica de modo que se inscribe de lleno en un motivo retórico por antonomasia del gusto de los escritores de la Segunda Sofística. Como afirma Pernot (1993: 530), el encomio es oportunista y la habilidad consiste en encontrar los argumentos que generen un efecto inmediato, en este caso, intimidar. Pero la novela agrega un nuevo giro: el encomio está en boca del mismo personaje encomiado el cual, en las líneas siguientes, será desautorizado por los hechos que refutan el tópico que está en discusión, la grandeza. Es, precisamente, luego de cantar un canto triunfal y hacer un círculo más grande de vuelo (*μακρότερον δὲ ποιούμενος τῆς πτήσεως τὸν κύκλον*) que quedará atrapado en la telaraña. La destreza retórica del mosquito es leída, entonces, en sentido inverso: la grandeza resaltada en el encomio es percibida, implícitamente, como otro *τόπος*, el vituperio, al demostrar la escena final que la elocuencia epidíctica deviene charlatanería altanera por parte del improvisado rétor.³⁹

La reflexión de cierre, por parte de Sátiro, como valoración de la fábula, también se mantiene en el nivel literal de la ficción con un anclaje léxico en clara refutación del primer *παράδειγμα*, con la repetición del verbo *φοβέω*: si en la primera fábula, la conclusión es que el mosquito es temido hasta por el elefante (*ὄσον ἰσχύος ὁ κώνωψ ἔχει, ὡς καὶ ἐλέφαντα φοβεῖν*), en el segunda se contraargumenta que, no obstante, el mosquito debe temer a la araña (*καὶ σὲ τὰς ἀράχνας φοβεῖσθαι*).

La victoria retórica de Sátiro, con claras alusiones metafóricas al enfrentamiento épico y la caza, preanuncia la victoria sobre Mosquito que, con alusiones similares, se da al inicio del párrafo 23, donde finalmente pueden sortear la vigilancia del molesto sirviente.

4. Los *τόποι*: estructuras para pensar la ficción

La generación de un nivel de lectura implícito en la estructura dialógica donde un mismo *τόπος*, la fábula, se despliega para resaltar la cualidad o el defecto del mosquito, trasciende el nivel literal para ser leído como una secuencia agonística de *τόποι* en sí: el elogio y el vituperio en torno a un mismo tema. Aun cuando en el discurso de Mosquito no se reconozcan exactamente los elementos propios del encomio, el segundo discurso de Sátiro, que sí los incluye, en realidad funciona como *retractatio* del primero. Tales juegos epidícticos de proponer puntos de vista diferentes sobre un mismo tema se remontan a las prácticas de la sofística clásica e incluso se mantienen en época imperial, ya que los manuales escolares sugieren estas composiciones como parte de la habilidad del rétor. Tal línea nos conduce a una forma diferente de presencia de los *τόποι* en la estructura discursiva, ya no como imitación original de modelos según

³⁷ La lista detallada de los encomios paradójicos se encuentra en Pernot (1993: 533–535).

³⁸ Anon. in Rh. 10.22–27: ὁ δὲ πανηγυρίζων ἐπαινῶν τοῦτο μόνον ἔχει σκοπὸν ἐγκωμιάσαι καὶ πολλαίς ἐκ ψευδῶν καὶ ἀπιθάνων τῶ περιόντι τῆς οἰκείας δυνάμεως κατασκευάζει τὸ λεγόμενον· τὴν δύναμιν οὖν ἐπιδείκνυται τὴν οἰκείαν δεικνὺς τὸν κώνωπα ἴσον τῷ λέοντι καὶ τὸν χειμῶνα κρείττω τοῦ θέρους καὶ τὴν μυῖαν ἐπαινετὴν, ὥσπερ οἱ δεινοὶ ῥήτορες μίας ἔπαινον ἐποιήσαντο. Ὑ μᾶς adelante, en 13.28–30: τίνα χάριν δεδώκαμεν; ὅτι <σύγκειται> καὶ μετέχει <διαλεκτικῆς> καὶ ἠθικῆς καὶ σοφιστικῆς τυχόν, ἥνικα τὸν κώνωπα τις ἀποδεικνύει ἴσον τῷ λέοντι.

