



Synthesis, vol. 24 n° 1, e013, junio 2017. ISSN 1851-779X
 Universidad Nacional de La Plata.
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
 Centro de Estudios Helénicos

Ficción de *performance* original en el exordio de *ARGONÁUTICAS* de apolonio de rodas

Pablo Martín Llanos *

* Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Argentina

PALABRAS CLAVE

Argonáuticas
 Épica
 Intertextualidad

RESUMEN

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre Argonáuticas. Generalmente, se reconoce que este presenta las características típicas del narrador homérico, combinadas con dos características muy notables que lo alejan de este modelo épico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios. En este trabajo intentaremos demostrar que estas características forman parte de una técnica literaria que atraviesa toda la obra y que denominamos "ficción de performance original". Esta "ficción" supone que el texto de Argonáuticas es el resultado de una performance épica, mientras que, a la vez y paradójicamente, acentúa su composición escrita. Así, esta "ficción" recrea la experiencia y los problemas ante los que un lector alejandrino se enfrentaba al leer las épicas homéricas, creando en el poema una poética de la recepción como forma de renovación del género épico.

KEYWORDS

Argonautica
 Epic
 Intertextuality

ABSTRACT

The characteristics of Apollonian narrator have been analyzed in a number of studies on the Argonautica. Generally, it is recognized that it presents the typical characteristics of the Homeric narrator, combined with two other remarkable features that are far from this epic model: a very strong "literary conscience" and a frequent use of elements and techniques from other genres. This paper attempts to demonstrate that these features are part of a literary technique that crosses all the poem: the "fiction of an original performance". This "fiction" means that the text of the Argonautica is the result of an epic performance, while at the same time and paradoxically accentuates its composition by writing. Thus, this "fiction" recreates the experience and problems that faced an Alexandrian reader who "reads" the Homeric epic, creating in the poem a poetic of reception as a form of renewal of the epic genre.

Las características del narrador apoloniano han sido objeto de análisis de un número importante de estudios sobre

Cita sugerida: Llanos, P. M. (2017). Ficción de *performance* original en el exordio de *ARGONÁUTICAS* de apolonio de rodas. *Synthesis*, 24(1), e013. <https://doi.org/10.24215/1851779Xe013>



Esta obra está bajo licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es_AR

Argonáuticas.¹ En general, se reconoce que este presenta las características típicas del narrador homérico: además de relatar una historia sobre un pasado remoto en una narración extensa en versos hexamétricos, es externo, omnisciente, omnipresente, anónimo y utiliza técnicas narrativas de interacción con los narratarios que un lector podría reconocer como homéricas.² Sin embargo, posee otras dos características muy notables que lo alejan de este modelo homérico: una muy marcada conciencia literaria y el uso frecuente de elementos y técnicas de otros géneros literarios.³

En relación con la primera característica, mientras el narrador homérico opera generalmente el fondo,⁴ el apoloniano dirige su narración de manera abierta y consciente; esta conciencia literaria ha sido definida por Hunter (1993: 101) como: “la demanda constante de los narradores-poetas de ser reconocidos como la fuerza controladora detrás de las palabras del texto.”

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

(...) una *persona* narrativa proteica, una amalgama del aedo homérico de épica, los cantores himnicos y pindáricos de alabanza, el historiador herodoteo y el erudito calimaqueo –estas últimas, dos personalidades ya complejas en sí mismas, que, como el narrador de *Argonáuticas*, se debaten entre los roles de narrador épico e historiográfico.⁵

Estas tres características (imitación homérica, conciencia literaria y uso de técnicas literarias de otros géneros) conforman tres macro-técnicas narrativas que están presentes en todo el poema, ya desde el exordio:⁶

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε παλαιγενέων κλέαφωτῶν
μνήσομαι οἷ Πόντοιο κατὰ στόμα καὶ διὰ πέτρας
Κυανέας βασιλῆος ἐφημοσύνη Πελῖαιο
χρῦσειον μετὰ κῶας ἐύζυγον ἦλασαν Ἄργῳ.

Comenzando por ti, Febo, recordaré las hazañas famosas
de los antiguos héroes, que por la boca del Ponto y a través de las rocas Cianeas, por mandato del rey
Pelias,
guiaron la sólida Argo en busca del vellocino de oro.
(Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1.1-4)

Como reconocen los estudios de manera unánime,⁷ el narrador comienza con una invocación himnica a Apolo (uso de técnicas literarias de otros géneros). Se presenta, a través de verbos en voz activa en primera persona (μνήσομαι) como controlador de su narración (conciencia literaria). Y esta narración tiene un narrador –el aedo– y unos protagonistas –héroes– que pertenecen a un pasado remoto reconocible por medio del modelo homérico (imitación homérica).

