

Llanos, Pablo. "Alusiones hímnicas en el exordio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas: Tradiciones renovadas e innovaciones tradicionales". *Circe, de clásicos y modernos* 21/ 1 (enero-junio 2017). DOI: <http://dx.doi.org/10.19137/circe-2016-210102>



ALUSIONES HÍMNICAS EN EL EXORDIO DE *ARGONÁUTICAS* DE APOLONIO DE RODAS: TRADICIONES RENOVADAS E INNOVACIONES TRADICIONALES

Pablo Llanos

[Conicet – Universidad Nacional de Córdoba]
[pablomllanos@hotmail.com]

Resumen: En el exordio de *Argonáuticas*, Apolonio emplea una serie de alusiones hímnicas que le otorgan a su poema una mayor profundidad de sentido y una textura literaria diferente. En este trabajo analizaremos cómo a partir de una serie de alusiones al exordio de *Fenómenos* de Arato, Apolonio introduce elementos del repertorio hímnico en su épica, y cómo fusiona la invocación épica a las Musas con la plegaria hímnica y cuáles son los significados y funciones de esta fusión. Estas alusiones presentan al poema como una "nueva épica", que enfatiza su novedad en la incorporación de elementos de otros géneros.

Palabras clave: alusión - *Argonáuticas* - épica - Homero - himno

Hymn allusions in the exordium of the *Argonautica* of Apollonius of Rhodes: Renewed traditions and traditional innovations

Abstract: In the exordium of the *Argonautica*, Apollonius makes a series of hymnic allusions that gives his poem a greater depth of meaning and a different literary texture. In this work we will analyze how, from a series of allusions to the exordium of the *Phaenomena* of Aratus, Apollonius introduces elements of the hymnic repertoire in his epic, and how he fuses the epic invocation to the Muses with the hymnic prayer and what are the meanings and functions of this fusion.

Key words: allusion - *Argonautica* - Epic - Homer - Hymn

En el exordio de *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, encontramos una combinación de elementos épicos con elementos hímnicos.

Antes de entrar en el tema principal del poema, 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 –cólera– / Ἄνδρα –varón–), 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 pro-

nombre en segunda persona (σέο)¹, 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 (véase *Himnos Homéricos* 31. 18-19 y 32. 18-20).

Como señalan la mayoría de los estudios, 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 rapsodia². 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 homérico (κλέα φωτῶν en *Argonáuticas* 1.1 y κλέα ἀνδρῶν en *Odisea* 8.73: la Musa impulsó a Demódoco a celebrar “la gloria de los hombres”)³.

Pero además de este marco hímnico general, hay en este exordio otra serie de alusiones hímnicas que le otorgan al texto una mayor profundidad de sentido y una textura literaria diferente. Estas alusiones presentan al poema como una ‘nueva épica’, que enfatiza su novedad en la incorporación de elementos de otros géneros. En nuestro análisis, abordaremos las siguientes líneas de desarrollo: 1.- ofreceremos un marco teórico apropiado para el estudio de los significados y funciones de elementos hímnicos en la matriz genérica épica de *Argonáuticas*: el “enriquecimiento genérico”; 2.- analizaremos el modo en que el poema se incorpora en el género épico a través de una serie de alusiones a los exordios de las épicas homéricas; 3.- analizaremos cómo el poema se presenta como una nueva épica a partir de la *recusatio* en el final del exordio (*Argonáuticas* 1. 18-22); 4.- demostraremos cómo a partir de una serie de alusiones al exordio del poema *Fenómenos* de Arato, Apolonio introduce elementos del repertorio hímnico en su épica; 5.- final-

1 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 τεῖν (1. 8).

2 Especialmente útil es el análisis de Vox (2002: 157).

3 Un ejemplo similar de este proceso se da en uno de los géneros de mayor importancia de la época helenística como el epigrama, cfr. BETTENWORTH (2007: 73-83); sobre el epigrama como género literario, cfr. GUTZWILLER (2007: 106-120).

mente, mostraremos cómo Apolonio fusiona en el exordio de *Argonáuticas* la invocación épica a las Musas con la plegaria himnica y cuáles son los significados y funciones de esta fusión.

El enriquecimiento genérico

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 XX, 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. (FANTUZZI-HUNTER, 2007: 17-18). W. KROLL (1924) vio en esta faceta poética una estrategia de autor bien definida, 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 sorprendentes” o simplemente ποικιλία. El trabajo de W. 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. Esta es la idea clave del concepto de “enriquecimiento genérico” tal como la desarrolla HARRISON (2007: 14). Pero, en otro sentido, en el que sigue a ROSSI (1971), 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. 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.

La 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 (2007: 14-15) pone su atención más en los receptores –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 para 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.

Elementos épicos en el exordio de *Argonáuticas*

En esta sección examinaremos la segunda (1. 5-17) y tercera parte (1. 18-22) del exordio de *Argonáuticas*, con el fin de analizar cómo Apolonio recurre a los repertorios trágico e hímnico para renovar elementos típicos de los comienzos épicos, como la invocación a las Musas, el resumen del tema general de la obra y el conjunto de marcadores deícticos que señalan el enlace entre dos coordenadas témporo-espaciales: el aquí y ahora de la narración y el tiempo mítico de los hechos narrados.

