

Confrontando discursos. Un estudio narratológico sobre las voces mortales y divinas en tres textos: la *Teogonía* de Hesíodo, el *Himno Homérico a Deméter* y el poema de Parménides de Elea

Victoria Perrotti

Máster en Filología Clásica



MÁSTERES
DE LA UAM
2019 – 2020

Facultad de Filosofía y Letras

Confrontando discursos. Un estudio narratológico sobre las voces mortales y divinas en tres textos: la *Teogonía* de Hesíodo, el *Himno Homérico a Deméter* y el poema de Parménides de Elea

Victoria Perrotti

Máster Interuniversitario en Filología Clásica



TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

Madrid, 30 de junio de 2020

Director: Dr. Miguel Herrero de Jáuregui

Autorización de difusión y utilización

Victoria Perrotti

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Victoria Perrotti', with a stylized flourish at the end.

Madrid, 30 de junio de 2020

TRABAJO FIN DE MÁSTER

Declaración de Integridad Académica

Máster Interuniversitario en Filología Clásica

(UCM-UAM-UAH)

Dña. Victoria Perrotti, con DNI Y7442900E

DECLARO: que el presente trabajo, titulado “Confrontando discursos. Un estudio narratológico sobre las voces mortales y divinas en tres textos: la *Teogonía* de Hesíodo, el *Himno Homérico a Deméter* y el poema de Parménides de Elea”, entregado en la forma y plazos previstos como **TRABAJO DE FIN DE MÁSTER** para obtener el título de **MÁSTER EN FILOLOGÍA CLÁSICA** por la Universidad Complutense de Madrid, es el resultado de mi propia investigación, y que no contiene material que provenga de fuentes no indicadas en la bibliografía y claramente identificadas como fuentes externas en el texto.

ENTIENDO que estaré incurriendo en **PLAGIO** en las siguientes circunstancias:

- Entregando un trabajo ajeno como si fuera original mío,
- Copiando texto palabra por palabra sin indicar la fuente consultada mediante un sistema claro de referencias,
- Parafraseando un texto sin citar su procedencia de forma explícita,
- Entregando un trabajo copiado, en todo o en parte, de Internet o de otras fuentes, electrónicas o escritas.
- Entregando un trabajo que haya sido objeto de evaluación anterior en otra asignatura del grado

COMPRENDO también que el **PLAGIO** es una grave ofensa académica que puede tener **IMPORTANTES CONSECUENCIAS** en la calificación de esta asignatura.

Y para que conste, firmo esta declaración en Madrid, a 30 de Junio de 2020.

Fdo.:



**MÁSTER INTERUNIVERSITARIO EN FILOLOGÍA CLÁSICA
(UCM-UAM-UAH)**

TRABAJO DE FIN DE MÁSTER

VISTO BUENO DEL PROFESOR TUTOR

D. Miguel Herrero de Jáuregui, profesor del Departamento de Filología Clásica, hace constar que ha tutelado el trabajo “Confrontando discursos. Un estudio narratológico sobre las voces mortales y divinas en tres textos: la *Teogonía* de Hesíodo, el *Himno Homérico a Deméter* y el poema de Parménides de Elea” de Dña. Victoria Perrotti, alumna del Máster Interuniversitario en Filología Clásica por la Universidad Complutense de Madrid en conjunto con la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad de Alcalá, y que da el visto bueno para su defensa.

En Madrid, a 1 de Julio de 2020

Sello del Departamento

Firma

*Para H.C.M., por estar siempre
al otro lado del océano.*

Agradecimientos

Gracias a mi tutor, Miguel Herrero de Jáuregui, por guiarme en el proceso de escritura, a mis profesores y coordinadores del Máster por su dedicación, y a las universidades de España que me abrieron las puertas para estudiar en el extranjero.

Gracias a los amigos que me hice a este lado del Océano.

Gracias a Camila, Matías y Lorena, los mejores colegas y amigos de la filología.

Gracias a Marinés y a Hernán, por todos los años de enseñanza que me permitieron llegar aquí.

Gracias a Federico, mi sostén inquebrantable y eterno.

Un agradecimiento especial para mis padres, Mariel y Alejandro, mi abuela Nélide y mis tíos Germán y Rubén por ayudarme a concretar un sueño que nació hace largo tiempo.

Índice

| | |
|---|----|
| Resumen | I |
| Abstract | II |
| Capítulo 1. Introducción | 1 |
| Capítulo 2. Hesíodo | 4 |
| El narrador del proemio | 5 |
| La <i>Dichterweihe</i> | 7 |
| El segundo comienzo | 7 |
| Recapitulaciones | 14 |
| Capítulo 3. <i>Himno Homérico a Deméter</i> | 17 |
| El Narrador primario | 19 |
| Hécate | 22 |
| Helios | 23 |
| Perséfone | 25 |
| Capítulo 4. Parménides | 31 |
| El <i>koûros</i> como narrador | 31 |
| La diosa | 37 |
| Capítulo 5. Conclusiones | 44 |
| Capítulo 6. Bibliografía | 48 |

Resumen

El presente trabajo analiza desde la perspectiva narratológica de De Jong (2014) un conjunto de textos de época arcaica pertenecientes a diferentes géneros literarios, con el objetivo de identificar y caracterizar las voces narrativas involucradas. El corpus incluye pasajes –seleccionados especialmente para este trabajo– de la *Teogonía* de Hesíodo, del *Himno Homérico a Deméter* y del poema de Parménides de Elea.

En general, en estos textos encontramos dos tipos de narrador que componen distintos relatos: el primario, mortal, y el secundario, de origen divino, al que el primero le cede la voz siempre en forma de discurso directo. Nos interesa investigar la manera en la que estas voces se construyen como narradores y qué características específicas adquiere cada una en el proceso.

La sección central del trabajo (capítulos 2, 3 y 4) incluye análisis de los textos, aunque independientes entre sí, que consisten en comentarios literarios y filológicos, cuya decantación final se verá reflejada en las conclusiones finales (capítulo 5).

Palabras clave: narratología - narradores – filosofía presocrática – literatura arcaica

Abstract

This work examines from the narratological perspective of De Jong (2014) a series of texts from the archaic period belonging to different literary genres, with the aim of identifying and characterizing the narrative voices involved. The corpus includes passages - specially selected for this work- from Hesiod's Theogony, the Homeric Hymn to Demeter and Parmenides' poem.

Generally, in these texts we find two types of narrator that compose different stories: the primary, mortal, and the secondary, of divine origin, to which the first always gives voice in the form of a direct speech. We are interested in investigating the way in which these voices are created as narrators and what specific characteristics each one acquires in the process.

The central section of the work (chapters 2, 3 and 4) includes analysis of the texts – although independent of each other– consisting of literary and philological comments, the final settling of which will be reflected in the final conclusions (chapter 5).

Key words: narratology – narrators – presocratic philosophy – archaic literatur

Capítulo 1: Introducción

En el presente Trabajo de Fin de Máster pretendemos analizar, por medio de conceptos teóricos propios de la narratología, tres corpus de pasajes pertenecientes a distintos géneros literarios, aunque de obras que se inscriben todas en el período arcaico griego. Cabe mencionar que tales autores y pasajes han sido seleccionados de manera específica para este estudio.

El corpus con el que trabajaremos será el siguiente: de la *Teogonía* de Hesíodo, los versos 1-52; del *Himno Homérico a Deméter* los versos 1-37, 54-58, 75-87 y 417-433; y del poema de Parménides de Elea el Proemio en su totalidad, es decir, los primeros treinta y dos versos. Creemos que se acomete por primera vez el estudio de estos tres textos juntos.

El objetivo de poner en relación este grupo específico de textos se debe a que en todos ellos encontramos intercambios dialógicos entre ciertos personajes que son de utilidad no solamente para que estos entablen relaciones y se pueda desarrollar la trama, sino también, en un nivel discursivo, para asignarles características concretas a los distintos narradores involucrados. Al analizar un diálogo podemos ver la sociohistoria de un personaje y cómo esta se plasma en su elección de vocabulario, dicción, tiempo narrativo que emplea, fraseología que repite y de la que prescinde, entre otros elementos. Nos interesa investigar si los fines narrativos detrás de la construcción polarizada de narradores llega a la superficie del discurso, y de qué manera, es decir, por medio de qué recursos y estrategias retóricas.

En general, en estos textos encontramos una voz narrativa humana que mantiene el control sobre el relato, y otra (u otras) de origen divino que funciona como su interlocutora. Nuestro objetivo es observar la manera en la que estas se constituyen en narradores y qué características específicas adquiere cada uno en este proceso.

Antes de continuar, debemos dejar en claro que utilizaremos un marco teórico inscripto en los estudios narratológicos, como indicamos previamente, siguiendo los conceptos planteados por Irene De Jong (2014) —quien, por cierto, aplicó esta metodología a los poemas homéricos—, ya que la narratología nos ofrece un medio sistemático por el cual las complejidades internas de los textos pueden ser reveladas y analizadas. Se ocupa de

cuestiones que tienen relación con caracterización de personajes, cronología, suspenso, estructura argumental, puntos de vista y rol del narrador, entre otros; se trata de categorías teóricas que no son nada desconocidas para la filología clásica.

Los conceptos de base que utilizaremos son los siguientes: narración, narrador primario y narrador secundario, focalizador/focalización, *analepsis*, *prolepsis* y *metalepsis*. De los últimos tres, indicaremos las definiciones cuando sea pertinente, es decir, dentro de cada capítulo, puesto que no serán utilizados en todas las secciones del trabajo.

La forma en la que los eventos son relatados se denomina “narración”, que siempre es acompañada por una coloración emocional que le da el narrador a la fábula –serie de eventos reconstruida por los narratarios–, lo cual, a su vez, se llama “focalización”. Basaremos gran parte de los análisis en ese concepto, que De Jong (2014: 47) define como “the viewing of the events of the fabula”. En otras palabras, es la perspectiva que adopta la narración, por lo que el narrador siempre será un “narrador-focalizador”. Por otro lado, los destinatarios tanto de la narración como de la focalización se nombran en términos de “narratarios” y “focalizatarios” (2014: 38).

La narratología considera al narrador mismo como un personaje de la historia y, visto de tal manera, no es menos producto de la creación del autor que los demás personajes involucrados en el argumento. Teniendo esto en mente, haremos alusión a los dos tipos de narradores que podremos encontrar en los textos: el primario y el secundario. El primario es el que relata la historia principal y cuya voz es, usualmente, la primera que escuchamos cuando comienza el relato al que asistimos como narratarios. A su vez, este narrador primario puede delegar la presentación de los eventos en un personaje que habla en discurso directo, en cuyo caso podemos hablar de “narrador secundario”. Identificaremos a lo largo del trabajo qué tipo de narrador es cada personaje.

Con frecuencia nos referiremos al narrador primario focalizador simplemente como “el narrador/la voz narrativa” o “Hesíodo” y a los secundarios como “la diosa” o “Perséfone” excepto en lugares donde el argumento requiera mayor grado de especificidad.

La ordenación de los capítulos obedece a un simple criterio cronológico y no de la relevancia que le asignemos a cada corpus. En primer lugar, trabajaremos con los pasajes

seleccionados de la *Teogonía*; en segundo término, con los versos explicitados del *Himno Homérico a Deméter*; luego, con el proemio del poema de Parménides; y, en último lugar, esbozaremos las conclusiones finales que creamos conveniente exponer. Incluiremos los textos en lengua griega en el cuerpo del texto dentro de cada capítulo (junto a nuestras traducciones) con el objeto de que se pueda seguir el análisis de manera ordenada.

Por su parte, la metodología del trabajo consistirá en el rastreo e identificación de las voces narrativas, con vistas a la posterior clasificación de acuerdo con las categorías teóricas explicitadas en los párrafos anteriores. Se compararán los discursos con el fin de contrastar las características asignadas a cada narrador y, tomando estos datos en consideración, trataremos de confirmar las estrategias retóricas involucradas en el desarrollo de cada voz.

Por último, cabe aclarar que no nos referiremos a las circunstancias de composición, performance y circulación de los textos, dado que nuestro análisis apunta a la construcción interna al discurso en la narrativa. Sí mencionaremos en ocasiones a los narratarios o a la audiencia última de las composiciones, pero en términos narratológicos.

Capítulo 2: Hesíodo

Mucho se ha discutido sobre la posibilidad de que los sucesos narrados en el Proemio de la *Teogonía* efectivamente le hayan sucedido a un pastor llamado Hesíodo y que, sobre tal base de datos, haya decidido componer un poema autobiográfico (junto con la otra obra que recibimos como propia de su autoría, *Trabajos y Días*) o que, en cambio, tales sucesos formen parte de un proceso creativo cuyo trasfondo es puro artilugio poético. A su vez, poco se ha hablado acerca de las implicancias que tiene la representación de la voz humana al interior de la propia narración en comparación con las voces divinas, independientemente de la autoría y de la experiencia real o ficticia de un tal Hesíodo que habría vivido en Beocia alrededor del 700 a.C.