El objetivo de este trabajo es revisar y profundizar los complejos efectos literarios de la presencia y fusión de elementos épicos e himnicos en el exordio y sus consecuencias para la lectura del poema en su totalidad. Analizaremos cómo el exordio de *Argonáuticas* afirma su identidad épica como matriz genérica,⁸ lo que implica una demanda al lector para que reconozca la importancia de las matrices genéricas en la lectura del poema.⁹ Esta identidad genérica se afirma a través de diferentes procedimientos: además del uso del hexámetro dactílico, sus primeros versos nos presentan (a) una serie de alusiones a la épica como tema de canto de los aedos, como así también (b) a determinados elementos himnicos que, incorporados en el poema, forman parte de una técnica narrativa integral que denominaremos “ficción de *performance* original”. Nuestra propuesta es analizar las funciones de esos elementos himnicos incorporados en el exordio de *Argonáuticas* a partir del concepto de “enriquecimiento genérico” propuesto por Harrison (2007), para explicar cómo determinadas lecturas que confrontan poemas importantes de la tradición podrían haber sido el germen de sus técnicas de composición.

1. El enriquecimiento genérico como método de análisis

La “manipulación” de un género literario en un texto poético individual ha sido señalada por los estudios de fines del siglo XIX y comienzos del XX¹⁰ como una de las características distintivas de la poesía que floreció en la primera mitad de siglo III a.C. en Alejandría. En líneas generales, estos estudios relacionaban esta “manipulación” con un intelectualismo árido, un experimentalismo lúdico y una arbitrariedad en la τέχνη del poeta, dispuesta a “sacrificar” el sistema genérico tradicional con el fin de tratar el material tradicional de una manera innovadora.¹¹ Kroll vio en esta faceta poética una estrategia de autor bien definida,¹² a la que llamó *Kreuzung der Gattungen* (cruce de géneros), estrategia a través de la cual los poetas buscaban “ser modernos a toda costa y conseguir efectos sorprendidos” o simplemente ποικιλία. El trabajo de Kroll toma las líneas generales de una visión positivista de la literatura, que tiende a observar el desarrollo de los géneros literarios como un proceso darwiniano de selección natural, en el que el problema del posible “agotamiento” de un género literario es superado mediante una renovación continua de los géneros literarios a través de un “mestizaje” que crea nuevos híbridos. Este enfoque se basa en una noción según la cual las estructuras de los géneros se desarrollan y evolucionan creativamente en respuesta a una serie de “estímulos” literarios. Ésta es la idea clave del concepto de “enriquecimiento genérico” tal como la desarrolla Harrison.¹³ Pero, en otro sentido, Harrison posiciona el enriquecimiento genérico contra el concepto de *Kreuzung der Gattungen*, ya que para él la presencia de un género en otro no lleva ni a un cambio de identidad genérica ni a la creación de un híbrido.¹⁴ Por el contrario, la verdadera existencia de este fenómeno literario requiere que los límites y las identidades separadas de los géneros se mantengan. En su abordaje, la identidad genérica primaria de un texto particular es dada como un hecho y, de este modo, la atención puede dirigirse a las desviaciones de (y a partir de) esa identidad.

Las perspectiva señalada por Kroll ponía su atención en el autor como el agente clave de la “evolución” de los géneros, pero, a pesar de la innegable importancia del posicionamiento del autor en su obra con respecto al sistema de géneros heredado, el concepto de Harrison pone su atención más en los receptores¹⁵ –y por esto exige como objetivo necesario un intento de reconstrucción de los horizontes culturales del modelo colectivo de lectura de un texto clásico– y no en los procesos mentales de un individuo histórico. La percepción de un género en una obra literaria, así como la variación y la evolución de ese género, depende en gran medida del repertorio y la expectativa de lectura, y estos son construidos a través de la recepción de una sucesión de textos relacionados. De esta manera, un texto nuevo evoca en el receptor un horizonte de expectativas y “reglas de juego” familiares a él a partir de la recepción de textos anteriores. Esas expectativas y reglas pueden ser variadas, extendidas, corregidas, pero también transformadas, combinadas con otras o simplemente reproducidas.

2. Alusiones a la épica como género

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

Texto 1

οὕτω καὶ τῶν πρόσθεν ἐπευθόμεθα κλέα ἀνδρῶν
 ἥρώων, ὅτε κέν τιν' ἐπιζάφελος χόλος ἴκοι·
 δωρητοί τε πέλοντο παράρρητοί τ' ἐπέεσσι.
 μέμνημαι τόδε ἔργον ἐγὼ πάλαι οὐτινέονγε

También así nos lo han enseñado las hazañas famosas de los

héroes de antaño, cuando una desaforada ira invadía a alguno: eran sensibles a los regalos y accesibles a las palabras. Recuerdo el siguiente hecho, antiguo y no reciente.
(Homero, *Ilíada* 9: 524-527)