³⁹ La cercanía entre la fábula y el encomio o vituperio es resaltada por los propios autores de los *Progymnasmata* más tardíos, por ejemplo, leemos en Nicolás el Sofista: We have said that some *progymnasmata* are deliberative, some judicial, and some panegyric. Now fable clearly belongs to the deliberative kind; for we are exhorting to good deeds or dissuading from errors. But to some fable has already seemed useful in practice of all three species of rhetoric. «In so far as we are exhorting or dissuading» they say, «the special feature of deliberation is preserved, but when we make we use the plain style and develop our theme with simplicity while at the same time including an element of praise, we are not far from the panegyric genre.» (Kennedy, 2003: 135).

premisas reconocibles en los manuales escolares, sino como esquemas más generales en la organización del pensamiento, la estructura del discurso y sus posibles lecturas.

El estudio de los *τόποι* ha demostrado que, en lugar de esquemas estancos, estas formas de composición se internalizan a través de la educación escolar como modelos para la disposición de las ideas y los conceptos aplicados a los campos más diversos de la acción discursiva.⁴⁰ Pero, además, los esquemas no son fijos sino flexibles, pueden ampliarse, recrearse, combinarse o yuxtaponerse, haciendo en ocasiones compleja la diferenciación entre uno y otro. Un caso es, precisamente, el del encomio y el vituperio con la confirmación y refutación que, si bien los dos primeros son prototípicos del discurso epidíctico y los dos siguientes, del deliberativo o judicial, en su forma más despojada y abstracta, en tanto estructura agonística a favor o en contra de un argumento, la estructura argumentativa de la fábula aporta al tema central que se pretende demostrar: el mosquito es un animal importante/ el mosquito es un animal insignificante.

Tal uso de la fábula supondría una *variatio* ingeniosa de refutación de la fábula con otra fábula. Si bien algunos autores de *Progymnasmata* establecen que este ejercicio no sería susceptible de confirmación o refutación –por ser en sí un relato asumidamente falso– otros, como Teón, entienden que lo que puede ser refutado es la utilidad o verosimilitud de la enseñanza de una fábula.⁴¹ Y eso sucede en este caso: gracias al juego de la homonimia mosquito/Mosquito se redirecciona la refutación del personaje fabulístico en sí a la utilidad de ese mensaje en relación al personaje que la enuncia. Lo que se advierte es que lejos de una apropiación elemental o básica del ejercicio, asociada a los primeros niveles de escolarización, la novela propone en el diálogo agonal de los sirvientes un complejo sistema de reenvíos de planos explícitos e implícitos donde aparecen yuxtapuestos y combinados diferentes *τόποι*.

Un pliegue más de los planos enunciativos se halla en la deliberación en torno al tema de debate sobre la importancia o insignificancia del mosquito, en tanto *θέσις* del plano alegórico ficcional planteado por la fábula a la situación concreta referida e implícita donde lo que está en discusión es la relevancia o irrelevancia de Mosquito, en tanto sujeto concreto, en un tiempo y espacio determinado, lo que convierte indirectamente la *θέσις* fabulística en *ὑπόθεσις* en el plano de la anécdota. Si bien en los tratados más tardíos, como el de Nicolás el Sofista, vemos un claro énfasis en diferenciar la refutación y la confirmación de la hipótesis,⁴² tales esfuerzos en establecer distinciones entre uno y otro se debe, como se ha señalado frecuentemente, a que existen estrechas similitudes entre algunos de los *progymnasmata*. Pero lo que sobresale aún más es cómo, detrás de la estructura agonal fabulística en torno a un tema nimio, se deja de manifiesto, en el sentido epidíctico de la expresión, la tendencia agonística de varios de los *progymnasmata* que tratan de argumentar sobre las perspectivas contrarias de una misma cuestión. Y este rasgo, como reconoce Penella (2011: 85), nos sitúa en una práctica específica de comunicación y desarrollo abstracto del pensamiento antiguo que, desde la época griega arcaica se transmitió y luego se sistematizó en el curriculum de la escuela griega desde la época clásica al Imperio.