Un análisis de los exordios de las épicas homéricas nos puede mostrar los elementos típicos que en el poema de Apolonio se convertirán en la matriz genérica que marque inscripciones y desvíos en el género. En efecto, los exordios de estas tres obras presentan las siguientes similitudes:

- El tema principal del canto épico es expresado en caso acusativo (μη̄νιν γ̄ ἄνδρα, en *Iliada* y *Odisea* respectivamente); en *Argonáuticas*, el tema principal también está enunciado en acusativo (κλέα), pero no al comienzo del verso.
- un adjetivo que caracteriza al tema (en *Odisea*, πολύτροπον y en *Iliada*, οὐλομένην); en *Argonáuticas*: πολικηδέα⁴.
- un verbo referido a la acción de hablar, en segunda persona (en *Odisea*, ἐννεπε y en *Iliada*, ἄειδε); en *Argonáuticas*, el verbo (μνήσομαι) está en primera persona y en futuro (similar, como vimos, a la dicción de los *Himnos Homéricos*).
- una oración subordinada relativa cuyo antecedente es el tema en acusativo y añade información al tema: en *Odisea*, ὃς μάλα πολλὰ πλάγχθη (“quien durante mucho tiempo estuvo errante”) y en *Iliada*, ἦ μυρί’ Ἀχαιοῖς ἄλγε’ ἔθηκε [...] (“que causó infinitos males a los aqueos”); en *Argonáuticas*, la oración de relativo, οἱ Πόντοιο κατὰ στόμα [...] ἤλασαν Ἀργῶ (“los que por la desembocadura del Ponto avanzaban en la nave Argo”) depende del genitivo φωτῶν.
- y, finalmente, la explicitación de un punto de partida temporal para el relato: en *Odisea*,

4 Nótese, además, que los dos adjetivos (de *Odisea* y de *Argonáuticas*) son compuestos de “πολυ-”.

ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πολίεθρον
 ἔπερσε (“tras haber arrasado
 el sagrado alcázar de Troya”) y
 en *Iliada*, ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα
 διαστήτην ἐρίσαντε / Ἀτρεΐδης
 τε ἄναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος
 Ἀχιλλεύς (“desde que se separa-
 ron disputando el Atrida rey de
 hombres y el divino Aquiles”).
 En *Argonáuticas* no hay una ex-
 plicitación similar a estas, aun-
 que se supone que el relato del
 viaje argonáutico comienza des-
 pués de que el rey Pelias decide
 ejecutar su plan para liberarse de
 Jasón (*Argonáuticas* 1. 15-17).

Estas similitudes refuerzan la ins-
 cripción de *Argonáuticas* en el género
 épico. Sin embargo, una serie de ‘des-
 víos’ notables en relación con los mo-
 delos de las épicas homéricas mues-
 tran cómo Apolonio introduce en el
 exordio de su poema una compleja
 red de alusiones a obras de otros gé-
 neros. Estas alusiones crean una ten-
 sión entre elementos épicos y no épi-
 cos que nos muestran que tradición e
 innovación serán dos conceptos cla-
 ves para la lectura de este texto.

***Argonáuticas* como una ‘nueva épica’**

Un rasgo particular del exordio
 de *Argonáuticas* es el rechazo
 del narrador a tratar un tema
 que su elección poética parecería de-
 mandar. El narrador apoloniano afir-
 ma explícitamente que no cantará la
 construcción de la Argo, utilizando
 una *recusatio*, un recurso típico de

otros escritores contemporáneos⁵. Lo
 paradójico es que, si bien la utiliza-
 ción de este recurso en el exordio es
 innovadora (o, podríamos decir, no
 homérica), la forma de presentarlo
 es homérica. En efecto, en esta ne-
 gación, el poeta utiliza una *iunctura*
 homérica única:

Νῆα μὲν οὖν οἱ πρόσθεν ἔτι κλείου-
 σιν αἰοῖδοι
 Ἄργον Ἀθηναίης καμέειν ὑποθημο-
 σύνησι
 νῦν δ’ ἄν ἐγὼ γενεὴν τε καὶ οὐνομα
 μυθησαίμην
 ἠρώων, δολιχῆς τε πόρους ἄλός,
 ὅσσα τ’ ἔρεξαν
 πλαζόμενοι Μοῦσαι δ’ ὑποφύτορες
 εἶεν αἰοιδῆς.

En cuanto a la nave los cantores de
 antaño ya celebran que Argos la cons-
 truyó bajo instrucciones de Atenea.
 Ahora yo quisiera contar la estirpe y
 el nombre de los héroes, las rutas del
 prolongado mar y cuanto realizaron
 en su errante marcha. ¡Que las Musas
 sean intérpretes de mi canto!