La historia de Meleagro, contada por Fénix, tiene como tema las hazañas de un héroe antiguo y funciona como una *puesta en abismo*,¹⁶ ya que comparte los mismos motivos de la historia principal (*ἐπιζάφελος χόλος*), como lo explicita el narrador interno. En estos versos, Fénix adelanta el tipo de discurso, sin aclarar qué historia específicamente es la que va narrar. Nos dice que se trata de hazañas famosas (*κλέα*) de “hombres de antaño” (*τῶν πρόσθεν ... ἀνδρῶν*) y que es un hecho antiguo (*πάλαι*), es decir, una narración de épica heroica.¹⁷ El objeto del canto de *Argonáuticas*, como vimos, es definido con el mismo léxico: si estas palabras identifican un género para el auditorio del Fénix iliádico, funcionan de la misma manera para los narratarios del texto de Apolonio y por eso el poeta las imita.

Texto 2

εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοκηδέϊ θυμῷ
ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ αἰοιδὸς
Μουσάων θεράπων κλεῖα προτέρων ἀνθρώπων
ὕμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἳ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
αἴψ' ὃ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεάων.

Pues si alguien, teniendo una desgracia, con un lamento reciente en el alma se consume afligido en su corazón, luego que un aedo servidor de las Musas cante las hazañas famosas de hombres antiguos y (cante) los bienaventurados dioses que habitan el Olimpo, en seguida se olvida aquél de sus males y ya no recuerda sus penas: rápidamente cambian el ánimo los dones de las diosas.
(Hesíodo, *Teogonía*: 98-103)

Cuando el narrador enumera los dones de las Musas para los hombres, describe lo que cantan los aedos indicando dos objetivos poéticos: celebrar las hazañas (*κλεῖα*) de los hombres del pasado y celebrar a los dioses bienaventurados que habitan el Olimpo.¹⁸ Si comparamos el contenido de estos cantos con el contenido de *Teogonía*, podemos ver que el narrador hesiódico está marcando una diferencia entre su propio canto y el de los demás aedos. Específicamente, se pone, por un lado, la poesía épica y la himnica de esos aedos y, por el otro, el canto –nuevo, único, diferente– de Hesíodo, cuyo tema es cosmogónico-teogónico y claramente no involucra a los héroes en su contenido.¹⁹

Texto 3

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργματ' αἰοιδῶν

Comenzando por ti cantaré las hazañas
famosas de hombres semidioses.
(*Himno Homérico* 32: 18-9)

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

serie de rapsodias.

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

3. Proemio y exordio

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

La teoría del himno en función de proemio, que se retrotrae al estudio de Wolf (1795) y aún es ampliamente aceptada, sostiene que los *Himnos Homéricos* eran cantados como preludios de las recitaciones épicas.²⁰ La extensión de los *Himnos* largos –vistos como expansiones rapsódicas de los *Himnos* breves, según se sostiene en esta teoría– no constituye un impedimento para que éstos sirvan como preludios de poemas de la magnitud de *Ilíada* y *Odisea* en grandes festivales como las Panateneas.²¹

Los testimonios de Homero, Píndaro y Tucídides han sido invocados para sostener la teoría del proemio, aunque su interpretación es problemática. En estos problemas profundizaremos a continuación, ya que nos ayudarán a comprender mejor la técnica compositiva de Apolonio en el exordio de *Argonáuticas*. Dentro de esta teoría, se ha leído *Odisea* 8: 499 como una posible referencia a la práctica de comenzar una recitación épica con un preludio a un dios. En este pasaje el narrador dice que Demódoco “comienza por el dios” (ὁ δ' ὀρμηθεὶς θεοῦ ἤρχετο) al hacer su relato (evidentemente épico) sobre el caballo de madera. Pero aquí la expresión “comenzar por el dios” es problemática: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O, como el poeta de *Ilíada*, comenzó su narración épica con una divinidad que instiga la acción (τίς ... θεῶν, *Il.* 1.8)?²²

Píndaro, por su parte, abre la segunda *Nemea* con una referencia a los Homéridas ('Hijos de Homero', presumiblemente un gremio o cofradía de rapsodas):

Ἦθεν περ καὶ Ὀμηρίδαι
 ῥαπτῶν ἐπέων τὰ πόλλ' ἀοιδοὶ
 ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου, καὶ ὄδ' ἀνήρ
 καταβολὰν ἱερῶν ἀγῶ-
 νων νικαφορίας δέδεκται πρῶτον, Νεμεαίου
 ἐν πολυῦμνῆτ' ἄλλοι.