En este capítulo centraremos la atención en algunos pasajes de la *Teogonía*¹ (previos a la sección de la “Cosmogonía”, cuyo comienzo se ubica en el verso 116) que, creemos, nos permitirán analizar de qué manera se perfilan y se relacionan las voces que pertenecen a narradores humanos (“Hesíodo”) y las que pertenecen a narradores divinos (las Musas). Una aclaración inicial necesaria es que, a los fines de simplificar la lectura, nos referiremos al narrador humano simplemente como Hesíodo, puesto que tal nombre aparece en el texto (v. 22), siempre diferenciándolo del autor real de las obras mencionadas en el párrafo anterior, de quien no haremos mención.

En líneas generales, podemos decir que los versos pronunciados por las Musas en discurso directo son solo tres (vv. 26-28), dado que el resto de las referencias a sus actos de habla y a los contenidos de sus cantos son expresados por el narrador primario de manera indirecta. Por esta razón, no realizaremos el análisis tomando como criterio la división entre la voz humana y luego las voces divinas (como sí haremos en los dos capítulos siguientes), sino que la separación entre las partes será la escena de la Consagración poética o *Dichterweihe*.

¹ Seguimos la edición de G. Most (2006). Todas las traducciones del capítulo son nuestras.

El narrador del proemio

Analizaremos los versos 1-21 del proemio para establecer un primer acercamiento con la voz del narrador primario:

Μουσᾶων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ' αἰεῖδεν,
αἶθ' Ἑλικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζᾶθεόν τε,
καί τε περι κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
ὄρχεῦνται καὶ βωμόν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χροῖα Περμησοῖο
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Ὀλμειοῦ ζαθέοιο
ἀκροτάτῳ Ἑλικῶνι χοροὺς ἐνεποιήσαντο,
καλοὺς ἱμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
ἔνθεν ἀπορνύμεναι κεκαλυμμένα ἠέρι πολλῶ
ἐννύχαι στείχον περικαλλέα ὄσσαν εἰῖσαι,
ὕμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἥρην
Ἀργεῖην, χρυσέοισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν,
κούρην τ' αἰγίοχοιο Διὸς γλαυκῶπιν Ἀθήνην
Φοῖβόν τ' Ἀπόλλωνα καὶ Ἄρτεμιν ἰοχέαιραν
ἠδὲ Ποσειδάωνα γαιήοχον ἐννοσίγαιον
καὶ Θέμιν αἰδοίην ἑλικοβλέφαρόν τ' Ἀφροδίτην
Ἥβην τε χρυσοστέφανον καλήν τε Διώνην
Λητώ τ' Ἰαπετόν τε ἰδὲ Κρόνον ἀγκυλομήτην
Ἥῳ τ' Ἡέλιόν τε μέγαν λαμπράν τε Σελήνην
Γαῖάν τ' Ὠκεανόν τε μέγαν καὶ Νύκτα μέλαιναν
ἄλλων τ' ἀθανάτων ἱερὸν γένος αἰὲν ἑόντων.

Por las Musas Helicónides comencemos a cantar, las que habitan el monte del Helicón grande y muy divino, y alrededor de la violácea fuente con delicados pies danzan, y [alrededor] del altar del poderosísimo Cronión. Y tras lavar su tierna piel en el Permeso o en la Hipocrene o en el muy divino Olmeo, en lo más alto del Helicón forman bellos y encantadores coros y se mueven ágilmente con los pies.

Apartándose de allí, cubiertas con mucha niebla, marchan, nocturnas, lanzando bellísima voz, celebrando² a Zeus, portador de la égida, y a la soberana Hera Argiva, calzada con doradas sandalias, y a la hija de Zeus portador de la égida, Atenea de ojos glaucos, y a Febo Apolo y a Ártemis flechadora, y a Poseidón que conmueve la tierra, y a Themis venerable y a Afrodita de adornados párpados y a Hebe de áurea corona y a la hermosa Dione y a Leto y a Jápeto y a Crono de mente retorcida, y a Eo y al gran Helios y a la brillante Selene y a Gea y al gran Océano y a la negra Noche, y al sagrado linaje de los demás inmortales, que siempre son.³

Por medio de un comienzo hímico muy similar en forma y estilo al del *Himno Homérico a Deméter*,⁴ el narrador parece declarar que el tema de su proemio⁵ serán las Musas que habitan en el monte Helicón, por lo cual las presenta y las sitúa en un escenario específico: danzando alrededor de una fuente y de un altar consagrado a su padre Zeus.

² Aunque el significado de ὑμνέω sea “cantar” (LSJ, I: “sing of”), traduciremos por “celebrar” para que no se solape con otros verbos similares como αἰεῖδω y no se formen figuras etimológicas (que no están en el texto griego) con sustantivos del mismo campo semántico.

³ Es conocida la dificultad para traducir la fórmula αἰὲν ἑόντων. Most traduce: “who always are”; West: “who are forever”; Evelyn-White: “that are forever”; Liñares: “siempre existentes”. De aquí que nos hayamos decantado por “que siempre son”.

⁴ “Δήμητρ' ἠῦκομον σεμνήν θεᾶν ἄρχομ' αἰεῖδεν” (v. 1).

⁵ División de G. Most (2006: xxvi). Las Musas son el tema del Proemio general de la *Teogonía*, que comprende los versos 1-115. A su vez, en este capítulo denominaremos también “proemio” al pasaje que comprende los versos 1-21.

Además, detalla que se bañan en el Permeso y el Olmeo, a los que West identifica como arroyos o pequeñas corrientes que nacen en el Helicón (1988: 64), y en la fuente Hipocrene.

Hasta aquí, se entiende que los versos describen con claridad y certeza los movimientos de las diosas. Se registran muchas alusiones a la corporalidad y a cómo ocupan los numerosos espacios referidos: danzando (ὄρχεῦνται v. 4), lavando su piel (λοεσσάμεναι v. 5), formando coros (χοροὺς ἐνεποιήσαντο v. 7) y moviéndose ágilmente (ἐπερρώσαντο v. 8). Asimismo, se mencionan los pies en dos ocasiones (πόσσ' ἀπαλοῖσιν v. 3, ποσσίν v. 8). Se enfatiza, por lo tanto, la percepción ocular del narrador respecto de las diosas y, si bien lo auditivo está implícito –ya que acompañaría a la danza–, no se especifica tanto como las imágenes visuales.

En el verso 9 se cambia la perspectiva y, precisamente, con la frase “apartándose de allí” (ἔνθεν ἀπορνύμεναι), la voz poética se desplaza y comienza a colocar la atención en la percepción auditiva, sin dejar de precisar que el aspecto visual ya no es central por medio de la construcción de participio “κεκαλυμμένοι ἠέρι πολλῇ” (v. 9) y del atributo que le sigue: ἐννόχια (v. 10); se da a entender así que las diosas son invisibles para el ojo humano. En otras palabras, son escuchadas, pero no vistas.

Por otro lado, las acciones de las Musas pertenecen a partir de este momento al campo semántico de la entonación melódica (ᾄσαν ἰεῖσαι v. 10 y ὕμνεῦσαι v. 11). En total, encontramos cuatro términos (junto con ἀεῖδειν en el primer verso) que representan la musicalidad en el proemio (vv. 1-21).

Con este cambio, el narrador puede comenzar a registrar el canto de las diosas –aunque nos lo refiera indirectamente–, que toma la forma de un catálogo de diecinueve divinidades, algunas dispuestas en pares o en tríadas, pero sin especificación alguna de las relaciones entre ellas:⁶ Zeus y Hera, Atenea, Apolo y Ártemis, Poseidón, Themis y Afrodita, Hebe y Dione, Leto, Jápeto y Crono, Eo, Helios y Selene, Gea, Océano y Noche. Los epítetos, según Clay (1988: 326), son bastante convencionales; las relaciones, como indicamos, poco detalladas.

Es llamativo que el catálogo comience con la generación de dioses presentes, es decir, con los que se encuentran más cerca de la audiencia hesiódica, en contraposición con el

⁶ Excepto por Atenea, de quien se afirma que es hija de Zeus (κούρην τ' αἰγίόχοιο Διὸς, v. 13).

propio canto del poeta que, conforme avance la narración, abrirá con Caos, Gea y Urano (v. 116). El cierre del verso 21 deja la lista abierta e incompleta, y todos los dioses restantes se condensan en la frase: “el sagrado linaje de los demás inmortales, que siempre son”.

Este primer canto está enmarcado por un escenario del todo visible que poco a poco comienza a perder nitidez pictórica para dar lugar al aspecto auditivo que preludia, precisamente, una canción. No solo se aparta el sentido visual, sino que además se reafirma la oscuridad de la escena. Por otro lado, decimos que está *enmarcado* puesto que lo que sigue es la descripción gráfica de otra escena que también anticipa discursos y canciones de alabanza: la *Dichterweihe*.

Antes de avanzar con el siguiente pasaje, pensemos que, hasta el momento, tenemos un narrador primario externo, cuyo nombre todavía desconocemos, que comienza la obra con un himno a las Musas en el Helicón y, dentro de ese himno, expone el canto de aquellas, pero sin representar sus palabras, es decir, por medio de una referencia indirecta. Este narrador aún no ha solicitado ayuda divina, por lo que se aleja un tanto del narrador homérico.⁷

La Dichterweihe

Como habíamos anticipado, comienza aquí el episodio de la consagración poética que incluye un paisaje cercano al inicial –pues sucede al pie del Helicón– y la instrucción de las Musas respecto de lo que Hesíodo debe cantar:

αἶ νύ ποθ' Ἡσίοδον καλὴν ἐδίδαξαν αἰοιδὴν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ἑλικῶνος ὑπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον ἔειπον,
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
“ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ λέγειν ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὖτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι.”
ὥς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι, καὶ
μοι σκῆπτρον ἔδον δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· ἐνέπνευσαν δέ μοι αὐδὴν
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν ἀεΐδειν.
(vv. 22-34)

Ellas, una vez, enseñaron a Hesíodo el bello canto mientras apacentaba ovejas al pie del muy divino Helicón. Y a mí en primerísimo lugar [me] pronunciaron este discurso las Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida:
“¡Pastores agrestes, tristes oprobios, vientres tan solo! Sabemos decir muchas mentiras semejantes a cosas auténticas, y sabemos, cuando queremos, entonar verdades”.
Así hablaron las hijas del gran Zeus, hábiles en palabras, y me dieron como cetro un retoño de lozano laurel, admirable, tras cortarlo, y me infundieron una voz divina para que conmemorara lo que será y lo que fue, y me exhortaron a celebrar la estirpe de los

⁷ El narrador homérico siempre pide a asistencia divina para comenzar sus poemas: *Il.* 1.1 μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος; *Od.* 1.1 ἄνδρα μοι ἔννεπε, μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ.

bienaventurados que siempre son, y a ellas mismas primero y también por último cantarlas siempre.

En este apartado hay varios aspectos que merecen atención. Por un lado, como indicamos, el escenario continúa siendo el monte Helicón, pero, esta vez, ya no se trata de un espacio para la danza y los coros sino para una enseñanza (y, podríamos decir, también una crítica). Por otro lado, contrasta el nombre del monte con el nuevo epíteto de las Musas que antes eran Helicónides y, a partir de este momento, son Olímpicas, lo cual parece significar que, dependiendo de la función que cumplan y el rol que desempeñen, les toca uno u otro. Las Musas que danzan y se encuentran más ligadas a conceptos corporales son Helicónides (pensemos que, en la primera parte, se menciona el nombre Helicón en tres ocasiones: Ἑλικωνιάδων v. 1, Ἑλικῶνος, v. 2 y Ἑλικῶνι v. 7, y que Chantraine (1977: 338) lo relaciona con ἑλιξ, -ικος: “espiral”), y las Musas ligadas al canto y a la instrucción poética (ἐδίδαξαν ἀοιδίην v. 22) son Olímpicas. Aunque exceda el pasaje que estamos analizando, cabe decir que desde aquí hasta el verso 52 será ya el único epíteto y el único lugar a los que se hará referencia.

Durante el episodio de la consagración poética, se incluye en la narrativa el nombre “Hesíodo”, identificándolo con el narrador primario del poema, debido al pronombre de primera persona que encontramos unos versos más adelante (με v. 24), además de señalarlo como pastor (ποιμαίνοντα v. 23) y ubicarlo en el rol de aprendiz de las Musas Olímpicas.

Por lo tanto, en esta parte, tal narrador (primario-externo y focalizador) súbitamente se construye como personaje en su propia historia, y se convierte por un breve momento en un narrador interno⁸ y su identidad se fragmenta. Esta inserción no solo produce el efecto de atraer atención sobre el proceso narrativo, sino que además sitúa, según K. Stoddard, “the ‘timeless’ realm of the Muses within the temporal framework of mortal reality” (2010: 60).