(Apolonio de Rodas,
Argonáuticas 1. 18-22)⁶

Apolonio alude mediante el uso
 de esta *iunctura* homérica (única en
 la literatura arcaica y utilizada por
 Apolonio en el mismo lugar del verso,

5 En el *topos* literario de la *recusatio*, ma-
 yormente estudiado en poetas romanos,
 generalmente se reconoce la influencia de
 Calímaco, particularmente por el famoso
 prólogo a los Telquines –cfr., e.g., WIMMEL
 (1960) y CLAUSEN (1964)–, pero se pueden
 trazar sus orígenes en la lírica griega arcai-
 ca, como demuestra NANNINI (1982).

6 Todas las traducciones de textos griegos
 son de mi autoría.

después de la cesura heptemímera) a un significativo pasaje de *Odisea*:

Φήμε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν
θελεκτήρια οἶδας
ἔργ’ ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε
κλείουσιν ἄοιδοί·
τῶν ἔν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ
δὲ σιωπῇ
οἶνον πινόντων· ταύτης δ’ ἀποπαύε’
ἀοιδῆς
λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι
φίλον κῆρ
τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο
πένθος ἄλαστον.

Oh Femio, otras muchas hazañas de hombres y dioses conoces, que hechizan las mentes de los mortales y celebran los cantores. Canta una de estas y que estos beban en silencio su vino; mas cesa ese canto doloroso, que mi corazón en el pecho roe, pues a mí como a nadie me alcanza un dolor inconsolable.

(Homero, *Odisea* 1. 337-42)

El primer contraste para señalar entre los dos textos, teniendo en cuenta el plan de Pelias (Apolonio de Rodas, *Argonáuticas* 1.15-17), es que el rechazo del νόστος como tema por parte de Penélope resulta inapropiado para el narrador apoloniano, que debe contar el regreso exitoso de la expedición argonáutica. El pasaje adquiere, a través de la alusión homérica, un significado metapoético complejo: el poeta que no quiere relatar un tema específico alude a un personaje homérico que no quiere escuchar un tema específico, estableciendo de esta manera una relación directa entre poeta y auditorio. Pero el

punto más importante de la confrontación de estos dos textos es el modo en que ambos realzan una voluntad poética que elige el ‘mejor tema’ dentro de un repertorio poético. Como sabemos, los cantores antiguos y su esperado repertorio de historias era un τόπος épico que aparece en varios pasajes homéricos conocidos. Apolonio aquí estaría evocando esta escena en la que Penélope le pide a Femio que deje de cantar el Ἀχαιῶν νόστος (*Odisea* 1.326) y que elija otro tema. La alusión a este pasaje odiseico en la *recusatio* apoloniana nos sugiere que la construcción de la Argo era uno de los temas preferidos de los aedos antiguos. Apolonio recuerda e invierte una idea básica de esta escena: mientras que Penélope le pide a Femio que cante una de las historias que los poetas cantan comúnmente (en lugar del νόστος que estaba relatando), el narrador apoloniano dice que no cantará sobre la construcción de la Argo, porque era el tema común de los cantores anteriores. Penélope rechaza el canto nuevo en favor de las historias que se cuentan comúnmente, y el narrador de *Argonáuticas* rechaza un tema por ser común.

Además, Apolonio retoma un pasaje homérico en el que aparece un debate metapoético sobre el valor de un canto ‘nuevo’ para el receptor. En el mismo pasaje, pero unos versos más adelante, Telémaco contesta al reproche que Penélope hace al aedo Femio (*Odisea* 1.347-359). En primer lugar, Telémaco reclama que se le permita al aedo τέρειν (deleitar) según su propio impulso. La expre-

sión de Telémaco: “pues los hombres alaban con preferencia el canto más nuevo (νεωτάτη) que llega a quienes escuchan” (*Odisea* 1.351-352) no solo explica que el nuevo canto es el preferido por este auditorio particular –los pretendientes–, sino que también generaliza la preferencia por la novedad, dentro del repertorio del aedo. De este modo, la alusión funciona como nexo que confronta dos debates metapoéticos entre lo novedoso y lo tradicional, la innovación y lo común dentro de un repertorio poético.

En resumen, la *recusatio* del poeta está en línea con el consejo que Apolo le da al joven Calímaco⁷. Como Calímaco, Apolonio rechaza seguir los pasos de otros. El estilo alusivo y la elección discriminatoria del tema de su canto son indicaciones significativas del poema que el poeta ofrecerá a su lector⁸. De esta manera, Apolonio revela uno de los principios estéticos que impulsan su épica: su autopresentación

como una novedad literaria. En este sentido, consideramos el carácter innovador de *Argonáuticas* no como un hecho constatable en su comparación con diferentes textos de la tradición, sino como una técnica literaria que atraviesa el poema en su totalidad.