Por donde también los Homéridas, los cantores, comienzan las más de las veces sus cosidos relatos – por un proemio a Zeus– así este hombre el principio de una victoria de los Juegos Sagrados ha recibido por vez primera, en el muy celebrado recinto de Zeus Nemeo.
 (Píndaro, *Nemea* 2.1-5)

Si esta es una costumbre cultivada por los Homéridas, puede referirse sólo a una breve reverencia a Zeus (como la que está realizando Píndaro en este pasaje)²³ y no necesariamente a un himno con su estructura tipificada²⁴ (ni siquiera a un himno breve). Cabe agregar que el testimonio pindárico no se ve reflejado en los *Himnos homéricos*, donde Zeus recibe solamente una composición breve de cuatro versos (Himno Homérico 23).

Las referencias de Tucídides (3.104. 4-5) también presentan interrogantes. Tucídides cita, como evidencia de competencias atléticas y musicales en Delos, los versos 146-50 (con algunas variantes) del *Himno a Apolo* como versos “del proemio de Apolo” (ἐκ προοιμίου Ἀπόλλωνος 3.104. 4.3); inmediatamente después, él cita *Apolo* 165-72 y aclara que son “del mismo proemio” (ἐκ τοῦ αὐτοῦ προοιμίου 3.104. 5.2).²⁵ Si entendemos *προοίμιον* como un prelude de otro canto, ¿ese otro canto era una recitación épica? Posiblemente, pero no debemos olvidar que Delos era famosa en el mundo griego (como el *Himno* mismo reconoce, vv. 147-164) por sus competencias corales, no así por sus recitaciones épicas. ¿Debemos entenderlo, entonces, como prelude de otro himno? Si para Tucídides el *Himnodélico* continuaba con la sección pítica (como en nuestros textos),²⁶ el autor podría haber pensado que el himno délico era un prelude a una obra más larga que celebra la fundación del dios de su santuario délfico (i.e., la sección pítica). Si la sección délica de este himno era originalmente una composición autónoma, el uso de Tucídides de este término *προοίμιον* queda en la incógnita: ¿prelude de qué otro tipo de canto?

Por otra parte, otra evidencia sugiere también que *προοίμιον* puede referirse no al prelude de otro canto, sino a un canto individual que se ubica en primer lugar en una serie de cantos.²⁷ En este sentido, podemos diferenciar exordio de proemio. Mientras que el proemio es, como dijimos, el primer canto en una serie, el exordio comprende los versos iniciales de cualquier canto, incluso de un proemio. Si bien puede originarse una confusión porque ambos comparten una función inicial, el exordio no constituye por sí mismo un canto, mientras que el proemio, sí.²⁸ Por ejemplo, en algunos manuscritos, el himno largo a *Afrodita* está unido al siguiente *himno* (breve) 6 a *Afrodita*; y el comienzo de la *Teogonía* de Hesíodo ha sido interpretado como una secuencia de dos himnos a las Musas (1-34, Musas del Helicón, 35-104, Musas Olímpicas) seguidas por el exordio propiamente dicho (105-15).²⁹ En el *Himno a Apolo*, se dice que las Musas entretienen a Zeus cantando “los inmortales dones de los dioses y los sufrimientos de los humanos” (ὕμνεουσιν ῥα θεῶν δῶρ’ ἄμβροτα ἦδ’ ἀνθρώπων / τλημοσύνας 190-1); de la misma manera, en *Teogonía* las Musas entretienen a Zeus cantando sobre la raza de los dioses seguida por la raza de seres humanos y Gigantes (44-50).³⁰ Si en ese orden habitual, el primer canto era la celebración de un dios, es en este sentido que el himno funciona como proemio. El punto crucial es que el término *προοίμιον* es un término funcional: significa el primero de una secuencia de cantos, y no indica intrínsecamente un modo de *performance* (sea coral o monódico, mélico o rapsódico), ni tampoco implica que todo himno deba ser un *προοίμιον*: **sólo el primer himno de una serie de himnos sería el προοίμιον.**³¹

En resumen, la *performance* de poemas épicos se ejecutaba en una serie de rapsodias, cada una con un inicio y un final propios. El término “proemio” corresponde a la primera de esa serie de rapsodias. Puesto que esta primera rapsodia era generalmente un himno, esto es lo que –desde Wolf en adelante– se ha llamado “himno en función proemial”. Por su parte, el término “exordio” corresponde al inicio de cada una de las rapsodias de la serie (incluso de la primera). En este sentido, el exordio formaba parte de la rapsodia, mientras que el proemio hímnico podía ser reemplazado en cada *performance*, pues constituía por sí mismo un canto individual, que se ejecutaba en primer lugar en una serie de rapsodias.³² Esta diferencia es crucial para entender el enriquecimiento genérico que realiza Apolonio en los primeros versos de *Argonáuticas*, como veremos en la siguiente sección.