La creación fabulesca de Aquiles Tacio es quizás uno de los ejemplos más sorprendentes de los niveles de lectura implícitos en la anécdota, cuyo desglose permite reconocer, uno tras otro, diversos *τόποι* construyendo formas de pensamiento que los autores de la Segunda Sofística desarrollan en la diversa gama de escritos de la época. En el caso de la ficción novelística, la *mimesis* literaria de la fábula recurre a formas modeladas de aparente simplicidad que subsumen *τόποι* diferentes y yuxtapuestos, comprometiendo al lector a las deducciones que cada nivel de lectura propone.

La literatura de entretenimiento, de clara tendencia autorreferencial, recurre a los mismos ejercicios y despliegues de niveles de interpretación que otros discursos narrativos de la época. Su particularidad, no obstante, es proponer caminos léxicos y semánticos novedosos y potenciar el uso epidíctico del lenguaje para generar, con materiales conocidos, lugares o zonas de significación inesperadas: así, la sonrisa

⁴⁰ Pernot (1986); Penella (2011); Mestre (2016).

⁴¹ Existen diferentes posturas al respecto en los manuales antiguos. Teón admite la refutación de fábulas esópicas y aclara: «Refutaremos y confirmaremos del modo siguiente: puesto que el propio compositor de fábulas reconoce que escribe cosas falsas e imposibles, pero verosímiles y útiles, hemos de refutar demostrando que dice cosas inverosímiles e inútiles, y hemos de confirmar a partir de lo contrario.» (Reche Martínez, 1991: 61, 77). Por el contrario, en los ejercicios de retórica de Hermógenes leemos: «No se han de refutar ni confirmar los temas que son enteramente falsos, como por ejemplo, las fábulas, sino que es, sin duda, necesario que las refutaciones y confirmaciones se hagan sobre aquellos temas que admiten la argumentación en uno y otro sentido.» (Reche Martínez, 1991: 183) Para otras fuentes, ver Penella (2011: 84).

⁴² Ver Kennedy (2003: 147).

de Sátiro motiva la del propio lector quien, sin sospecharlo, «hace jugar» su educación literaria y retórica en el zumbido grandilocuente de un mosquito.