Pero, ¿en qué consiste esa innovación? Obviamente, el carácter ‘innovador’ de *Argonáuticas* no se reduce a la elección o rechazo de un tema específico. Como ya vimos, Apolonio introduce en su exordio elementos y frases propios del *Himno Homérico*⁹. A través de la fraseología hímnic, ubicada en los primeros versos del poema, Apolonio deja en claro que no se restringirá en su tema épico por consideraciones de género¹⁰. En resumen, aunque Apolonio comience una épica, el inicio de su poema establece el tono y el modo del himno en su forma más concisa y limitada que la épica y en sus objetivos de alabanza. La innovación en el poema de Apolonio es, como ya dijimos, una técnica literaria, pero más específicamente la técnica literaria que hace interactuar en el texto la matriz épica con otros repertorios genéricos.

7 “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” (*Aetia* 1.21-31).

8 Calímaco imitó la misma frase homérica (κλείουσιν ἄοιδοί) en *Himnos* 2. 18. La falta de certeza en relación con los fechas respectivas de los dos poemas (el de Calímaco y Apolonio) nos previene de saber quién estaba imitando a quién; cfr. WILLIAMS (1978: 2).

9 Como vimos en el apartado anterior, el paralelo más cercano es *Himnos Homéricos* 32.18-19, cfr. BUNDY (1972: 58), DE MARCO (1963: 351-352). Como aclaramos antes, uno fácilmente sospecharía que Apolonio tenía este *Himno Homérico* en mente, si no fuera porque este himno podría datarse en la época helenística, cfr. ALLEN-HALLIDAY-SIKES (1963: 431), y por eso en este caso es imposible decir con certeza quién está imitando a quién. Sin embargo, el paralelo es instructivo.

10 Cfr. DE MARCO (1963: 354), KLEIN (1974: 229) y GOLDHILL (1991: 286-300).

Arato como maestro de enriquecimiento hímnico

Otro rasgo particular de este exordio es el retardo de la invocación a las Musas y también el modo en que esta invocación se expresa. Con excepción de la *Ilias Parva* (fr. 1 DAVIES 1988), ninguna épica griega comienza sin mencionar o aludir a estas diosas. Al contrario de esta práctica usual, Apolonio comienza por Apolo e invoca a las Musas solo después de que ha mencionado el tema del poema (la expedición argonáutica) y de que ha descrito su origen.

Además, esta invocación –Μοῦσαι δ' ὑποφήτορες εἶεν αἰοιδῆς (*Argonáuticas* 1.22)– es notablemente diferente a las que podemos encontrar en las épicas homéricas. El término ὑποφήτωρ ha sido tema de una larga controversia. Algunos, siguiendo al LSJ, que interpreta ὑποφήτωρ como equivalente a ὑποφήτης (“*suggester, interpreter, expounder*”), sostienen que el poeta les está adscribiendo a las Musas un rol menos importante que el que tenían en los poemas épicos anteriores¹¹. Esta lectura se sostiene por dos puntos: en primer lugar, porque en ninguna otra instancia el término ὑποφήτωρ admite el significado de “inspirador” (significado que uno esperarí) y, en segundo lugar, porque la idea de las Musas como intérpretes se corresponde, como veremos a continuación, con el rol que Apolonio les ha dado a lo largo del poema.

En el relato que hace el narrador sobre el origen del nombre Drépane (“hoz”), el narrador se disculpa con las Musas por contar una historia deshonrosa sobre los dioses (*Argonáuticas* 4.982-986). En este pasaje, las Musas son representadas como supervisoras divinas del relato y de la comunicación entre el narrador y el narratario. En otros pasajes el narrador parece utilizar a las Musas como excusa para relatar historias que puedan parecer poco apropiadas o poco creíbles. En *Argonáuticas* 2.844-845, la aclaración del narrador “Y si es necesario que yo cante también esto abiertamente bajo el dictado de las Musas” introduce una discrepancia entre lo narrado y el culto tal como se practica en el presente del poeta, lo que podría llevar a que el lector no crea en la veracidad de lo narrado. En *Argonáuticas* 4.1381 una referencia a las Musas introduce una historia en la que los Argonautas muestran una fuerza y una perseverancia que puede resultar increíble.

El rol que Apolonio le otorga a las Musas, además, tiene un paralelo insoslayable en una obra importante para cualquier poeta alejandrino: *Fenómenos* de Arato. La influencia del exordio arateo sobre el apoloniano ha sido señalada por los estudios bibliográficos¹². Como en *Argonáuticas*, el poema de Arato comienza con un himno en el que el poeta inicia por el dios –en este caso, Zeus– (Ἐκ Διὸς ἀρχώμεσθα y en *Argonáuticas* 1.1:

11 Cfr. PADUANO FAEDO (1970: 377-386), FUSILLO (1985: 363-364), FEENEY (1991: 90-94).

12 DE MARCO (1963: 350-52) Y FRASER (1972: 635-636).

Ἀρχόμενος σέο Φοῖβε) y concluye el exordio con una invocación a las Musas. También se ha señalado que existen importantes similitudes en las estructuras de estos dos exordios. En *Fenómenos*, una invocación de cuatro versos a Zeus (vv. 1-4) es balanceada al final del exordio con un saludo a Zeus y las Musas, a las que Arato pide asistencia para el resto del poema (vv. 15-18). En medio, se encuentra la introducción del tema principal de la obra, las constelaciones que Zeus proveyó con el fin de señalar las estaciones y llamar a los hombres al trabajo (vv. 5-14). En *Argonáuticas*, el exordio está enmarcado de manera similar por invocaciones: la primera a Apolo, en la que se resume además el tema principal del poema –la expedición de los Argonautas a la Cólquide (vv. 1-4)– y, al final, la invocación a las Musas (vv. 18-22), en la que también se prepara al lector para la sección que sigue: el catálogo de Argonautas¹³. El centro del exordio contiene una versión abreviada del incidente que originó la expedición: Apolo advierte a Pelias que un hombre que usa una sandalia intentaría asesinarlo, ese hombre aparece y el rey le encomienda una expedición peligrosa para deshacerse de él (vv. 5-17)¹⁴. Las secciones centrales de

cada uno de los exordios presentan a dioses que llaman a los hombres a realizar trabajos en sus respectivas esferas de acción: Zeus ha establecido las constelaciones en el cielo para convocar a los campesinos a trabajar la tierra, Apolo a través de su oráculo y de manera indirecta ha empujado a Jasón a emprender su gran prueba por mares y tierras extrañas. El punto clave es el siguiente: así como Zeus es el dios apropiado al que debe celebrar Arato en el comienzo de su poema astronómico, también Apolo es el dios apropiado invocado por Apolonio, no solo como dios de la poesía, sino especialmente como el dios responsable de la profecía que dio origen a la hazaña heroica celebrado por este poema épico (*Argonáuticas* 1.5).

La comparación del inicio de *Argonáuticas* con el de *Fenómenos* nos da otra perspectiva para interpretar la referencia de Apolonio a las Musas como ὑποφήτορες. En su plegaria, Arato dice: Ἐμοί γε μὲν ἀσπέρας εἶπεῖν / ἢ θέμις εὐχομένῳ τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδίην (vv. 17-18). El verbo τεκμήρατε (cfr. LSJ s.v. τεκμαίρομαι B) muestra que Arato no les está pidiendo a las Musas que lo provean de inspiración poética, sino que comprueben y avalen la veracidad de su contenido. Este pedido es apropiado tanto para el contenido del poema de Arato como para el catálogo de Argonautas que sigue inmediatamente a la invocación a las Musas en *Argonáuticas*. Si Apolonio tenía en mente el exordio de *Fenómenos* cuando escribía su exordio, podemos afirmar que no solo toma el formato himnico

13 Las dos frases que cierran estos exordios: ὑποφήτορες εἶεν ἀοιδῆς (*Argonáuticas* 1.22) y τεκμήρατε πᾶσαν ἀοιδίην (*Fenómenos* 18) con la palabra ἀοιδίη.

14 Las secciones centrales también comienzan de manera similar: la de Arato comienza con Τοῦ γὰρ καὶ γένος εἰμέν (*Fenómenos* 5); la de Apolonio, Τοίην γὰρ Πελλίης φάτιν ἐκλυεν (*Argonáuticas* 1.5).

y la estructura tripartita del primero, sino también el rol que le adscribe a sus Musas.¹⁵

Este punto de nuestro análisis es importante porque ahora podemos observar que el enriquecimiento himnico en el exordio del poema épico no es una novedad introducida por Apolonio: Arato, en este sentido, le ‘enseña’ a Apolonio cómo innovar un exordio mediante la introducción de determinados elementos del repertorio himnico. Este es el punto clave de la diferencia: mientras que Arato sería el *protos eures* de un enriquecimiento himnico del exordio, Apolonio en lugar de ‘inventar’ un comienzo novedoso, introduce junto con el enriquecimiento himnico alusiones al proemio de Arato. Con esta acción poética, Apolonio posiciona a Arato como un poeta de la tradición del cual él puede tomar recursos, pero elige aquel recurso que sirve para marcar una innovación con respecto al material de la tradición. Esto es lo que llamamos “innovaciones tradicionales”¹⁶. Y el resultado es un

exordio épico como el de *Argonáuticas*, que presenta todos los elementos tradicionales del exordio homérico, pero tratados de una manera no tradicional. Y esto es lo que llamamos “tradiciones renovadas”.

La ‘con-fusión’ entre invocación y plegaria

El último punto de nuestro análisis sobre el exordio apoloniano tratará sobre un aspecto descuidado por los estudios bibliográficos: la forma particular en la que se presenta la invocación a las Musas en este contexto himnico. Aquí, otra vez, el efecto de enriquecimiento genérico (que implica una afirmación y un desvío genérico simultáneamente) conlleva el uso de una innovación tradicional que renueva un elemento tradicional del repertorio épico. En efecto, el exordio de *Argonáuticas* contiene el elemento tópico en la épica de la invocación a las Musas, pero su desplazamiento al final del mismo y la expresión a través del verbo en optativo εἶεν (en lugar de los imperativos bien conocidos de los primeros versos de *Ilíada* y *Odisea*, también en la invocación de *Teogonía* 105-115¹⁷) marcan un desvío del tópico a través

15 Además, hay que tener en cuenta a las Musas de Calímaco (*Aetia* fr. 1), cfr. CLAUSS (1993: 16). La comparación de las Musas de Apolonio con las de Arato y Calímaco, nos da una visión de la poesía de Apolonio alineada con estos escritores helenísticos, cuyas Musas están estrechamente relacionadas con la Biblioteca.