4. Ficción de *performance* original

En el exordio del poema de Apolonio, como señalamos anteriormente, encontramos una combinación de elementos épicos con elementos hímnicos. Antes de entrar en el tema del viaje, el narrador imita el lenguaje del himno en los primeros versos del poema y brinda un breve homenaje a Apolo con la frase Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε (“Comenzando por ti, Febo”, 1.1). Al contrario de las épicas homéricas, en las que la primera palabra anunciaba sus temas (Μῆνιν, Ἄνδρα), en este poema el narrador comienza con el participio Ἀρχόμενος, referido a la voz narrativa principal (que, en el verso siguiente, se expresa en primera persona: μνήσομαι) y un pronombre en segunda persona (σέο),³³ acompañado por la explicitación del dios (Φοῖβε). Este esquema presenta especial afinidad con las *fórmulas de cierre* presentes en varios *Himnos homéricos*, específicamente por la utilización del

participio de ἄρχω referido a la primera persona, el pronombre en segunda persona y el verbo que enuncia en futuro el acto de narrar:

ἐκ σέο δ' ἀρξάμενος κλήσω μερόπων γένος ἀνδρῶν
ἡμιθέων ὧν ἔργα θεοὶ θνητοῖσιν ἔδειξαν.

Y habiendo comenzado por ti [Helios], celebraré el linaje
de varones semidioses, de voz articulada
(*Himno Homérico* 31: 18-19)

σέο δ' ἀρχόμενος κλέα φωτῶν
ἄσομαι ἡμιθέων ὧν κλείουσ' ἔργατ' ἄοιδοὶ
Μουσάων θεράποντες ἀπὸ στομάτων ἐροέντων

Y comenzado por ti, cantaré los hechos famosos
de héroes semidioses, cuyas hazañas celebran
con bocas amables los aedos, servidores de las Musas.
(*Himno Homérico* 32: 18-20)

Como señalan la mayoría de los estudios anteriormente citados, la incorporación de estos elementos en el exordio de *Argonáuticas* representa el himno en su función proemial, es decir, el himno como el primero de una serie de cantos, que consiste en un saludo breve al dios inmediatamente antes de presentar el tema –claramente épico– de la próxima rapsodia.³⁴ De esta manera, se marca el paso de una rapsodia sobre dioses a una rapsodia sobre héroes. Al demorar su tema e invocar a Apolo primero, Apolonio recrea la secuencia de una *performance* de épica en la que un himno precedía al siguiente canto (en este caso, un canto épico). Lo que antes era parte del contexto de una *performance* de épica, separado de la narración, aparece como un elemento estructural en el texto de Apolonio. Dicho de otro modo, pasamos de un contexto de *performance* a una ficción de *performance*, ficción que está soportada también por la alusión verbal a la *performance* del aedo Demódoco en Homero (cf. κλέα φωτῶν y Homero *Odisea* 8. 73 κλέα ἀνδρῶν) y de la tradición épica en general.³⁵

Esta técnica literaria que nosotros llamamos “ficción de *performance*” puede ser vista como resultado o síntoma de la pérdida del contexto socio-cultural en el que la épica era ejecutada en sus orígenes.³⁶ Cabe aclarar que la inserción del proemio hímnico no indica necesariamente una compensación por la pérdida del “medio” de *performance*. La recitación épica seguía viva en la época de Apolonio, pero aunque Apolonio haya recitado su obra, es claro que a esta *performance* le faltan las asociaciones rituales y la autoridad que poseían los ejecutantes de una época anterior, como los Homéridas en un festival religioso. En este contexto nuevo adquiere importancia el texto en su medio escrito: la autoridad de la invocación a Apolo en el primer verso serviría tanto para una *performance* de *Argonáuticas* como para el texto escrito, como lo demuestra el famoso pasaje del prólogo de *Aitia* de Calímaco:³⁷

Pues en la ocasión incluso la primera en que dispuse la plana en mis rodillas, ya me dijo Apolo Licio: ‘... la víctima, buen cantor, bien cebada <has de criarla>, pero sutil tu Musa. También <te> ordeno esto: hollar por donde no pasan los carros; <llevar el tuyo> no por rodadas comunes al resto de las gentes, no por camino llano sino por sendas <sin trillar>, aun cuando tengas que conducir por una más angosta.’ <Y yo le obedecí>, pues mi canto se dirige a los que place el claro son <de la cigarra> y no la escandalera de los asnos.
(Calímaco, *Aitia* 1: 21-31 Pf.)

5. Conclusiones

Nuestro análisis de esta técnica de enriquecimiento hímnico en el exordio del poema nos lleva a tres conclusiones. En primer lugar, esta ficción de *performance* es también una técnica literaria importante que define a este texto en su identidad genérica. Dicho de otro modo: ya no es el contexto de *performance* lo que define genéricamente a un

poema, sino la imitación de ese contexto de *performance*. El hecho de que *Argonáuticas* se presente como un poema épico ejecutado en su contexto original permite al poema tomar como matriz genérica principal a la épica y, a la vez, añadir elementos de otros géneros sin producir un texto híbrido. Una lectura atenta del poema de Apolonio no nos deja dudas de que la ficción del aedo que canta ante su auditorio es un rasgo épico tan importante –en cuanto a la definición de la identidad genérica– como el tema de las hazañas heroicas.