Tras exponer su nombre, el poeta vuelve a destacar su persona al presentarse como el mediador de inspiración divina (Herrero de Jáuregui, 2018: 55), y al establecerse, de forma superlativa, como el primer interlocutor de las Musas (με πρότιστα v. 24). Además, con el

⁸ En términos de De Jong (2014: 33), diríamos que se produjo una *metalepsis*, pues el narrador ha ingresado al universo del relato.

demostrativo (τόνδε v. 24) señala de manera marcada y vívida el parlamento que le dedicarán aquellas. Los deícticos insisten en el acto de comunicación entre narrador y narratario y, particularmente, luego de la *metalepsis* desarrollada en el verso 22, el yo poético permite que su propia voz ingrese a la historia. Stoddard lo explica con las siguientes palabras:

In the Theogony the demonstrative pronouns that occur in narrator text are remarkable in that they consist of the primary narrator-focalizer's act of pointing to the performance in which he is currently engaged, for the benefit of the audience. They are thus quintessential proof that the Hesiodic narrator is conscious of himself as narrator in the act of narrating [...] (2010: 56).

El narrador anuncia la llegada de un cambio de voz por medio de un típico recurso que siempre añade autoridad: reportar las palabras de la Musa en discurso directo (Herrero de Jáuregui, 2018: 56).

Los versos pronunciados por las diosas se presentan como reproches e insultos sin aparente razón de ser: critican a los pastores, el grupo humano del que forma parte el mortal al que se dirigen en primer lugar –e incluso de manera destacada según las impresiones de aquel–, por cómo son: apenas vientres, lo cual puede entenderse en principio como una “expresión de glotonería” (cf. DGE γαστήρ, -τρός). Vernant observa que el término γαστήρ “indicates the human condition in its totality [...] [It] represents the ardent, bestial, and wild element in man, that internal animality that chains us to the need for food” (1989: 59).

Más allá de los insultos explícitos, es llamativo que los vocativos se encuentren en plural, lo cual contrasta con el enfático με πρώτιστα del verso 24 al que hicimos alusión en más de una ocasión. Quizás deberíamos deducir que, a pesar de que solo Hesíodo está allí –tal como él resalta–, las diosas se refieren a aquel en tanto representante de todos los pastores (ποιμένες v. 26). Sin embargo, con el siguiente vocativo (γαστέρες) la categoría se amplía a Hesíodo como representante de toda la raza de los hombres mortales, ya que los seres humanos deben ingerir alimento (a diferencia de los dioses) para poder vivir.

El pastor puede ser un símbolo perfecto para la humanidad en general, ya que ocupa un lugar intermedio en el eje vertical del mundo ontológico griego: participa tanto del plano natural, en el sentido de que se encuentra por debajo de los dioses, como del plano divino, dado que se encuentra por encima de las ovejas que debe cuidar. Asimismo, se mueve en el

espacio natural dominado por el hombre (las tierras cultivadas, que se encuentran entre la *polis* y las tierras no cultivadas) que implica un uso simbólico importante: allí se desarrolla la materia prima para relacionarse con los dioses. Por último, el hecho de que este pastor se encuentre con las Musas al pie del Helicón, es decir, en un escenario ubicado entre el pico del monte y las moradas de los hombres, representa también, en cierta medida, su carácter de intermediario. El pastor comparte, por lo tanto, aspectos de ambos planos.

Según Stoddard (2010: 74), el discurso de las Musas sirve para mostrar un contraste entre ambos narradores que resulta en una comparación alegórica entre humanos y dioses. Los dos versos que enmarcan el discurso directo afirman y reafirman el carácter divino de las diosas (Olímpicas e hijas de Zeus): Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο (v. 25) y ὧς ἔφασαν κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι (v. 29). La declaración de divinidad de estas interlocutoras en dos ocasiones solo es superada por la declaración de mortalidad y de humanidad del poeta en tres: ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον, condensada en el mismo verso (v. 26).

Puesto que la distancia entre estas diosas y los humanos (Hesíodo y su audiencia) parece ser infranqueable, el conocimiento de los asuntos divinos es, en última instancia, poco accesible y verificable por los segundos. El significado de los versos 27 y 28 ha sido objeto de muchas discusiones y teorizaciones que no tiene sentido comentar aquí puesto que sería mera repetición de lo que otros han dicho.⁹ Por otro lado, creemos que, más allá de los sentidos que se puedan descubrir, hay una intención de ambigüedad en las palabras de las Musas que las presentan como crípticas para el oído humano, género con el que acaban de establecer la mayor distancia posible.

Hesíodo pone el énfasis narrativo en estas palabras enigmáticas, mostrando que, como narrador primario, tiene el poder de focalizar lo que desee y que retiene el control casi absoluto sobre el relato. Además, el hecho de que no responda directamente a la afirmación de las Musas revela que, de alguna manera, concuerda con el retrato que ellas hicieron sobre su persona. Él mismo, recordemos, da a entender que es un pastor (por medio del participio

⁹ Por ejemplo, Dolin (1962), Clay (2003), Stoddard (2010) etc.

de ποιμαίνω del verso 23) y que, como tal, debe pasar tiempo en la naturaleza con los animales.

Las Musas, representadas ya como Olímpicas a partir de la línea 25, continúan incrementando el repertorio de términos que las relacionan con el dominio de la palabra: enseñan a un mortal a cantar (ἐδίδαξαν ἀοιδῆν), pronuncian un discurso (μῦθον ἔειπον), pueden decir mentiras (ψεύδεα λέγειν), entonar verdades (ἀληθέα γηρύσασθαι), son hábiles en palabras (ἀρτιέπειαι), y la lista seguirá desarrollándose.

La narración de la Consagración poética no ha terminado: solo se ha visto interrumpida por los tres versos que Hesíodo les permite proferir a las diosas en su texto (o que elige transmitir). La segunda parte de este episodio contiene referencias a los actos lingüísticos de las Musas (ἐνέπνευσαν μοι αὐδῆν θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα, vv. 31-32; μ' ἐκέλονθ' ὕμνεϊν [...] v. 33; y σφᾶς αὐτὰς [...] αἰὲν ἀεΐδειν, v. 35)¹⁰ donde se detalla qué temas le encomiendan cantar, pero Hesíodo elige no reportar las palabras exactas de las diosas en discurso directo sino, apenas, referir su contenido. Cuando un narrador elige este tipo de referencia por sobre la cita, como ya hemos mencionado, significa que está ejerciendo control sobre ese discurso, decidiendo cuánto revelará a su audiencia e incluso resumiendo, interpretando o, de otro modo, dejando su marca sobre él.

Al nivel del contenido, cabe resaltar que las Musas exhortan al narrador Hesíodo a celebrar “τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα”, que Stoddard simplifica en “futuro” y “pasado”, pero también a cantar “la estirpe de los bienaventurados que siempre son” (“μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων”, v. 33), con lo cual se rompe, en alguna medida, el blindaje temporal del pasado y el futuro, ya que *lo que siempre es* existe/vive igualmente en el presente y, por lo tanto, Hesíodo debería cantar todos los tiempos, incluyendo τὰ ἐόντα, que es lo que efectivamente se dice que celebran las Musas apenas unos versos después. Esta aparente confusión entre temas del canto humano también puede ser el resultado de una anarquía deliberada (por así decirlo) para contribuir a la ambigüedad con la que se expresan las diosas.

El segundo comienzo

¹⁰ Como discurso directo, podrían ser expresiones del tipo “te otorgamos esta voz divina para que celebres lo que será y lo que fue”, “canta la estirpe de los bienaventurados que siempre son”, etc.

Desde el verso 36 hasta el 52 se desarrolla lo que a efectos del trabajo denominamos un “segundo comienzo”. Esta sección se abre con la famosa expresión proverbial (todavía con sentido dudoso) que interrumpe en seco el episodio de la consagración poética y funciona como verso de transición:

ἀλλὰ τί μοι ταῦτα περὶ δρῦν ἢ περὶ πέτρην;
 τύνη, Μουσῶν ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
 ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου,
 εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 φωνῇ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδὴ
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα· γελᾷ δέ τε δώματα πατρὸς
 Ζητὸς ἐριγδοῦποιο θεῶν ὅπι λειριοέσση
 σκιδναμένη, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόντος Ὀλύμπου
 δώματά τ' ἀθανάτων· αἱ δ' ἄμβροτον ὄσσαν ἰεῖσαι
 θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον κλείουσιν αἰοιδῆ
 ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς ἔτικτεν,
 οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἐάων·
 δεῦτερον αὖτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
 [ἀρχόμεναί θ' ὑμνεῦσι θεαὶ † λήγουσαί τ' αἰοιδῆς,]
 ὅσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος·
 αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
 ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

¿Pero qué a mí en torno a la encina o a la roca?
 ¡Tú! Comencemos por las Musas, que a Zeus padre
 celebrando alegran la gran mente dentro del Olimpo,
 contando lo que es y lo que será y lo que antes era
 acordando en el tono. De estas, infatigable voz fluye
 agradable de sus bocas. Y ríen las moradas del muy
 resonante padre Zeus cuando se propaga la delicada
 voz¹¹ de las diosas, y retumba la nevada cumbre del
 Olimpo y las moradas de los inmortales. Y ellas,
 lanzando su voz divina, celebran primero con su
 canto la raza venerable de los dioses desde el
 principio, a los que engendraron Gea y el ancho
 Urano, y los que de ellos nacieron, dioses dadores de
 bienes. Segundo, también a Zeus, padre de dioses y
 hombres [comenzando y terminando el canto
 celebran las diosas], cuánto mejor es entre los dioses
 y el más grande en poder. Y, luego, celebrando la
 raza de los hombres y de los poderosos Gigantes
 alegran la mente de Zeus dentro del Olimpo las
 Musas Olímpicas, hijas de Zeus portador de la égida.

El narrador, que había ingresado al universo de la historia por medio de una *metalepsis*, concluida la consagración poética, se dirige a sí mismo (τύνη v. 36) en un acto de desdoblamiento para instruirle al *otro* Hesíodo que debe comenzar de nuevo con el canto; es decir, el narrador devenido en personaje egresa para situarse al nivel del discurso con el movimiento contrario, una *exalepsis*.¹² Por esta razón, utiliza la misma forma verbal del principio (ἀρχώμεθα) y presenta otra vez a las Musas en el primer verso, pero ya no como Helicónides sino como hijas de Zeus, a quien alegran con su canto dentro del Olimpo. Todo concepto relacionado con el Helicón ha desaparecido.

¹¹ Los términos en griego son diferentes, pero en castellano no tenemos tantos sinónimos para “voz”.

¹² Desconocemos si en la Narratología existe tal término. De Jong incluye en la definición de *metalepsis* la posibilidad de que un personaje ingrese al universo del narrador, pero esto no sería con exactitud lo que sucede aquí, puesto que el personaje que egresa es el narrador devenido en personaje.

A medida que el poeta describe las acciones de las diosas que preludian el segundo catálogo, se acrecienta aún más el repertorio de términos del campo del dominio de la palabra y de la voz: εἰρεῦσαι (v. 38), φωνῆ y αὐδῆ (v. 39), ὀπί (v. 41), ἀοιδῆ (v. 44). Además, se repite ὄσσαν (v. 43) y se utiliza por primera vez en el poema el epíteto “muy resonante” para Zeus (Ζηνὸς ἐργιδούποιο v. 41).

A diferencia de lo que le instruyen celebrar a Hesíodo (al menos, de manera explícita), las Musas se dedican a “τά τ’ ἐόντα τά τ’ ἐσσόμενα πρό τ’ ἐόντα” (v. 38), es decir, presente, futuro y pasado. Su canto no tiene limitación temporal alguna puesto que son, precisamente, hijas de Mnemosyne y como tales tienen acceso a cada momento de la historia.

Clay (1988: 329) observa que la canción de las Musas Olímpicas con la que “alegran la mente de Zeus” (vv. 37 y 51) no solo difiere sustancialmente de la referencia a la que pronuncian bajo el epíteto de Helicónides, sino que, además, manifiesta mayor parecido respecto del propio canto de Hesíodo que comenzará en el verso 116. Aquella primera composición conformada por un breve catálogo de dioses denotaba la ausencia de un criterio sistemático de orden y jerarquía (a pesar de que Zeus –la gran figura de la *Teogonía*– era alabado en primer lugar).

Esas desviaciones son quizás el resultado de la ignorancia humana o de una perspectiva acotada: tal mirada (mortal, sin autoridad divina) inevitablemente tendría limitaciones respecto del aspecto de los dioses y de lo que estos puedan expresar. Recordemos que el narrador de la primera sección analizada experimentaba dificultades para ver (y, por lo tanto, conocer, entender) a las Musas bajando del Helicón, y que no podía afirmar con exactitud en qué corriente de agua se lavaban (en su lugar, aportaba diferentes opciones que aun así pueden no ser excluyentes, vv. 5-6).