16 Cabe aclarar que este concepto no debe confundirse con el de FANTUZZI (1993: 51-62), que tiene una etiqueta parecida, pero no igual: “innovaciones tradicionalísticas”. El concepto de FANTUZZI señala que las innovaciones que realizan los poetas alejandrinos (principalmente Calímaco y Teócrito) –concretamente en el cambio que se da

en esta época en la cuasi desaparición de los géneros mélicos y el nuevo predominio de los metros recitativos– no son experimentos marginales, sino que se observan en ellas trazos de sistematicidad: lo que estos poetas modifican es todo el sistema literario.

17 Κλείετε (105), εἶπατε (108), ἔσπετε (114) y εἶπαθ’ (115).

de la fusión con el vocabulario de la plegaria.

Es llamativo que, aunque la plegaria o petición es un elemento central e indispensable del género hímnico, el uso del optativo en las plegarias no aparece en ninguno de los *Himnos Homéricos*. Las fórmulas de petición de estos himnos pueden referirse al propio canto o ser de carácter general¹⁸ y se expresan siempre con verbos en imperativo¹⁹.

Sin embargo, esta forma en optativo es una forma común en las plegarias insertas en los epinicios pindáricos²⁰. El motivo de la súplica en el epinicio pindárico es hímnico en origen: una plegaria pone un sello hímnico en el asunto que la precede, y a menudo también este asunto es introducido por una invocación hímnica u otro crescendo subjetivo del tipo de

αἰδεῖν χροῖ (cfr. *Olímpicas* 8.74-88 y *Píticas* 1.42-57). Las plegarias y los deseos, entonces, comúnmente están precedidos por la mención de hazañas logradas, y piden por la continuación o amplificación de una felicidad presente. Así lo demuestra también el uso de εἶεν en el epílogo de *Argonáuticas*, en un contexto de plegaria:

Ἰλατ' ἀριστῆες, μακάρων γένος,
αἶδε δ' αἰοδαί
εἰς ἔτος ἔξ ἔτεος γλυκερότεραι εἶεν
αἰεῖν
ἀνθρώποις

Sedme propicios, raza de los héroes bienaventurados, y que estos cantos de año en año sean más dulces de cantar para los hombres.

(Apolonio de Rodas,
Argonáuticas 4. 1773-1775)

La influencia de Píndaro en *Argonáuticas* es una característica aún no suficientemente estudiada, pero generalmente reconocida en diversos estudios, no solo por el tratamiento del mito argonáutico en el más extenso de los epinicios pindáricos que han llegado a nosotros (*Pítica* 4), sino especialmente por la utilización de diversas técnicas narrativas, incluso en el exordio²¹.

Apolonio imita el uso del optativo de este verbo en los epinicios de Píndaro en contexto de plegaria tanto en el exordio como el epílogo de *Argonáuticas*. En el exordio, esta imitación se da en la invocación a las

18 Referidas al canto, en las conclusiones de los *Himnos Homéricos* 6, 10, 13, 24 y 25. De carácter general: *Himnos Homéricos* 1, 11, 15, 16, 20, 22, 23, 26 y 30.

19 Los imperativos que aparecen en las conclusiones de los *Himnos Homéricos* son: ἀργε (Himno 22), ἄρχε (Himno 13), δίδου (Himno 15 y 20), δός (Himno 10, 11 y 26), ἐντυνον (Himno 6), ἔρχεο γ ὄπασσον (Himno 24), ἴληθι (Himno 1, 20 y 23), ὄπαθε (Himno 30), σάου (Himno 13), τιμήσατε (Himno 25). Solo en un caso se expresa la petición con un verbo en indicativo: Λίτομαι (Himno 16).

20 Listado del uso del optativo del verbo εἰμί en contexto de plegaria en los epinicios de Píndaro: *Olímpicas* 1. 115-116, 4. 12-13; *Píticas* 1. 29, 10. 21; *Nemeas* 4.11, 8.35; *Ístmicas* 1. 64, 6. 7. Por otra parte, P. 2.83 y 96 son simples expresiones de deseo, no es un contexto de plegaria. Omíto además, por supuesto, todos los usos del optativo en oraciones subordinadas.