En segundo lugar, el lector realiza un pacto de lectura en el que el poema escrito es un texto posterior que nace de una *performance* original que (el lector sabe que) nunca existió. Esto es lo que llamamos “ficción de *performance* original”. ¿Qué significa esto para un lector de la época de Apolonio? ¿Qué significa esto para Apolonio-lector de los textos escritos de los poemas homéricos? Un filólogo alejandrino que realiza su labor sobre los textos homéricos supone necesariamente que existe un estado original de ese texto: la técnica literaria apoloniana pretende que el lector de *Argonáuticas* suponga lo mismo sobre su poema (obviamente, dentro del “pacto” literario). Ésta es una de las formas en las que la lectura de los poemas de la tradición puede ser considerada el germen para la técnica compositiva de Apolonio.

En tercer lugar, estos aspectos performativos incorporados en el texto adquieren diferentes funciones narrativas. En este caso particular, el breve homenaje a Apolo del primer verso del poema funciona como proemio (con las implicaciones que ya vimos) y también como exordio (según la distinción que vimos anteriormente). En efecto, el narrador comienza por Apolo no sólo como saludo himnico en función proemial, sino también por el rol central que este dios tiene en el poema: él fue la primera causa de la expedición por medio del oráculo que recibe Pelias (1.5), es el dios protector de la expedición argonáutica (1.411-414) y la causa de que el poeta narre esta historia (como dios de la poesía y dios epónimo de este poeta, Apolonio). Además de ser dios de la poesía y la profecía, Apolo era adorado como divinidad que protegía a los marineros.³⁸ También este dios es el modelo divino del héroe principal de esta épica, a través de un conjunto de valores fuertemente afirmados a lo largo de la obra.³⁹ Cabe añadir que el héroe principal, Jasón, también comienza su viaje con una dedicatoria a Apolo (1.409-410), como reflejo del “viaje narrativo” emprendido por el narrador. En este sentido, la doble función del saludo al dios en el exordio de *Argonáuticas* recrea en forma de técnica literaria aquella ambigüedad que advertimos en la lectura de *Odisea* 8.499: ¿comenzó Demódoco con una alabanza himnica al dios, antes de iniciar el relato épico? ¿O comenzó, como el poeta de *Ilíada*, su narración épica con una divinidad que instiga la acción (el ya citado: τίς ... θεῶν, Homero, *Ilíada* 1. 8)? No lo sabemos, pero el narrador apoloniano (que, como ya vimos, claramente imita a Demódoco) hace ambas cosas. Esto también es otra muestra de cómo un problema de lectura se convierte en una técnica compositiva: una ambigüedad en la lectura del texto homérico es imitada y explotada por Apolonio en una técnica literaria que enriquece al nuevo poema en sus interpretaciones y sobreimprime –de manera creativa– en él las lecturas de su texto modelo.

Notas

* Licenciado en Letras Clásicas (Universidad Nacional de Córdoba). Becario doctoral de CONICET y doctorando del Doctorado en Letras de la Universidad Nacional de Córdoba con la tesis “Enriquecimiento genérico en *Argonáuticas*: Épica, himno y tragedia en la épica de Apolonio de Rodas”. Docente adscripto de la cátedra de Historia de la literatura griega I y II (Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba). Autor de los artículos “El adulterio de Marte y Venus en *Metamorfosis* de Ovidio: relato, narradoras y auditorio internos”, *Argos* (2011); “El relato proleptico en la épica: Fineo como narrador interno en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas”, *Argos* (2013); “Viaje y narración en *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: Las ‘Argonáuticas’ de Jasón”, *Síntesis* (2013). (pablomartinllanos@gmail.com)

¹ El libro de Fusillo (1985) contiene el primer análisis de *Argonáuticas* a partir de categorías narratológicas (voz, modo y tiempo) y, por esta razón, constituye el punto de partida de nuestro panorama bibliográfico sobre la categoría “narrador” en el poema. Cabe agregar que, pese a ser uno de los primeros análisis narratológicos en el campo de los estudios clásicos, no tuvo influencia hasta muchos años después en los estudios en lengua inglesa

sobre este poema. Distinto es el caso del libro de Hunter (1993), que significó un aporte fundamental para la mayoría de los estudios posteriores sobre este poema, entre ellos, los libros de Albis (1996) y Clare (2002) sobre narración e imaginario poético en *Argonáuticas*. A estos debemos agregar seis capítulos pertenecientes a distintas colecciones: los tres de capítulos de *Studies in Ancient Greek Narrative*: Cuypers (2004) sobre los narradores, narratarios y narraciones; Klooster (2007) sobre el tiempo y (2012) sobre el espacio; y los de Morrison (2007: 271-311), Hunter (2008²), Asper (2008) y Klooster (2011: 75-113) sobre aspectos metapoéticos de la narración.