El poeta recapitula y registra otro canto de las Musas –¿o podría ser el mismo? – con una estructura tripartita que comienza ἐξ ἀρχῆς (v. 45), es decir, por Gea y Urano y el linaje de seres que surge de su unión. Luego, celebran con himnos a Zeus y, finalmente, se detienen en la raza de los hombres mortales y de los Gigantes. Como los primeros, estos versos proferidos por las diosas también son expresados de manera indirecta por boca del narrador mortal.

El nivel de detalle que enmarca el segundo canto es mayor que el del primero: mientras que antes dedicaba menos de tres versos (9-11) a la preparación de las Musas relacionada con la afinación de la voz, en este momento del discurso el narrador emplea más tiempo narrativo en describir tal preparación y los efectos que tiene por todo el Olimpo (vv. 39-44).¹³ Además, como hemos registrado a lo largo de todo el capítulo, Hesíodo se toma el trabajo de asignarles a las Musas Olímpicas cualidades relacionadas con el canto y la palabra, bastante más que cuando portaban el título de Helicónides, cuya función estaba ligada al desplazamiento corporal y la danza, y cada vez resultaba más difícil distinguirlas entre la oscuridad y la niebla.

Recapitulaciones

No podemos confirmar que en los pasajes seleccionados para el análisis de la *Teogonía* observemos la confrontación entre un discurso humano y uno de origen divino, como creíamos que pasaría en un principio, sino más bien entre dos humanos: uno previo a la consagración poética de las Musas y uno posterior; uno que posee conocimiento y habilidades y otro que no, o que los posee en menor grado, en medidas humanas. La identidad de la voz poética mortal se fragmenta y luego se fusiona.

El punto de inflexión en el discurso es la *Dichterweihe*, dado que, luego de tal escena, el narrador recapitula todo lo afirmado y decide volver a presentar los mismos hechos y personajes de la historia que había comenzado a construir, pero de otra manera. Quizás las dos canciones de las Musas sean una y la misma, pero a ojos del narrador de perspectiva humana resultaban distintas y por eso las reporta con tantas diferencias.

El hecho de que el primer texto catalógico de los dioses (vv. 11-21) haya sido referido por una voz que, por un lado, todavía no había acreditado su autoridad poética y, por otro, asignaba ciertas características a las Musas relacionadas más con la corporalidad y la danza que con la composición poética, puede servirnos para comprobar que, a pesar de que la *Teogonía* sea la obra de un poeta legitimado, Hesíodo experimenta en el Proemio general (vv. 1-115) con las voces humanas y divinas, colocándoles diferentes funciones y atributos

¹³ Excluimos de este detalle la presentación de las Musas tanto del comienzo como de esta sección.

según las mueva y combine de diferentes maneras. Aun así, los efectos que surjan de este experimento tienen mayores consecuencias para el narrador mortal que para las diosas.

La decisión de introducir el episodio de la consagración poética es, evidentemente, un artilugio de la voz narrativa para legitimar su autoridad como poeta y para legitimar, por lo tanto, la veracidad de lo que cantará. El episodio, además de mostrarle a la audiencia que su canto está autorizado, tiene como objetivo reflexionar sobre el acto de creación poética: el poeta no es un mero conducto por el que las Musas cantan, sino que ellas le otorgaron la inspiración para que él pudiera cantar con sus propias palabras.

Las diosas son invocadas para legitimar la autoridad del narrador, pero no es *su* poema, y la *variatio* que introduce Hesíodo en el catálogo antes y después de la consagración parece querer indicar que su intención es que se note la diferencia en el acto de narrar.

Las Musas cumplen un papel tripartito esencial en el Proemio: ellas cantan, ellas enseñan el canto y exhortan a cantar (lo consideramos como una acción con dos partes) y ellas ordenan ser el tema del canto. El narrador se relaciona con los tres roles tanto en el nivel de la historia como en el nivel del discurso, y por eso en un momento necesita ingresar al relato como personaje para desdoblarse y tratar de construir legitimidad, autoridad y verosimilitud y, al mismo tiempo, para reflexionar sobre su papel como narrador, sin perder el objetivo de mantener la historia unida.

Por otro lado, creemos que la estructura que plantea Clay (2009 [2003]: 140) en *Hesiod's Cosmos*, respecto de considerar que la *Teogonía* representa el universo desde la perspectiva divina y *Trabajos y Días* desde la perspectiva humana, se replica en una estructura menor dentro del Proemio de la primera obra, en la que la voz mortal del narrador previo a la consagración poética representa el conocimiento desde la perspectiva humana y, por su parte, la voz ya legitimada por las Musas hace lo propio desde una perspectiva divina: el pastor consagrado es quien tiene el poder de unir la distancia infranqueable de la que hacen alarde las diosas. Por lo tanto, en un nivel micro encontramos ya dentro de los primeros cien versos un sistema de representación de saberes y conocimientos (y formas de acceder a estos) que luego se repetirá en un nivel ampliado.

La *Teogonía* nos llega, entonces, a través de las palabras de Hesíodo, que reflexiona sobre su capacidad de narrar y que habla desde ella. Es el filtro, por así decirlo, por el cual se acerca a la audiencia de oyentes/lectores la Musa otorgadora de conocimiento de temas divinos.

Capítulo 3: *Himno Homérico a Deméter*

El *Himno Homérico a Deméter*,¹⁴ compuesto en hexámetro dactílico (el mismo metro utilizado en el poema de Parménides de Elea y en la *Teogonía* de Hesíodo, textos analizados en los Capítulos 2 y 4 de este TFM), sigue en dicción, estilo y técnica narrativa a la épica homérica. Los temas, motivos y formas son parte del reservorio compartido por los poetas orales para la composición de las obras. De ahí que el estilo repetitivo sea una de las características elementales del himno –forma que constituirá el objeto de estudio de este capítulo–, aunque la repetición no se muestre tal como en Homero (Foley, 1994: 29). En cuanto a la autoría, el autor o autores son desconocidos. Richardson cree que la evidencia sugiere que el poeta compuso el *HHD* luego de, y con conocimientos de, al menos, la *Teogonía* y quizás también la *Iliada* y la *Odisea* (1974: 5-10), sobre la base de estilo y detalles históricos. Estaríamos hablando entonces de un período comprendido entre el siglo VII a.C. y mediados del VI a.C.

El segundo de los himnos homéricos tiene por tema el mito de las dos diosas, Deméter y su hija, y se narran dos episodios centrales en la vida de ambas: el rapto de Perséfone y la instauración de los misterios de Eleusis dedicados a Deméter; pero en este capítulo nos centraremos solo en el primero y desde un punto de vista puramente narratológico, como se explicó en el Capítulo 1.

Toda narrativa implica necesariamente una focalización, es decir, una cierta forma de mirar los eventos de la fábula.¹⁵

El episodio del rapto protagonizado por Hades es relatado en este himno desde cuatro perspectivas diferenciadas que se corresponden con narradores distintos: en primer lugar, el relato base es el pronunciado por el poeta, único portador de una voz humana, a quien llamaremos Narrador primario. Su versión ocupa los primeros treinta y siete versos del poema. Los narradores que se sucedan luego de este son secundarios y sus exposiciones constituyen discursos directos dentro del relato principal. Además, comparten la

¹⁴ De aquí en más, *HHD*. El texto seguido es la edición de Foley (1994), pero todas las traducciones son nuestras.

¹⁵ Recordemos que la fábula, en términos de De Jong (2014: 47), es una reconstrucción formada por una serie de eventos.

característica de ser dioses. La primera narradora divina, aunque de discurso muy breve, es Hécate, quien se explaya en cinco versos (vv. 54-58). Tanto ella como el siguiente, Helios, son narradores testigos del episodio, y configuran sus discursos sobre la base de lo que cada uno percibe en mayor o en menor medida en relación con lo acontecido. Este emplea un tiempo narrativo de trece versos (vv. 75-87) para el relato. La última es Perséfone, la única que ha vivido el rapto en primera persona y la que más tiempo narrativo emplea para contarlo (de entre las voces divinas): diecisiete versos (vv. 417-433).¹⁶

Los cuatro relatos, a pesar de partir de perspectivas narrativas distintas, comparten en mayor o menor grado una fraseología concreta que se refleja en la sintaxis y en el léxico y que se desarrolla gracias a la forma de la repetición. Afirma Lord que “For the sake of emphasis, and because the forces of association are so strong, repetitions or reduplications of some elements in the pattern frequently occur” (1994 [1967], 181). La dicción formular y las repeticiones idénticas de discursos directos son una herramienta conocida que ya encontramos en los poemas épicos. Si bien en el *HHD* podría parecer que el poeta en algún punto abusa de tal herramienta –puesto que los cuatro relatos, reiteramos, son muy similares en estructura y terminología–, en realidad el uso de la repetición aquí es, en palabras de Segal, “a major literary device” (1981: 59-60) que demuestra una composición para nada pobre, sino todo lo contrario. Veremos cómo se nutren los discursos del relato base y qué matices se incorporan a cada uno.

Hay varios puntos donde sugerimos centrar la atención. Por un lado, notemos que la cantidad de “versos divinos” contrapuesta a la de “versos humanos” es (casi) la misma: el Narrador primario se explaya en treinta y siete versos, mientras que la suma de los pronunciados por voces divinas da como resultado treinta y cinco. Esta asimilación es, cuanto menos, llamativa. En principio, podría pensarse que hombres y dioses tienen el mismo peso discursivo. Por otro lado, es notable la intercalación entre los narradores-dioses: voz femenina (Hécate), voz masculina (Helios) y voz femenina (Perséfone), que cierra la sucesión de versiones. Por último, dejando de lado la parte humana, se produce una *gradatio*

¹⁶ Debemos aclarar que el discurso directo de Perséfone en el himno está conformado por un número mayor de versos (406-433), pero hemos tomado para el análisis aquellos que se refieren exclusivamente al episodio del rapto.

in crescendo de la cantidad de versos para relatar lo acontecido: 5 (Hécate) > 13 (Helios) > 17 (Perséfone).

Con tales consideraciones generales en mente, pasaremos al análisis diferenciado de las cuatro partes, cada una encabezada por un narrador distinto.

El Narrador primario

A continuación, leemos el texto de la primera sección seguido de una interpretación inicial (vv. 1-37):

Δήμητρ' ἠῦκομον σεμνήν θεᾶν ἄρχομ' αἰεΐδεν,
αὐτὴν ἠδὲ θύγατρα τανύσφυρον ἦν Αἰδωνεὺς
ἦρπαξεν, δῶκεν δὲ βαρύκτυπος εὐρύοπα Ζεὺς,
νόσφιν Δήμητρος χρυσαόρου ἀγλαοκάρπου
παίζουσαν κούρησι σὺν Ὠκεανοῦ βαθυκόλοις,
ἄνθεά τ' αἰνυμένην ρόδα καὶ κρόκον ἠδ' ἴα καλὰ
λειμῶν ἄμ μαλακὸν καὶ ἀγαλλίδας ἠδ' ὑάκινθον
νάρκισσόν θ', ὃν φῦσε δόλον καλυκώπιδι κούρη
Γαῖα Διὸς βουλῆσι χαριζομένη πολυδέκτη
θαυμαστὸν γανόωντα, σέβας τότε πᾶσιν ἰδέσθαι
ἀθανάτοις τε θεοῖς ἠδὲ θνητοῖς ἀνθρώποις·
τοῦ καὶ ἀπὸ ρίζης ἑκατὸν κάρα ἐξεπεφύκει,
κῶζ' ἠδιστ' ὀδμή, πᾶς δ' οὐρανὸς εὐρύς ὑπερθε
γαῖά τε πᾶσ' ἐγέλασσε καὶ ἄλμυρὸν οἶδμα
θαλάσσης.
ἠ δ' ἄρα θαμβήσασ' ὠρέξατο χερσὶν ἄμ' ἄμφο
καλὸν ἄθρυμα λαβεῖν· χάνε δὲ χθῶν εὐρυάγνια
Νύσιον ἄμ πεδίον τῆ ὄρουσεν ἄναξ πολυδέγμων
ἵπποις ἀθανάτοισι Κρόνου πολυώνυμος υἱός.
ἀρπάξας δ' ἀέκουσαν ἐπὶ χρυσεοῖσιν ὄχοισιν
ἦγ' ὀλοφυρομένην· ἰάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ
κεκλομένη πατέρα Κρονίδην ὕπατον καὶ ἄριστον.
οὐδέ τις ἀθανάτων οὐδὲ θνητῶν ἀνθρώπων
ἤκουσεν φωνῆς, οὐδ' ἀγλαόκαρποι ἐλαῖαι,
εἰ μὴ Περσαίου θυγάτηρ ἀταλὰ φρονέουσα
ἄϊεν ἐξ ἄντρου Ἐκάτη λιπαροκρήδεμος,
Ἥελίος τε ἄναξ Ὑπερίονος ἀγλαὸς υἱός,
κούρης κεκλομένης πατέρα Κρονίδην· ὁ δὲ νόσφιν
ἦστο θεῶν ἀπάνευθε πολυλλίστῳ ἐνὶ νηῶ
δέγμενος ἱερὰ καλὰ παρὰ θνητῶν ἀνθρώπων.
τὴν δ' ἀεκαζομένην ἦγεν Διὸς ἐννεσίησι
πατροκασίγνητος πολυσημάντων πολυδέγμων
ἵπποις ἀθανάτοισι Κρόνου πολυώνυμος υἱός.
ὄφρα μὲν οὖν γαῖαν τε καὶ οὐρανὸν ἀστερόεντα
λεῦσσε θεὰ καὶ πόντον ἀγάρροον ἰχθυόεντα

Comienzo a cantar a Deméter de hermosa cabellera, augusta diosa; a ella y a su hija de delgados tobillos, a la que Aidoneo raptó –y lo consintió Zeus gravitonante que ve a lo lejos– mientras, apartada de Deméter de arma de oro, de espléndidos frutos, jugaba con las muchachas de pronunciado regazo de Océano y juntaba flores: rosas y azafrán y hermosas violetas en el tierno prado, y gladiolos y jacinto y narciso que, como engaño, hizo brotar para la muchacha de rosácea tez Gea por voluntad de Zeus para halagar al que muchos acoge; admirable y brillante, asombro de ver entonces para todos, dioses inmortales y hombres mortales.