21 Cfr. CUYPERS (2004: 44, 48-49, 61). Estas técnicas serán analizadas en el siguiente bloque de capítulos.

Musas; por esta razón, podemos decir que Apolonio opera fusionando la invocación a las Musas (elemento épico) con la plegaria (elemento hímnico). La diferencia entre invocación y plegaria reside principalmente en la función. En primer lugar, hay una gran similitud: las dos apelan a una divinidad que es considerada una fuente de conocimiento poético y cuya autoridad es tomada como aval y guía del canto²². Pero, por otro lado, la plegaria hímnica en ocasiones puede no pedir la asistencia al dios en el canto, sino la benevolencia en general del dios. Además, la plegaria hímnica supone la lógica del *do ut des*, en la que el canto mismo que se está ejecutando (o la promesa de un canto futuro) funciona como una ofrenda (ἄγαλμα) para el dios (DEPEW 2000: 62). Una tercera diferencia reside en que la invocación épica, el narrador pide a la Musa que cante y él parece quedar sumergido o fusionado con la voz de ella (CLAY 2011: 235).

Aunque esta función hímnica de la plegaria está presente en la invocación de Apolonio, queremos dejar en claro que la innovación, en este caso, no reside solo en un enriquecimiento del contenido del texto, sino también en un enriquecimiento de la textura literaria del poema: dicho de otro modo, Apolonio encuentra una forma hímnica para un elemento típicamente épico. Pero, al igual que en el caso an-

terior, como sucedía con Arato, el que introduce la innovación no es Apolonio, sino Píndaro. Se trata de otro caso de “innovación tradicional”.

Conclusión

Debemos reformular la respuesta de la pregunta que planteamos en el comienzo de este trabajo. ¿En qué consiste la innovación en el poema de Apolonio? Como dijimos, la innovación es una técnica literaria que hace interactuar en el texto la matriz épica con diferentes repertorios genéricos. Esta interacción se da, en los casos analizados, de manera triangular: el primer elemento es la matriz épica, el segundo es un elemento de otro género (en este caso, el himno) y el tercero un conjunto de alusiones a otro texto de un poeta importante (Arato, Píndaro) que ha efectuado una innovación similar. En resumen, Apolonio introduce en su texto no solo la innovación genérica, sino que muestra el origen de esa innovación: su lectura de Arato y Píndaro, lectura que funciona también como el mejor aval que puede tener un poeta que aspira mostrarse como innovador. El hecho de que esos poetas hayan realizado esas innovaciones es lo que asegura el éxito de las innovaciones de Apolonio. Este es un punto clave en nuestra lectura. FANTUZZI Y HUNTER (2007: 1) han señalado que en la poesía helenística:

El rol convencional de actuar como fuente de inspiración puede ser atribuido todavía las Musas, pero ahora

22 Para la función de la plegaria o petición en los *Himnos Homéricos*, cfr. DE HOZ (1998: 52), cfr. NAGY (2011: 307-308). Para la función de la invocación en los exordios épicos, MURRAY (1981) y WHEELER (2002).

un predecesor ilustre a menudo se presenta para enseñar al nuevo poeta cómo debe escribir y cómo debe construir la obra que ha comenzado, o también verifica y ratifica que el método que el nuevo poeta ha elegido sea el correcto.

Como señalan los autores, lo que han hecho los poetas helenísticos es distinguir entre la inspiración por parte de las divinidades poéticas y la primacía de la *techne*, pero no ya como un par de opuestos irreconciliables (según la presentación platónica en *Ion* y *Fedro*; cfr. MURRAY 1996: 6-12), sino como dos componentes que forma una poderosa unidad (FANTUZZI-HUNTER 2007: 1). Si bien estos autores citan como ejemplos una gran cantidad de textos (entre ellos, de Calímaco, Teócrito, Herondas y otros), no citan entre ellos *Argonáuticas*. Consideramos que el análisis del exordio de este poema desarrollado en este capítulo puede y debe leerse también bajo esta fórmula que los autores llamaron “Invocar Musas, evocar modelos”. En efecto, las autoridades poéticas de Arato y Píndaro, presentes en las alusiones del exordio, funcionan como ‘Musas’ que ratifican las elecciones poéticas de Apolonio y aseguran el éxito de sus innovaciones genéricas.

Ediciones y traducciones

- ALLEN, T. W., HALLIDAY, W. R. y SIKES, E. (eds.) (1963 [¹1936]). *The Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press.
- DAVIES, M. (ed.) (1988). *Epicorum Graecorum fragmenta*. Göttingen: Vandenhoeck y Ruprecht.
- EVELYN-WHITE, H. G. (1914). *Hesiod, Homeric Hymns, Epic Cycle, Homeric*. London: William Heinemann.
- FRÄNKEL, H. (1961). *Apollonii Rhodii Argonautica*. Oxford: Oxford University Press.
- MAIR, A. W. (1921). *Callimachus: Works*. London: William Heinemann.
- MAIR, G. R. (1921). *Aratus Solensis: Phaenomena*. London: William Heinemann.
- MONRO, D. B. y ALLEN, T. W. (1920). *Homeric Opera in five volumes*. Oxford: Oxford University Press.
- SANDYS, J. (1937). *Pindar: The Odes of Pindar including the Principal Fragments*. London: William Heinemann.