Referencias bibliográficas

- Bádenas de la Peña, Pedro y López Facal, Javier (1985). *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Gredos.
- Bernabé Pajares, Alberto (1978). *Himnos homéricos. La batracomiomaquia*. Gredos.
- Bompaire, Jacques (1958). *Lucien écrivain. Imitation et création*. E. de Boccard.
- Chew, Kathryn (2014). Achilles Tattius, Sophistic Master of Novelistic Conventions. En Cueva, Edmund and Byrne, Shannon (Eds.). *A Companion to the Ancient Novel* (pp. 62–75). Wiley–Blackwell.
- Criore, Raffaella (2001). *Gymnastics of the Mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*. Princeton University Press.
- De La Fuente, Jorge Marcos (2004). El insecto como tema retórico y poético. *Minerva* 17, 85–102.
- Delhay, Corinne (1990). Achille Tattius fabuliste? *Pallas* 36, 117–131.
- Fernández Delgado, José Antonio (2006). Enseñar fabulando en Grecia y Roma: los testimonios papiáceos. *Minerva* 19, 29–52.
- Gibbs, Laura (2002). *Aesop's Fables*. Oxford University Press.
- Gomez, Pilar y Mestre, Francesca (2006). Luciano y la tradición de la mosca. En Valverde Sánchez, Mariano, Calderón Dorda, Esteban y Morales Ortiz, Alicia (Eds.). *Koinòs lógos: homenaje al profesor José García López* (pp. 353–364). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- González Equihua, Rodolfo (2014). Heliodoro de Émesa y los Ejercicios preparatorios de Elio Teón. *Nova Tellvs* 31.2, 147–158.
- Guzmán Hermida, Juan Manuel (1979). *Isócrates. Discursos I*. Gredos.
- Hausrath, August und Hunger, Herbert (1959–1970). *Corpus fabularum Aesopiarum I–II*. Teubner.
- Henry, Rene (1974). *Photius. Bibliothèque VII*. Les Belles Lettres.
- Holwerda, Douwe (1977). *Prolegomena de comoedia. Scholia in Acharnenses, Equites, Nubes*. Bouma.
- Jufresa, Montserrat, Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (2000). *Luciano. Obras III*, C.S.I.C.
- Kennedy, George (2003). *Progymnasmata. Greek textbooks of prose composition and rhetoric*. Society of Biblical Literature.
- Larue Van Hook, George (1945). *Isócrates III*. Harvard University Press.
- Macía Aparicio, Luis (2007). *Aristófanes. Comedias II*. Gredos.
- Marzi, Mario (1996). *Isocrate. Opere*. Vol. I. Classici U.T.E.T.
- Mestre, Francesca (2016). Exercices scolaires: un moyen de réfléchir sans émotion et sans danger. *Rursus* 9, 1–12.
- O'Sullivan, James (1980). *A Lexicon to Achilles Tattius*. Walter de Gruyter.
- Parreu Alasà, Francisco (2001). *Diodoro de Sicilia. Biblioteca Histórica. Libros I–III*. Gredos.
- Penella, Robert (2011). The *Progymnasmata* in Imperial Greek Education. *Classical World* 105.1, 77–90.
- Pernot, Laurent (1986). Lieu et lieu commun dans la rhétorique Antique. *BAGB* 3, 253–284.
- (1993). *La rhétorique de l'éloge dans le monde greco-romain*. Institut d'Etudes Augustiniennes.
- Rabe, Hugo (1896). *Anonymi in Artem Rhetoricam commentaria*. Reimer.
- Reche Martínez, María Dolores (1991). *Teón. Hermógenes. Aftonio. Ejercicios de Retórica*. Gredos.
- Rodríguez Adrados, Francisco (1979). *Historia de la fábula grecolatina I*. Editorial de la Universidad Complutense.
- (1985). *Historia de la fábula grecolatina II*. Editorial de la Universidad Complutense.

- Ruiz Montero, Consuelo (2014). La *Vida de Esopo (rec. G)*: niveles de educación y contexto retórico. En Mestre, Francesca y Gómez, Pilar (Eds.), *Three Centuries of Greek Culture under the Roman Empire. Homo Romanus Graeca Oratione* (pp. 61–81). Universitat de Barcelona.
- Suleiman, Susan (1977). Le récit exemplaire. Parabole, fable, roman à thèse. *Poétique* 32, 468–479.
- Van Dijk, Gert-Jan (1996). The Function of Fables in Graeco–Roman Romance. *Mnemosyne* 49, 513–541.
- (1997). *ΑΙΝΟΙ ΛΟΓΟΙ ΜΥΘΟΙ. Fables in Archaic, Classical, and Hellenistic Greek Literature*. Brill.
- Vilborg, Ebbe (1955). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. Almqvist & Wiksell.
- (1962). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon. A Commentary*. Elanders Boktryckeri Aktiebolag.
- Webb, Ruth (2001). The *Progymnasmata* as Practice. In Too, Yun Lee (Ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity* (pp. 289–316). Brill.
- Whitmarsh, Tim and Morales, Helen (2001). *Achilles Tatius. Leucippe and Clitophon*. Oxford University Press.