De su raíz también habían crecido cien brotes, y desprendía muy placentero aroma, y todo el ancho cielo en lo alto y toda la tierra sonrieron y el salado oleaje del mar.

Y ella, en verdad asombrada, tendió ambas manos a la vez para tomar el bello adorno. Pero se abrió la tierra de anchos caminos en la llanura de Nisa y allí surgió el soberano que a muchos recibe con sus yeguas inmortales, el hijo de Crono adorado bajo muchos nombres. Tras raptarla sin su consentimiento, se la llevaba en su dorado carruaje mientras ella se lamentaba. Y en verdad lloró a gritos, llamando con su voz a su padre el Cronida, el más excelso y poderoso. Pero ninguno entre los inmortales ni entre los hombres mortales oyó su voz, ni los olivos de hermosos frutos, salvo la hija de Perses de delicado espíritu, [quien] oía desde su cueva, Hécate de brillante diadema, y el soberano Helios, ilustre hijo de Hiperión, mientras la joven pedía ayuda a su padre el Cronida. Pero él se hallaba lejos, apartado de los dioses, en un templo frecuentado por muchas oraciones recibiendo hermosas ofrendas de hombres mortales.

Y se la llevaba, muy en contra de su deseo por voluntad de Zeus, su tío paterno, de muchos soberano, que a muchos acoge, con sus yeguas inmortales, el hijo de Crono adorado bajo muchos nombres. Mientras la diosa veía aún la tierra y el cielo estrellado y el ponto de caudalosa corriente y los rayos

αὐγὰς τ' ἡελίου, ἔτι δ' ἥλπετο μητέρα κεδνὴν
ὄψεσθαι καὶ φῶλα θεῶν αἰειγενετῶν,
τόφρα οἱ ἐλπὶς ἔθελγε μέγαν νόον ἀχνυμένης περ·

del sol, y aún esperaba ver a su amada madre y la stirpe de
los dioses que siempre viven, todavía la esperanza hechizaba
su fuerte espíritu pese a estar afligida.

Como mencionamos previamente, este relato es el más extenso y, a primera vista, el que más detalles contiene. La estructura se presenta de la siguiente manera:

| | | |
|------------------------------|---|--|
| Relato del Narrador primario | } | vv. 1-3: breve compendio; |
| | | vv. 4-29: narración detallada de los hechos; |
| | | vv. 30-37: cierre. |

La primera parte contiene las primeras acciones de los dioses involucrados en el rapto que luego se ampliará con detalles; es un resumen conciso con las ideas fundamentales que la audiencia conoce y que, por ello, no puede ser alterado. A pesar de que la figura principal del himno es Deméter, el poeta nos anuncia en el principio del tercer verso –en una posición bien enfática– uno de los dos temas centrales con el verbo que va a servir a lo largo del texto para identificar la acción violenta de Hades (Ἄϊδωνεὺς / ἥρπαξεν), seguido de una pieza de información para nada menor: fue Zeus quien consintió tal situación (δῶκεν [...] Ζεὺς). El quiasmo refleja el orden cronológico inverso en la sintaxis.¹⁷

Ahora bien, en la sección intermedia, la más extensa, asistimos a la narración en orden cronológico de lo acontecido. La primera palabra y la primera imagen que el poeta quiere figurar de Perséfone es que estaba apartada de Deméter (νόσφιν Δήμητρος v. 4) y jugando en un tierno prado (λειμῶνα μαλακὸν v. 7) con las hijas de Océano mientras juntaban flores; se trata del desarrollo de un típico *locus amoenus*. Elabora un catálogo de dichas flores, de las cuales solo asigna un atributo específico a las violetas (ἴα καλὰ)¹⁸ y, por supuesto, al narciso, que es caracterizado en siete versos (vv. 8-16) por medio de una proposición atributiva donde explicita que lo hizo brotar Gea como señuelo por voluntad de Zeus (Διὸς βουλήσιν v. 9), para complacer a su hermano. La mención del prado agradable, que funciona

¹⁷ Sabemos que Zeus lo consintió antes y no luego de consumado el hecho puesto que Gea hizo brotar el narciso, el instrumento del engaño, por orden de aquel. Luego, además, lo confirma Helios. Es, por lo tanto, una especie de ὕστερον πρότερον.

¹⁸ La violeta es precisamente la flor que será reemplazada en el catálogo brindado por Perséfone en su relato.

habitualmente para aludir a situaciones eróticas, y de las violetas, que connotan el mundo subterráneo, preludian el rapto perpetrado por Hades.

El narciso es tan bello, asombroso y brillante que tanto mortales como inmortales lo admiran, y las tres partes del mundo conocido (tierra, cielo y mar) sonrían al verlo. Lo que el narrador logra con tal descripción es retratar un aparente universo en equilibrio y armonía¹⁹ y mostrar que todos están de acuerdo con la decisión de Zeus –o al menos eso parece– y conspiran para que pueda llevarse a cabo. Es el anzuelo perfecto.

Luego de una narración donde prevalecían formas verbales en participio y en imperfecto, dando la impresión de que los personajes se encontraban detenidos en el *locus amoenus* y en una utopía sin tiempo, y donde los únicos dos aoristos enfatizaban una acción puntual que enmarcaba la creación del engaño y la anuencia de todos (φῦσε v. 8 y ἐγέλασσε v. 14), comienza una sucesión de verbos en aoristo que cambian el tono –hasta el momento, aletargado– del poema. Richardson afirma: “the rapidity of the narrative here suggests the terrible suddenness with which Persephone is carried off, contrasting sharply with her youthful gaiety as she plays with her companions, the nymphs, and her amazement at the magic flower, the 'lovely plaything'” (1974: 56). Los hechos que se suceden se desenvuelven con esta misma rapidez: en lo que parece ser un tiempo real muy breve, se abrió la tierra (χάνε v. 16) en la llanura de Nisa y surgió Hades (ἔρουσεν v. 17) con sus muchos atributos, quien raptó a Perséfone (ἀρπάξας ἀέκουσαν v. 19) y, con un verbo en imperfecto que se repetirá versos más adelante (ἤγεν v. 30) emprendió el regreso bajo tierra con ella lamentándose. Desde que la joven tomara la flor con sus manos, en la sintaxis se la retrata como un objeto pasivo (ἀέκουσαν y ὀλοφυρομένην) que ni siquiera tiene palabras para expresarse, hasta que con el verbo *ιάχησε* (v. 20) y el participio *κεκλωμένη* (v. 21) en nominativo vuelve a ganar agentividad.

El Narrador primario se conforma con describir que Perséfone emite sonidos y que llama a su padre, pero de alguna manera la silencia al no replicar su discurso. En palabras de Beck, “The narrative reproduces both the powerlessness of the speaker and the ineffectiveness of her cry for help by rendering it with implied speech rather than a more

¹⁹ Decimos que es “aparente” puesto que el *locus amoenus* con las violetas connota también un ambiente siniestro.

detailed representation” (2001: 58). El hecho de que nadie la haya escuchado, salvo Hécate y Helios, contribuye a configurar esta imagen de que posee una voz que grita, pero no puede articular un discurso concreto.

Tras introducir la presentación de Hécate y Helios como testigos y potenciales narradores de la historia, que solo lograron escuchar a la joven llorando y pidiendo por su padre, en el verso 30 el narrador vuelve a utilizar el imperfecto ἤγεν (que resalta la aparente infinitud de la acción), recurre a una *variatio* (respecto de ἀέκουσαν) con el sinónimo ἀεκαζομένην, nuevamente en acusativo, y recuerda que todo es designio de Zeus con la fórmula Διὸς ἐννεσίησι. La repetición de estas características del rapto afirma de forma determinante lo más importante para este narrador, puesto que siente que debe mencionarlo en más de una ocasión: que Hades se llevó a Perséfone en contra de su voluntad por deseo de su padre.

En el final de esta sección se describen también por medio de verbos en imperfecto las acciones de la joven ya en un estado del todo pasivo. Se especifican los paisajes que ve pasar y se traen a colación nuevamente la tierra, el cielo y el ponto, con la adición del sol, elementos que estaban de acuerdo con la unión matrimonial planificada por Zeus. Sin embargo, si bien no es un escenario para nada oscuro, hay quietud y silencio que se asimilan al ánimo de la joven. Por el contrario, es sumamente luminoso (recordemos que hay varias formas y compuestos con ἀγλα- < ἀγάλλομαι: “brillar”). Todo lo contrario de las sombras del Hades que la rodearán. La impresión es que el viaje y la tristeza de Perséfone son eternos, como los mismos dioses que espera volver a ver.

En general, se trata de una mirada más abarcadora de la situación que se desarrolla dado que, aunque no se mencione de manera concreta, el poeta posee una perspectiva omnisciente otorgada por la Musa para que pueda celebrar a Deméter con su canto.

Hécate

La versión de Hécate es la más breve y la primera que implica una voz y una perspectiva divinas. A continuación, su fragmento de discurso (vv. 54-58):

πότνια Δημήτηρ ὠρηφόρε ἀγλαόδωρε
τίς θεῶν οὐρανίων ἢ ἐ θνητῶν ἀνθρώπων
ἤρπασε Περσεφόνην καὶ σὸν φίλον ἤκαχε θυμόν;

Señora Deméter de espléndidos dones, líder de las
estaciones, ¿quién entre los dioses celestiales o de los
hombres mortales te arrebató a Perséfone y afligió tu

φωνῆς γὰρ ἤκουσ', ἀτὰρ οὐκ ἴδον ὀφθαλμοῖσιν
ὅς τις ἔην· σοὶ δ' ὄκα λέγω νημερτέα πάντα.

ánimo? Pues escuché su voz, pero no vi con mis ojos
quién era. Y brevemente digo toda la verdad.

La narración de Hécate es la más breve y la menos valiosa de todas, y contrasta con la ayuda que presta para salir en busca de la joven. En lugar de brindar una respuesta plantea más preguntas y se encuentra al mismo nivel que Deméter en cuanto a información sobre el hecho, puesto que lo único que sabe es que alguien, que podría ser humano o divino, raptó a Perséfone, y con el verbo ἥρπασε pone en evidencia la violencia de la acción, como también hizo el Narrador primario. Hécate, en tanto testigo desde su cueva, aclara que escuchó, pero que no vio.

El punto que sí nos interesa respecto de esta diosa como narradora es ese detalle de que pudo oír la voz de la joven (φωνῆς ἤκουσεν v. 57). Sin embargo, no menciona que lo que hubiese oído fueran los pedidos de auxilio a su padre, como sí explicita el Narrador primario en el verso 27. Aun así, es llamativo que se siga insistiendo en la cuestión de la voz de Perséfone a secas, desligada de cualquier palabra articulada; aunque se insista en la repetición de la palabra φωνή, la potencial narradora todavía no tiene voz y no la tendrá hasta que le llegue el turno de narrar lo vivido.

Luego de referirle toda su verdad, parten juntas a ver a Helios, el testigo ocular del rapto.