Bibliografía citada

- BETTENWORTH, A. (2007). “The Mutual Influence of Inscribed and Literary Epigram” en BING, P. y BRUSS, J. S. (eds.) *Brill’s Companion to Hellenistic Epigram*. Leiden-Boston: Brill; 73-83.
- BUNDY, E. (1972). “The Quarrel between Kallimachos and Apollonios, Part I: The Epilogue of Kallimachos’ *Hymn to Apollo*”. En *California Studies in Classical Antiquity* 5; 52-54.
- CLAUSEN, W. (1964). “Callimachus and Latin Poetry”. En *Greek, Roman and Byzantine Studies* 5/3; 181-196.

- CLAUSS, J. J. (1993). *The Best of the Argonauts*. Berkeley-California: University of California Press.
- CLAY, J. S. (2011). "The Homeric Hymns as Genre" en FAULKNER, A. (ed.) *The Homeric Hymns: Interpretative Essays*. Oxford: Oxford University Press; 232-251.
- CUYPERS, M. P. (2004). "Apollonius of Rhodes" en DE JONG, I. J. F., NÜNLIST, R. y BOWIE, A. (eds.) *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden-Boston: Brill; 43-62.
- DE HOZ, M. P. (1998). "Los Himnos Homéricos cortos y las plegarias culturales". En *Emérita* 56/1; 49-66.
- DE MARCO, V. (1963). "Apollonio Rodio I 1-22". En GARBARINO, G. et al. *Miscellanea di studi alessandrini in memoria de A. Rostagni*. Torino: Bottega d'Erasmus; 350-355.
- DEPEW, M. (2000). "Enacted and Represented Dedications: Genre and Greek Hymn" en DEPEW, M. y OBBINK, D. (eds.) *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*. Cambridge: Cambridge University Press; 59-80.
- FANTUZZI, M. (1993). "Il sistema letterario della poesia alessandrina nel III sec.a.C." en (AA.VV.) *Lo spazio letterario della Grecia antica I: La produzione e la circolazione del testo. Tomo II: L'Ellenismo*. Roma: Salerno; 31-73.
- FANTUZZI, M. y HUNTER, R. (2007). *Tradition and Innovation in Hellenistic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- FEENEY, D. C. (1991). *The Gods in Epic: Poets and Critics of the Classical Tradition*. Oxford: Oxford University Press.
- FRASER, P. M. (1972). *Ptolemaic Alexandria*. 3 vols. Oxford: Oxford University Press.
- FUSILLO, M. (1985). *Il Tempo delle Argonautiche*. Roma: Edizioni dell'Ateneo.
- GOLDHILL, S. (1991). *The Poet's Voice: Essays on Poetics and Greek Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- GUTZWILLER, K. (2007). *A guide to Hellenistic Literature*. Malden: Blackwell.
- HARRISON, S. J. (2007). *Generic Enrichment in Vergil and Horace*. Oxford: Oxford University Press.
- KLEIN, T. M. (1974). "The Role of Callimachus in the Development of the Concept of Counter-Genre". En *Latomus* 33; 217-31.
- KROLL, W. (1924). *Studien zum Verständnis der römischen Literatur*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- MURRAY, P. (1981). "Poetic Inspiration in Early Greece". En *Journal of Hellenic Studies* 101; 87-100.
- MURRAY, P. (1996). *Plato on Poetry: Ion; Republic 376e-398b9; Republic 595-608b10*. Cambridge, New York, and Melbourne: Cambridge University Press.
- NAGY, G. (2011). "The Earliest Phases in the Reception of the Homeric Hymns" en FAULKNER, A. (ed.) *The Homeric Hymns*. Oxford: Oxford University Press; 280-333.
- NANNINI, S. (1982). "Lirica greca arcaica e recusatio augustea". En *Quaderni urbinati di cultura classica* 10; 71-78.
- PADUANO FAEDO, L. (1970). "L'inversione del Rapporto Poeta-Musa nella Cultura Ellenistica". En *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa: Lettere, Storia e Filosofia* 39; 377-86.
- ROSSI, L. E. (1971). "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche". En: *Bulletin of the Institute of Classical Studies* 18; 69-94.

- VOX, O. (2002). "Dionigi Alessandrino e Apollonio Rodio: Cornici Innodiche". En *Lexis* 20; 153-170.
- WHEELER, G. (2002). "Sing, Muse ...: The introit from Homer to Apollonius". En *The Classical Quarterly* 52; 33-49.
- WILLIAMS, F. (1978). *Callimachus, Hymn to Apollo. A Commentary*. Oxford: Clarendon Press.
- WIMMEL, W. (1960). *Kallimachos in Rom: Die Nachfolge seines Apologetischen Dichtens in der Augusteerzeit*. Wiesbaden, Germany: F. Steiner.
- ZECCHIN DE FASSANO, G. (2004). *Odi-sea: Discurso y narrativa*. La Plata: EDULP.

Recibido: 10-04-2017
Evaluado: 03-06-2017
Aceptado: 28-06-2017