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

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

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

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

6 Todas las traducciones de textos griegos son propias.

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

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

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

10 Entre ellos, Fantuzzi & Hunter (2007: 18) mencionan a: Couat (1882); Legrand (1898); Heinze (1919); Deubner (1921).

11 Fantuzzi & Hunter (2004: 17-18).

12 Kroll (1924).

[13](#) Harrison (2007: 14).

[14](#) En este sentido, sigue a Rossi (1971).

[15](#) Harrison (2007: 14-15).

[16](#) El término “puesta en abismo” (*mise en abyme*) se utiliza para designar en el campo literario “toda pieza que mantiene una relación de similitud con la obra que la contiene” (Dällenbach 1976: 18-19). André Gide acuñó este término proveniente del campo de la heráldica para describir cómo un motivo central en una obra literaria reitera o ilumina el todo del cual forma parte. Esta técnica de reflexión puede reforzar el significado y la estructura de la obra y puede incluso funcionar como una intrusión auto-consciente del autor, quien deliberadamente llama la atención sobre la ficcionalidad del texto.

[17](#) Sobre la importancia de “las hazañas famosas de hombres antiguos” como tema iliádico, cf. Nagy (1979: 102-104).

[18](#) Sobre las distintas traducciones de ὑμνέω, cf. Càssola (1975: ix-xii).

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

[20](#) Un buen panorama sobre los problemas filológicos más importantes en los estudios hímnicos y sobre la “teoría del proemio” se puede obtener a partir de la lectura de la introducción de Càssola (1975), la de Furley y Bremer (2001) y el capítulo introductorio de Faulkner (ed.) (2011).

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

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

[23](#) Una reverencia similar al comienzo de *Fenómenos* de Arato, cuya relación con el exordio de Apolonio trataremos en otro capítulo.

[24](#) Sobre la estructura del *Himno Homérico*, cf. Janko (1981).

[25](#) Por un estudio del término προῖμιον, cf. Constantini & Lallot (1987: 13-27).

[26](#) Sobre esta discusión de las secciones del *Himno a Apolo*, cf. Chappell (2011).

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

[28](#) Cf. Càssola (1975: xix).

[29](#) Sin embargo, el proemio de Hesíodo es integrado a *Teogonía*; no se trata de un prelude libre que podría haber sido añadido a cualquier poema. Cf. Pucci (2007: 11) con bibliografía.

[30](#) El pasaje de *Teogonía* (98-103) de Hesíodo citado anteriormente y referido al canto de los aedos tiene los dos temas, pero invertidos. Sin embargo, en este pasaje no se hace ninguna aclaración del orden, como sí se hace enfáticamente en los vv.44-50: cf. Clay (1989: 329).

[31](#) Clay (2011: 239-240).

[32](#) Cf. Càssola (1975: xvii-xxi)

[33](#) A esto debemos agregar que unos versos después, todavía en el exordio, el narrador explicita que el inicio de la historia se dio “conforme a tu profecía”, utilizando el posesivo de segunda persona τείν (1.8).

[34](#) Especialmente útil es el análisis de Vox (2002: 157).

[35](#) Tal como vimos en las páginas 7-10.

[36](#) Cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 22).

[37](#) Sobre este pasaje calimaqueo, cf. Cameron (1995: 86-87) y Harder (2012: 57) con bibliografía. Sobre la importancia de la escritura en los poetas de este período, cf. Fantuzzi & Hunter (2007: 17-26) y Lowrie (2009: 24-30).

[38](#) Según Albis (1995: 44), quien se apoya en Farnell (1907, vol. 4: 145), el aspecto del culto de Apolo como deidad protectora del viaje por el mar probablemente surgió como una extensión de su rol en Delfos: el dios que comandó a sus adoradores para cruzar los mares, naturalmente sería invocado para proteger a los colonizadores durante su viaje.

[39](#) Cf. Hunter (1993: 83-85).

Bibliografía

Albis, R. V. (1996) *Poet and Audience in the Argonautica of Apollonius*, London.

Asper, M. (2008) “Apollonius on Poetry”, en T. Papanghelis & A. Rengakos (eds.) *Brill’s Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston: 167-198.

Cameron, A. (1995) *Callimachus and his Critics*, Princeton.

Càssola, F. (1975) *Inni Omerici*, Milano.

Chappell, M. (2011) “The Homeric Hymn: The Question of Unity”, en A. Faulkner (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford: 59-81.

Clare, R. J. (2002) *The Path of the Argo*, Cambridge.

Clauss, J. J. (1993) *The Best of the Argonauts*, Berkeley.

Clay, J. S. (1989) *The Politics of Olympus*, Princeton.