Helios

El relato divino de Helios es el intermedio, portador de una mirada y una perspectiva distintas a las de Hécate y Perséfone, como veremos. Su discurso es el siguiente (vv. 75-87):

Ῥεῖης ἠὐκόμου θυγάτηρ Δήμητερ ἄνασσα
εἰδήσεις· δὴ γὰρ μέγα ἄζομαι ἠδ' ἐλεαίρω
ἀχνυμένην περὶ παιδί τανυσφύρω· οὐδέ τις ἄλλος
αἴτιος ἀθανάτων εἰ μὴ νεφεληγερέτα Ζεὺς,
ὅς μιν ἔδωκ' Αἴδη θαλερὴν κεκληῖσθαι ἄκοιτιν
αὐτοκασιγνήτω· ὁ δ' ὑπὸ ζόφον ἠερόεντα
ἀρπάξας ἵπποισιν ἄγεν μεγάλα ἰάχουσαν.
ἀλλὰ θεὰ κατὰπαυε μέγαν γόνον· οὐδέ τι σὲ χρὴ
μὰν αὐτως ἄπλητον ἔχειν χόλον· οὐ τοι ἀεικῆς
γαμβρὸς ἐν ἀθανάτοις πολυσημάντων Αἰδωνεὺς
αὐτοκασίγνητος καὶ ὁμόσπορος· ἀμφὶ δὲ τιμὴν
ἔλλαχεν ὡς τὰ πρῶτα διάτριχα δασμὸς ἐτύχθη·
τοῖς μεταναιεταί τῶν ἔλλαχε κοίρανος εἶναι.

Soberana Deméter, hija de Rea de hermosa cabellera, lo sabrás. Pues mucho te respeto y te compadezco, afligida por tu hija de delgados tobillos. Y ningún otro es culpable de entre los inmortales excepto Zeus el amontonador de nubes, quien la entregó a Hades para que fuera llamada su floreciente esposa; a su propio hermano. Y él, bajo la turbia oscuridad, tras raptarla con sus yeguas se la llevaba pese a sus grandes llantos.

Pero tú, diosa, abandona tu gran lamento. Y no hay necesidad de que tú tengas una cólera insaciable en vano. Ciertamente no es un indigno prometido entre los dioses Aidoneo, soberano de muchos, tu propio hermano y de tu propia semilla. Y en cuanto a su honra, la obtuvo cuando al principio

le tocó una tercera parte: de entre aquellos con quienes vive
le tocó ser el soberano.

Al igual que Hécate, Helios es un narrador testigo. Pero, a diferencia de aquella, es un testigo ocular, puesto que es el dios que todo lo ve.²⁰ Prioriza en su relato la misma fraseología que había utilizado el Narrador primario (ἔδωκε, ἀρπάξας, ἄγεν y ἰάχουσαν), dejando en claro que, en orden cronológico, primero Zeus consintió el hecho, que luego Hades la raptó y que finalmente se la llevó de regreso bajo tierra mientras ella se lamentaba enormemente.

Helios insiste un tanto más en el papel de Zeus como responsable (αἴτιος v. 78) en sus intentos por responder a los interrogantes de Deméter. Si bien el Narrador primario lo colocaba en su relato en el mismo nivel que Hécate, es claro que él posee una mejor perspectiva,²¹ pues pudo observar toda la situación desde una posición privilegiada, además de escucharlo. Pero su conocimiento no solo tiene relación con esto. Una posible explicación es que quizás estaría al tanto de los planes de Zeus, ya que afirmaba el Narrador primario hacia el final de su relato que a Perséfone la alcanzaban los [últimos] resplandores del sol mientras se sumergía bajo tierra, sumada al hecho de que en versos anteriores contaba que todos los sectores del mundo conocido consentían tal designio, incluido el cielo, ámbito de actuación propio del dios solar.

La narración del rapto concluye allí, tras haberle dedicado apenas tres versos y habiendo apuntado solo a lo esencial (los protagonistas, el qué y el cómo), a pesar de que Helios tenía más información en su poder. Recordemos que en el relato base se dice que ambos dioses escucharon a Perséfone llorando por su padre, y efectivamente Hécate lo transmite, pero Helios decide ocultar este dato. Por el contrario, además de retacear información, ocupa el resto de su discurso en darle una orden a Deméter argumentando que Hades, en definitiva, es un buen partido para su hija.

²⁰ Se trata de un atributo recurrente de este dios y se lo dice la propia Deméter en los versos 69-70: *πᾶσαν ἐπὶ χθόνα καὶ κατὰ πόντον / αἰθέρος ἐκ δίης καταδέρκειαι ἀκτίνεσσι* (“tú que sobre toda la tierra y por el mar desde el éter divino diriges la mirada con tus rayos”).

²¹ Con esto quizás se configura en el himno una imaginería polarizada entre el conocimiento femenino ligado a la tierra y lo natural, en lo bajo, y el conocimiento masculino ligado a un plano más divino, en lo alto. Pensemos que Hécate, al final del himno, termina de consagrarse como una divinidad ctónica.

Como narrador del episodio, Helios, a pesar de que se compadece del dolor que siente la diosa por la pérdida de Perséfone, hace énfasis en la τιμή de Aidoneo (v. 85), es decir, el valor que los hombres otorgan a otros hombres, dado que en el imaginario griego la consideración pública de un varón hace a su estatus. Por lo tanto, su visión del episodio es puramente masculina en el sentido de que solo piensa en los beneficios de un matrimonio con un poseedor de tal honra. Un estudio retomado por Foley (1994: 116), que explica las diferencias entre hombres y mujeres como agentes morales y sociales, puede ayudarnos a comprender el enfoque de Helios: “They [los varones] are more likely to approach problems abstractly and formally, and male maturity involves greater detachment from the bonds of intimacy, first from the mother, and finally from the family”.

El argumento que construye Helios también contribuye a que la audiencia repare en la falta de τιμή de Perséfone con el objeto de destacar a Hades como un buen prometido.²² Afirma Lord al respecto: “When it begins, she has no particular *time*. [...] We already know Hades' *time*. He reigns over the countless dead” (1994 [1967]: 204). Recordemos que la práctica de las relaciones sociales entre varones está regulada por un código riguroso de solidaridad y apoyo mutuo, por lo cual no debería sorprendernos que este narrador eligiera sostener su relato sobre una serie de argumentos en favor de otros dioses varones y de la institución patriarcal que determina el papel que las mujeres tienen que cumplir en ella.

Aun así, debemos notar que Helios, más allá de sus deseos de resaltar a Hades como un buen partido, se refiere apenas a la naturaleza involuntaria de la unión de parte de la novia: solo con el participio ἀρπάζας (v. 81) que, como dijimos previamente, es el verbo por excelencia para caracterizar uno de los temas del himno (Beck, 2001: 61). Hasta el momento, dicho verbo, está en boca de todos los narradores.

Perséfone

Tras el episodio de Deméter en casa de Celeo (sobre el que no nos detendremos puesto que no encontramos un discurso acerca de nuestro tema de análisis) asistimos al final del himno, donde se produce el reencuentro de madre e hija, y al discurso directo de Perséfone

²² Este mismo personaje, en otro verso, confirma que la τιμή que tendrá Perséfone será semejante a la suya: τιμὰς δὲ στήσῃσθα μετ' ἀθανάτοισι μεγίστας, (v. 366) (“y alcanzarás entre los inmortales las más grandes honras”).

en primera persona sobre su rapto. A continuación, el texto y la traducción del pasaje (vv. 417-433):

ἡμεῖς μὲν μάλα πᾶσαι ἄν' ἱμερτὸν λειμῶνα,
Λευκίππη Φαινὼ τε καὶ Ἥλέκτρη καὶ Ἰάνθη
καὶ Μελίτη Ἰάχη τε Ῥόδειά τε Καλλιρόη τε
Μηλόβοσις τε Τύχη τε καὶ Ὠκυρόη καλυκῶπις
Χρυσήϊς τ' Ἰάνειρά τ' Ἀκάστη τ' Ἀδμήτη τε
καὶ Ῥοδόπη Πλουτῶ τε καὶ ἱμερόεσσα Καλυψῶ
καὶ Στυξ Οὐρανίη τε Γαλαξάυρη τ' ἐρατεινῇ
Παλλάς τ' ἐγρεμάχη καὶ Ἄρτεμις ἰοχέαιρα
παίζομεν ἢ δ' ἄνθεα δρέπομεν χεῖρεσσ' ἐρόεντα,
μίγδα κρόκον τ' ἀγανὸν καὶ ἀγαλλίδας ἢ δ' ὑάκινθον
καὶ Ῥοδέας κάλυκας καὶ λείρια, θαῦμα ἰδέσθαι,
νάρκισσόν θ' ὄν ἔφυσ' ὥς περ κρόκον εὐρεῖα χθών.
αὐτὰρ ἐγὼ δρεπόμην περὶ χάρματι, γαῖα δ' ἔνερθε
χώρησεν, τῇ δ' ἔκθορ' ἄναξ κρατερὸς πολυδέγμων.
βῆ δὲ φέρων ὑπὸ γαῖαν ἐν ἄρμασι χρυσείοισι
πόλλ' ἀεκαζομένην, ἐβόησα δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ.
ταῦτά τοι ἀχθυμένη περ ἀληθέα πάντ' ἀγορεύω.

Todas nosotras en un prado encantador; Leucipe, Feno, Electra, Yante, Melita, Yaque, Rodia, Calíroeo, Melobosis, Tique, Ocíroeo de suave tez de flor, Criseida, Yanira, Acaste, Admete, Ródope, Pluto y la graciosa Calipso, Estigia, Urania, la amable Galaxaura, Palas la que suscita el combate y Ártemis dispensadora de dardos, jugábamos y tomábamos encantadoras flores con nuestras manos, suave azafrán mezclado con gladiolos y jacinto, capullos de rosa y lirios, maravilla de ver, y narciso, al que la ancha tierra hizo brotar como al azafrán.

Entonces yo lo arrancaba con alegría, pero la tierra se separó y por allí se lanzó fuera el poderoso soberano que a muchos acoge.

Y marchó llevándome bajo tierra en su áureo carruaje, muy en contra de mi voluntad, y yo sí que lancé agudos gritos con mi voz.

Cuento toda la verdad, aunque me aflija.

Como mencionamos previamente, la narración de Perséfone es la más extensa de entre las divinas y constituye la versión definitiva de los hechos; contiene una recapitulación de las narrativas anteriores expandida por un catálogo que no se encontraba en el relato base, el de sus compañeras las Oceánides, seguido del de las flores articulado en forma de *priamel* con una pequeña variación.²³

A pesar de que a primera vista pueda no parecer importante, el hecho de que Perséfone nombre desde el principio a todas y cada una de las compañeras con las que está en el prado hace que la narración de su experiencia sea más subjetiva que la de los tres narradores anteriores, y por esto mismo se nota un quiebre inicial con respecto a todo lo relatado de manera previa. Por otro lado, si bien primero elabora un catálogo de jóvenes, lo hace con su propia voz. Solo ahora Perséfone tiene la capacidad de articular discurso y poder moldear a su gusto la experiencia material que atravesó. En el contexto de tal narrativa, la habilidad de contar la propia historia es, sin dudas, una forma de poder.

²³ Se cambian las violetas del verso 6 por los lirios (λείρια).

En cuanto al catálogo de flores que se sucede luego, ya hemos mencionado que esta narradora introduce una pequeña variación. El hecho de cambiar una flor por otra tiene que ver con su percepción de los acontecimientos, y la ausencia de las violetas (siendo las flores del mundo subterráneo), dando lugar a los lirios, es significativa.²⁴ De cualquier manera, lo que parece decirnos con este detalle es que pretende imponer su versión, sin importar que difiera del relato base.

La mención del prado encantador (ἱμερτὸν λειμῶνα v. 417), de la multitud de flores y de sus compañeras jugando configura un ambiente agradable; en otras palabras, presenta al escenario como un *locus amoenus*, tal como había hecho el Narrador primario, lo cual plantea un contraste muy marcado si pensamos que estamos atendiendo a la versión de la víctima de un raptó violento.

Como último elemento de la *priamel* y como el primer eslabón desencadenante de su desgracia aparece nombrado el narciso, al que también caracteriza (como el Narrador primario) con una proposición atributiva: dice que la tierra (χθών v. 429, no Γαῖα)²⁵ lo hizo brotar (ἔφυσε v. 428) como al azafrán (κρόκον v. 428, y no como δόλον).²⁶ Puesto que se trata de su propia percepción de la realidad, no comprende la gravedad de los designios divinos y por esto su descripción del narciso es mucho más breve que la del Narrador primario, quien le dedica siete versos. En ningún momento habla del plan de su padre porque evidentemente lo desconoce o sabe que es una decisión inevitable y que ella no puede hacer nada al respecto. Como fuere, es un detalle que los narradores anteriores mencionaban y ella omite por completo.

A continuación, cuenta que, tras tomarlo –invirtiendo los sustantivos y cambiando los verbos–, la tierra se abrió (χώρησεν v. 430) y Hades se lanzó (ἔκθορε v. 430) por allí.²⁷ Varía también la fórmula tradicional que habían utilizado los narradores anteriores (ἀρπάξας y ἄγεν/ἤγεν) con βῆ φέρων (v. 431) para la acción de raptarla y llevársela bajo tierra. Si bien

²⁴ Richardson afirma, además, que el término λείρια es utilizado en poesía por primera vez en este verso y que, de cualquier modo, no había certezas en cuanto a su significado (1974: 292), por lo cual no sería adecuado guiarnos por algún esbozo de simbología floral.