Clay, J. S. (2011) “The Homeric Hymns as Genre”, en A. Faulkner (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford: 232-251.

Conte, G. B. (1986) *The Rhetoric of Imitation: Genre and Poetic Memory in Virgil and Other Latin Poets*, Ithaca and London.

Conte, G. B. (1994) *Genres and Readers*, Baltimore.

Conte, G. B. & Barchiesi, A. (1989) “Imitazione e arte allusiva. Modi e funzioni dell’intertestualità”, en A. Barchiesi et al. (eds.), *Lo spazio letterario di Roma antica*, Vol. I, Roma: 81-144.

Costantini, M. & Lallot, J. (1987) ‘Le προοίμιον est-il un proème?’, en P. Hoffmann, J. Lallot, & A. Le Boulluec (eds.) *Le Texte et ses representations. Études de littérature ancienne 3*, Paris: 13-27.

Couat, A. (1882) *La Poésie alexandrine sous les trois premiers Ptolémées (322-22 au. J.C.)*, Paris.

Cuyppers, M. P. (2004) “Apollonius of Rhodes”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 43-62.

- Dällenbach, L. (1989) *The Mirror in the Text*, Chicago.
- De Jong, I. (2004) “Homer”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 13-24.
- De Jong, I. (2004) “Herodotus”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 101-114.
- De Forest, M. (1994) *Apollonius’ Argonauticas: A Callimachean Epic*, Leiden.
- Depew, M. & Obbink, D. (eds.) (2000) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, Cambridge.
- Deubner, L. (1921) “Ein Stilprinzip hellenistischer Dichtkunst”, en *Kleine Schriften zur klassischen Altertumskunde* (Königstein/Ts. 1982).
- Fantuzzi, M. & Hunter, R. (2007) *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- Farnell, L. R. (1907) *The Cults of the Greek States: Vol. IV*, Oxford.
- Faulkner, A. (ed.) (2011) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*, Oxford.
- Furley, W. & Bremer, J. (2001) *Greek Hymns: Vols. i–ii*, Tübingen.
- Fusillo, M. (1985) *Il Tempo delle Argonautiche*, Roma.
- Goldhill, S. (1991) *The Poet’s Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*, Cambridge.
- González, J. M. (2000) “*Mousai hypophetores: Apollonius of Rhodes on Inspiration and Interpretation*”, *HSPH* 100: 269–292.
- Harder, M. A. (2004) “Callimachus”, en I. J. F. de Jong, R. Nünlist, R. & A. Bowie (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden-Boston: 63-82.
- Harder, M. A. (2012) *Callimachus: Aetia*, Oxford.
- Harrison, S. J. (2007) *Generic Enrichment in Vergil and Horace*, Oxford.
- Heinze, R. (1919) “Ovids elegische Erzählung”, en *Vom Geist des Römertums* 3a. ed. (1960).
- Heubeck, A., West, S. & Hainsworth, J. B. (1998) *A Commentary on Homer’s Odyssey: Volume I, Books I–VIII*, Oxford.
- Hunter, R. (1993) *The Argonautica of Apollonius*, Cambridge.
- Hunter, R. (2008) “The Poetics of Narrative in the *Argonautica*”, en T. Papanghelis & A. Rengakos (eds.) *Brill’s Companion to Apollonius Rhodius*, Leiden, Boston: 115-146.
- Janko, R. (1981) “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109: 9–24.
- Kirk, G. S. (1985) *The Iliad: A Commentary: Books 1–4*, Cambridge.
- Klooster, J. J. H. (2007) “Apollonius of Rhodes”, en I. de Jong & R. Nünlist (eds.) *Time in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 63-80.
- Klooster, J. J. H. (2011) *Poetry as Window and Mirror*, Leiden, Boston.
- Klooster, J. J. H. (2012) “Apollonius of Rhodes”, en I. de Jong (ed.) *Space in Ancient Greek Literature*, Leiden, Boston: 55-76.
- Kroll, W. (1924) *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*, Stuttgart.
- Legrand, P.-E. (1898) *Étude sur Théocrite*, Paris

- Lowrie, M. (2009) *Writing, Performance, and Authority in Augustan Rome*, Oxford.
- Morrison, A. (2007) *The Narrator in Archaic Greek and Hellenistic Poetry*, Cambridge.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans*, Baltimore.
- Pucci, P. (2007) *Inno alle Muse: Esiodo, Teogonia, 1–115*, Pisa.
- Rossi, L. E. (1971) “I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche”, *BICS* 18: 69-94.
- Vox, O. (2002) “Dionigi Alessandrino e Apollonio Rodio: Cornici Innodiche”, *Lexis* 20: 153-70.
- West, M. L. (2001) *Studies in the Text and Transmission of the Iliad*, München.
- Wheeler, G. (2000) “Sing, Muse...: The introit from Homer to Apollonius”, *CQ* 52: 33–49.