²⁵ Es decir, despersonifica al sujeto por completo, sobre todo porque χθών es la superficie de la tierra, el “suelo”.

²⁶ En otras palabras, simplemente compara el crecimiento de ambas flores propiciado por la tierra y no dice nada de que sea un engaño.

²⁷ En la primera versión, es χθών la que se abre y no γαῖα. Aquí es al revés. En ningún momento, sin embargo, hace mención de Gea.

Perséfone explica que Hades lo hizo en contra de su voluntad (πόλλ' ἀεκαζομένην v. 432) y que gritó lo más fuerte que pudo (“ἐβόησα δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ”), lo cierto es que la dicción de los versos aparta bastante la violencia del episodio, dado que el verbo ἀρπάζω –no utilizado– la connota en cualquier contexto, a diferencia de φέρω. Quizás la atenuación por el uso del verbo obedece a la vergüenza, el pudor, la negación de la muchacha o las tres razones a la vez.

La última acción (ἐβόησα v. 432), desde su punto de vista, es completamente agentiva. Se posiciona como sujeto activo de lo último que puede hacer. Para ella no hay nada más luego de este punto; ni viaje, ni paisaje, ni pensamiento, ni recuerdo del pensamiento. La última imagen que nos formamos a partir de su relato es sensorial, dado que casi escuchamos el llanto que se atreve a expresar. Cuando Perséfone ofrece su versión de los hechos, todos los detalles que había provisto el Narrador primario en cuanto a los paisajes por los que atravesó el carro de Hades llevándola quedaron opacados por la reducción a la mención de su grito. Este es el último relato, el definitivo, la última versión de los hechos que tenemos en el himno.

Mientras que el Narrador primario describe el rapto en el momento en que efectivamente sucede y retrata a Perséfone indefensa, sin voz y sin discurso, ella tiene la (casi) última palabra, de modo que puede reinterpretar su propia experiencia y contar su versión de los hechos. Si no fuera por los aproximadamente sesenta versos del final, podría decirse que el Himno presenta una estructura en anillo en la que el Narrador primario comienza con un relato del rapto y Perséfone cierra el poema con su propia narración. En caso de que se tratara de un Himno dedicado a esta diosa, quizás habría terminado de tal forma, pero no debemos olvidar que la divinidad celebrada es Deméter y que el episodio central es la instauración de los misterios de Eleusis.

Recapitulando, Perséfone es en alguna medida silenciada, tanto en la primera narración como en la tercera (la de Helios) porque en ambas se implica un discurso, pero no se reproducen las palabras que dice la joven. El Narrador primario afirma que “[luego de que Hades la raptara, era llevada] sin su consentimiento” (ἀρπάξας ἀέκουσαν, v. 19), lo cual puede tener sin dudas un correlato lingüístico específico de quejas y/o negación; “se

lamentaba” (ὄλοφυρομένην, v. 20) y que “lloró a gritos llamando con su voz a su padre el Cronida” (ιάχησε δ' ἄρ' ὄρθια φωνῆ / κεκλομένη πατέρα Κρονίδην, vv. 20-21).

Respecto de estos llantos sin palabras, Beck sostiene: “Both φωνῆ and κεκλομένη are associated with articulated vocal sound rather than simply shouts or cries” (2001: 58). Por su parte, la única alusión que hace Helios en cuanto a la voz de la diosa (o algo relacionado con lo que podría haber dicho) es que era raptada pese a que lloraba enormemente (μεγάλα ιάχουσαν, v. 81). Por último, cuando llega su turno, Perséfone solo hacia el final del himno puede relatar su experiencia, aunque no exprese de manera exacta cuáles fueron esas exclamaciones.²⁸ No se mencionan las palabras en conexión con su intento de pedir auxilio, sino que solo se reporta la existencia de un acto de habla.²⁹

| Narrador primario | Hécate | Helios | Perséfone |
|--------------------------|----------------|------------------|----------------------|
| ἦρπαξεν (v. 3) | ἦρπασε (v. 56) | | |
| δῶκεν (v. 3) | | ἔδωκε (v. 79) | |
| φῦσε (v. 8) | | | |
| χάνε (v. 16) | | | ~χώρησεν (v. 430) |
| ὄρουσεν (v. 17) | | | ~ἔκθορεν (v. 430) |
| ἀρπάξας (v. 19) | | ἀρπάξας (v. 81) | ~φέρων (v. 431) |
| ἀέκουσαν (v. 19) | | | |
| ἦγεν (v. 20, 30) | | ἄγεν (v. 81) | ~βῆ (v. 431) |
| ὄλοφυρομένην (v. 20) | | | |
| ιάχησε (v. 20) | | ιάχουσαν (v. 81) | ~ἐβόησα (v. 432) |
| ὄρθια φωνῆ (v. 20) | φωνῆς (v. 57) | | ὄρθια φωνῆ (v. 432) |
| ἀεκαζομένην (v. 30) | | | ἀεκαζομένην (v. 432) |

Perséfone como narradora elige prescindir de la fraseología que se había utilizado previamente para hacer uso de otro sistema léxico en su configuración de la historia. Las palabras anteriores connotaban más claramente la violencia ejercida, pero quizás la intención

²⁸ Cualquiera puede imaginarse, sin embargo, que habrían sido llantos de socorro dirigidos a su madre y de súplicas a su padre.

²⁹ Esta aclaración vale tanto para Perséfone como narradora cuanto para el Narrador primario.

sea profundizar el contraste entre las narraciones; el himno busca enfatizar esta disparidad entre versiones. No es casual que sea Perséfone la narradora que se despega del relato base y no Helios o Hécate.

Respecto de esta diferencia, una inquietud válida podría plantear por qué resulta menos violenta y coercitiva la versión de la víctima, y la respuesta a esa pregunta podría tener relación con que una de las funciones del himno quizás fuera restituir la autoridad de Zeus – que en primera instancia es el culpable de todo lo sucedido–, como piensa Villarrubia (1994: 16). A tal fin, retratar al Cronida como el instigador de un rapto violento no sería la mejor propaganda. Por estas razones, la versión de Perséfone resulta en términos de dicción la más amable de todas.³⁰

Puesto que el objetivo principal de este capítulo era poder identificar las características de cada tipo de narrador (humano y divino), podríamos concluir con los siguientes enunciados. El Narrador primario falla, al menos dos veces, en intentar replicar las palabras de Perséfone. Helios en su narración tampoco lo reporta, pero sabemos que omite adrede ciertos detalles que conocía, de modo que en su caso no es tanto una falla en la narración los hechos sino una toma de postura frente a la información a la que puede acceder. Hécate, por su parte, resulta un testigo menos valioso de lo que podría esperarse para reportar la situación, y su ineficiencia se refleja en la falta total de detalles que le brinda a Deméter. Perséfone aporta la versión personal del episodio, lo cual no significa que sea la definitiva.

Lo que el himno demuestra es que hay distintas verdades que conviven y que no se suprimen de manera completa. Se trata de un poema muy rico en combinaciones de discursos directos e indirectos, y de narraciones que van desde la mirada omnisciente hasta la primera persona, pasando por testigos con polarización de voces y perspectivas (masculina-femenina), y en repeticiones del mismo hecho con variaciones tales que es posible identificar perfectamente quién es el narrador con solo analizar las palabras pronunciadas.

³⁰ Pero también por el simple hecho de que una doncella jamás hablaría tan abiertamente de su propio rapto (y violación inminente).

Capítulo 4: Parménides

En este capítulo trabajaremos con el proemio del Poema de Parménides de Elea, un filósofo presocrático nacido en la actual Velia (Italia), cuyo *floruit* se suele situar alrededor de la Olimpíada 70^a. Los primeros treinta y dos versos del poema configuran el marco ficcional en el que una diosa innominada accede a otorgarle conocimiento sobre el *ser* y el *no ser* a un *koûros*. El estudio de estos primeros versos ha sido abordado siempre desde la reflexión filosófica, comenzando con la lectura alegórica de Sexto Empírico, el primer gran intérprete del que tenemos noticia, y transmisor de los primeros treinta versos.³¹

Sin embargo, existen otros recursos por fuera de la filosofía que nos pueden ser de utilidad a la hora de postular otro tipo de análisis del proemio que, como veremos, es una pieza clave del poema y no mero accesorio literario. En este capítulo nos proponemos aportar un nuevo sendero interpretativo por los medios explicitados en la Introducción, a través del análisis estructural del relato, en relación con el discurso, las voces narrativas y la verdad filosófica que se intenta revelar, ya que pueden aportar una comprensión más profunda sobre cómo Parménides manipula y moldea su material para producir efectos poéticos específicos.

El proemio es el fragmento más rico en metáforas e imagería. Presenta una clara estructura bipartita que se corresponde con dos narradores. En principio, asistimos al relato de un *koûros* como narrador primario que llega hasta el verso 23. Creemos que es lícito pensar que su narración también puede estructurarse en dos partes: la primera procede desde el verso 1 hasta el 8, y la segunda desde el 8 hasta el verso 23, con algunas líneas de transición en medio.

El *koûros* como narrador

ἵπποι ταί με φέρουσιν, ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι,
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὁδὸν βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' ἄστη φέρει εἰδότα φῶτα.³²
τῆι φερόμην· τῆι γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὁδὸν ἡγεμόνευον. (vv.
1-5)

Las yeguas que me llevan, tanto cuanto pueda
alcanzar mi ánimo, me acompañaban luego de que
me dirigen por el camino muy celebrado, guiándome,
de la diosa, quien por todas las ciudades lleva al
hombre que sabe. Por él era llevado [yo]. Pues por él

³¹ Podemos completar los versos 31-32 debido a Simplicio por su comentario a *De Caelo* (Comm. Arist. Gr. VII, 557,20), quien conserva los vv. 28-32.

³² Diels, H. & Kranz, W. (1956). En el tercer verso, nos apartamos de la edición de Diels, quien escribe δαίμονες, y seguimos a Sexto Empírico.

me llevaban las yeguas muy diligentes tirando del carro, pero unas doncellas indicaban el camino.

Como podemos ver, los verbos de los primeros tres versos se encuentran en tercera persona, y el *koûros* aparece plasmado en la sintaxis por medio de acusativos (με, en vv. 1, 2 y 4), por lo que, se puede decir, adquiere un papel paciente, al menos en este punto de la narración. Recién en el cuarto verso leemos un verbo en primera persona (φερόμην) que, sin embargo, se encuentra en voz pasiva; con lo cual, el narrador continúa siendo objeto del accionar de otros personajes, ya sean las doncellas (κοῦραι) o las yeguas (ἵπποι).

Hasta aquí, el único dejo de subjetividad y/o caracterización de los pensamientos o sentimientos del personaje se encuentra condensado en el primer verso, cuando hace referencia al θυμός y a lo que este pueda soportar. Por lo demás, la actitud del *koûros* ante el viaje se muestra, tal como se evidencia en la sintaxis, totalmente pasiva.

En estos primeros cinco versos, parece dedicarse a describir y caracterizar lo que ve y, de hecho, es la única acción que realizará durante todo el proemio,³³ además de dejarse acompañar. En el plano nominal, vemos que los únicos elementos semánticamente cargados de atribuciones son el camino (πολύφημον), las yeguas (πολύφραστοι) y la diosa (κατὰ πάντ' ἄστυ φέρει εἰδότα φῶτα). En principio, podemos notar la forma muy similar de construir adjetivos compuestos con πολύς para especificar los primeros dos sustantivos. Por ahora no comentaremos más que esto, y dejaremos para más adelante la explicación de por qué estas caracterizaciones son piezas claves para comprender la función del proemio.

Por otro lado, notemos que en el plano verbal los ocho verbos (del total de nueve) que el narrador elige para el devenir de los hechos pertenecen al campo semántico de la conducción, y de estos ocho, cuatro son distintas formas del mismo (φέρω).

Luego del quinto verso, la focalización sigue puesta en lo que el *koûros* puede ver y describir, con la diferencia de que ya no aparecen menciones relativas a su presencia. Es por este motivo que hemos decidido dividir en dos partes el discurso humano que llega hasta el verso 23: en la primera, se enfatiza la experiencia inicial del *koûros* y lo que a él le sucede

³³ Podríamos aventurarnos a afirmar, a pesar de las condiciones fragmentarias de nuestro texto, que esta actitud se extiende a todo el poema.

conforme las doncellas y las yeguas lo guían por el camino de la diosa; en la segunda, ya no encontramos rastros de su persona (exceptuando los últimos dos versos donde narra el encuentro con aquella) y la voz enunciativa parece tornarse externa, como si no fuera un personaje en la historia.³⁴

La actitud del narrador se acerca a la de alguien que reporta con claridad lo que ve y lo que oye, es decir, lo que le llega por medio de los sentidos.³⁵ Los versos 6, 7 y el primer hemistiquio del 8 (justo antes de la cesura) conforman el pasaje inicial donde se prueba cómo funciona el *koûros* como narrador. El camino y los que por él transitan están en absoluto silencio. Sólo se oye el crujir de los bujes. Crea suspenso y el lector oyente se representa la situación. Además, en este punto del camino la voz humana sólo percibe por los sentidos. Todavía no interviene el *lógos*.

ἄζων δ' ἐν χροίησιν ἴει σύριγγος ἀυτήν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο διωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), [...] (vv. 6-8)

Y el eje de los bujes emitía un sonido silbante
al encenderse (pues era apresurado por dos ruedas
bien torneadas a ambos lados) [...]

Mourelatos asevera que los narratarios deberíamos percibir el movimiento de la procesión de las doncellas con el carro de manera rápida y progresiva (2008: 35). Sin embargo, no estamos tan de acuerdo con esta afirmación. Probablemente el narrador pretenda que experimentemos los eventos de la manera que describe el crítico, pero lo cierto es que no logra plasmarlo de esa forma en el texto. Por el contrario, la enfatización en las descripciones con tanto nivel de detalle del eje y de las ruedas logran ralentizar un tanto el flujo de la narración. Se focaliza en el sonido para contextualizar la atmósfera, como hemos mencionado.

La elección de lenguaje relacionado con lo puramente auditivo para retratar el andar del carro nos muestra que el narrador representa la situación con el más impreciso de los sentidos, y que todo lo que sucede durante ese trayecto parecería transcurrir en la oscuridad, puesto que no hay nada que se pueda ver ni describir con el sentido de la vista, es decir, no existe ninguna referencia a verbos o elementos nominales que connoten el aspecto visual en

³⁴ En palabras de De Jong, sería un *covert narrator*, ya que no se refleja en la ficción construida (2014: 37).

³⁵ Y esta forma de proceder se acentuará aún más a medida que se avance en esta primera parte del proemio.

la percepción del *koûros*, lo que nos hace pensar en que todo lo que conocemos del viaje se basa en lo que oye.

Sin embargo, pocos versos más adelante veremos una mejora en la representación del contexto en términos pictóricos con la exposición espacial de los dominios en los que habita la diosa.

ὄτε σπερχοῖατο πέμπειν
Ἡλιάδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός,
εἰς φάος, ὠσάμεναι κράτων ἄπο χειρσὶ καλύπτρας.
ἔνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἥματός εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθέρια πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν.
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὥς σφιν βαλανωτὸν ὄχηα
ἀπερέως ὥσειε πολέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμ' ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄξονας ἐν σύριγγιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
γόμοις καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῆι ῥά δι' αὐτέων
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
(vv. 8-21)

cuando se apresuraban a transportarme las doncellas Helíades, tras abandonar las moradas de Noche hacia la luz, tras apartar de sus cabezas los velos con las manos.

Allí están las puertas de doble hoja de los senderos de Noche y Día, y un dintel y un umbral de piedra las sostienen por ambos lados.

Y aquellas, etéreas, están cubiertas por grandes batientes. Y de ellas, Dike, de múltiples castigos, tiene las alternas llaves. En verdad, a esta, las persuasivas doncellas la convencieron hábilmente con suaves palabras de que les apartara velozmente el cerrojo de las puertas, asegurado con una clavija. Y estas produjeron una abertura inmensa entre las hojas al abrirse, cuando uno tras otro giraron en sus goznes los muy bronceados ejes, ajustados con clavijas y pernos.

Por allí, a través de ellas, las jóvenes mantenían recto el carro y las yeguas a lo largo del camino.

La prueba de que esta última sección de la estructura bipartita del primer discurso del proemio, el humano, sea el mayor intento de perfeccionamiento es que el narrador enuncia en este momento de la trama la identidad de las jóvenes que lo guiaron hasta las moradas de Noche;³⁶ son las doncellas Helíades (Ἡλιάδες κοῦραι).

La voz narrativa se dedica a describir la topografía del espacio al que llega con las doncellas con mayor nivel de detalle, y por tal motivo se puede afirmar que continúa con el acento puesto sobre las impresiones que le llegan por medio de los sentidos.

³⁶ Seguimos la interpretación de Gómez Lobo al suponer que el *koûros* ingresa al dominio de Noche (1983: 60).

Aunque la escenografía presente un aspecto que recuerda al Tártaro de Hesíodo,³⁷ el narrador enfatiza en las diferencias respecto de las características concretas del espacio, como el material del umbral (piedra en lugar de bronce), y por otra parte, muchas de sus imágenes remiten a la descripción de las puertas del cielo en *Ilíada* 7.49,³⁸ pero no nos detendremos en la comparación de lugares. No podemos dejar de mencionar que el optativo *σπερχοίατο* (v. 8) es el último verbo que, a efectos de la narración, está en imperfecto antes de pasar al presente (*εἶσι*, *ἔχει* y *πλῆνται*). Así, el relato sobre el viaje en el carro con las yeguas da lugar al retrato de la antesala del espacio puntual donde se producirá el encuentro entre el *koûros* y la diosa, y el verso comienza con un *ἔνθα*, un recurso épico que sirve para introducir la descripción de lugares.³⁹ Además, la combinación de las palabras *ἔνθα* y *πύλαι* recuerdan una expresión épica referida a las puertas del Tártaro.⁴⁰ El cambio de imperfecto a presente se puede explicar con el hecho de que las puertas, el dintel y el umbral están siempre en el mismo lugar; los elementos de estos versos parecen estar inscriptos en una suerte de cápsula temporal.

Otro punto que nos interesa de esta última sección es el nivel de detalle con el que la voz narrativa del *koûros* describe el aspecto de las puertas y su mecanismo para abrirse: se encuentran elevadas en el aire (*αιθέριαι*), están provistas de un cerrojo con una clavija de hierro que las traba (*βαλανωτὸν ὀχῆα*) y de un mecanismo con ejes labrados en bronce (*πολυγάλκουσ ἄξονας*). Ya no se enfatiza en lo auditivo: las descripciones gráficas del espacio y los elementos que allí conviven son exhaustivas y sugieren una comprensión más bien visual por parte del *koûros*.

Cuando las doncellas logran persuadir a Díke (y es importante destacar que aquí solo aparece mencionada esta divinidad) para que aparte el cerrojo de las puertas, se dice que estas se abren luego de hacer girar (*εἰλίξασαι*) los ejes de las bisagras (*ἄξονας ἐν σύριγγτι*). Es una explicación muy exacta y técnica de los engranajes, pero no deja de ser pintoresca y expresiva. Notemos que la fraseología es casi idéntica a la utilizada para relatar cómo funcionaba el desplazamiento del carro, pero la dicción se torna más relacionada con el

³⁷ Cf. *Th.* 726-757.

³⁸ *αὐτόμαται δὲ πύλαι μύκον οὐρανοῦ ἄς ἔχον ἼΩραι*, “Y por sí mismas las puertas del cielo rugieron al abrirse, las que las Horas tenían a su cargo”. También *Il.* 5.748-754.

³⁹ En *Od.* 24.14 se describe en una segunda *Nékuia* el lugar donde se encuentran las almas de los héroes.

⁴⁰ *Il.* 8.15; *Th.* 811.

aspecto visual de los objetos. Es una focalización con mayor cantidad de datos y con más presencia de atributos que caracterizan los elementos, y contrasta con las primeras descripciones del narrador (que todavía pertenecían a una etapa inicial) puesto que lo que sucede es un progresivo ajuste de la precisión de la percepción sensible.

Cabe destacar en este punto del análisis la observación Henn respecto de que el proemio está repleto de metáforas referidas a la circularidad que implican finalización, instantaneidad y simetría (2003: 11). Podríamos agregar que estas metáforas se van perfeccionando conforme avanza la narración.

Por último, los versos 22 y 23 conforman una segunda sección de transición donde ya se hace evidente la presencia del *koûros* en la escena, por medio de la repetición de los acusativos que se emplean para identificarlo en el texto (με). A continuación, el narrador retrata el encuentro *ex abrupto* con la diosa, como si ella apareciera súbitamente en medio del camino (Bernabé, 2016: 28). Aunque podría parecer, luego de que expusiera con extremo detalle las características del camino, del carro y de las puertas, que la escasa referencia a su persona⁴¹ fuera un retroceso en la narración, por el contrario, representa un avance, dado que fija la focalización del relato en lo relevante, que es la acogida de la diosa y el saludo; lo cual significaría que en este punto el narrador es capaz de jerarquizar la información.⁴²

Las acciones de aquella poseen claros ecos homéricos por la elección de sustantivos y verbos y por su disposición en el verso.⁴³ Al asemejarse tanto a la fraseología épica, podemos decir que el entrenamiento discursivo del narrador ha dado sus frutos. Nos dice que la diosa lo recibe benevolente (πρόφρων) y describe hasta el detalle sus movimientos y gestos, refiriendo que tomó su mano derecha con las suyas (χεῖρα [...] χειρί δεξιτερῆν) y comenzó a hablarle, de tal forma que podemos visualizar de manera clara la situación, así como podíamos también representarnos el funcionamiento de las ruedas del carro y del sistema de apertura de las puertas. La diferencia es que el tiempo narrativo aquí es muchísimo más breve y condensado y el relato, más simple; pero no por ello la enunciación de los hechos deja de

⁴¹ Sin epítetos ni descripciones de su morada o presencia.

⁴² Aun así, podría pensarse que Parménides no aporta mayores datos sobre la identidad de la diosa por diferentes motivos que no constituyen un gran aporte para este análisis, pero, muy probablemente ha sido un acto deliberado.

⁴³ Cf. *Il.* 4.93 (= 5: 124) y *Od.* 2.270 (= 13.290), 8.195, etc., para contextos donde una diosa se dirige a un mortal.

ser acertada y, sobre todo, el cuadro de la escena se presenta cargado de expresividad y simpatía. El salto cualitativo de la narración se da en el contraste entre los objetos y los sujetos.

La estructura del discurso humano del *koûros* se abre y se cierra, por medio de una composición en anillo, con alusiones a las Heliades, al camino, al carro y a las yeguas. Las metáforas de la circularidad y completitud se hacen más patentes, pues acaban por reflejarse en la sintaxis. La estructura podría representarse de la siguiente forma:

| | | |
|---------|---|-----------------------|
| A: 1-23 | } | α: vv. 1-5 |
| | | Transición: vv. 6-8 |
| | | α': vv. 8-21 |
| | | Transición: vv. 22-23 |

La diosa

Luego del verso 23, el narrador primario-*koûros* incorpora el discurso y la focalización de otro personaje en su narración, de manera que lo convierte en un narrador-focalizador secundario e interno.⁴⁴ Desde aquí hasta el final de los fragmentos que conservamos el formato de la narración será el mismo: la diosa habla en primera persona y expone la teoría filosófica del *tò ón*.

ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος ἠνιόχοισιν,
ἵπποις ταῖ σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ,
χαῖρ', ἐπεὶ οὔτι σε μοῖρα κακὴ προὔπεμπε νέεσθαι
τῆνδ' ὁδόν (ἧ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν),
ἀλλὰ θέμις τε δίκη τε. χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
ἡμὲν Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμέσ ἦτορ
ἠδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐνὶ πίστις ἀληθῆς.
ἀλλ' ἔμπης καὶ ταῦτα μαθήσεται, ὡς τὰ δοκοῦντα
χρῆν δοκίμως εἶναι διὰ παντὸς πάντα περῶντα. (vv.
24-32)

“Joven, compañero de inmortales aurigas,
que llegas a nuestra morada con las yeguas que te
conducen, salud, que no fue un mal hado el que
produjo que vinieras por este camino (pues está, por
cierto, lejos del andar de los hombres), sino Themis
y Dike. Y es necesario que tú todo lo llegues a
indagar, tanto el intrépido corazón de la bien
redondeada realidad,⁴⁵ como las opiniones de los
mortales, en los que no hay creencia genuina. No
obstante, aprenderás también esto: cómo era preciso
que las apariencias fueran realmente, permeando
todo a través de todo.

⁴⁴ De Jong, 2014: 68.

⁴⁵ Seguimos a Palmer (2010: 89) en su interpretación sobre cómo deberíamos entender y traducir Ἀληθείης (v. 29) y ἀληθῆς (v. 30).

El discurso de la diosa ocupa apenas nueve versos en el periodo del proemio, y podremos diferenciar (como hemos hecho con la sección del *koûros*) una estructura bipartita que da forma a su exposición.

En primer lugar, lo que a todo narratario debería llamarle la atención es la combinación de palabras que elige utilizar la divinidad luego del saludo que le dedica al joven: ἵπποις ταῖ σε φέρουσιν (v. 25) que, recordemos, es casi idéntica al primer verso del proemio: ἵπποι ταῖ με φέρουσιν,⁴⁶ con los cambios de caso del sustantivo y de persona del pronombre. Es casi una obviedad plantear que la diosa conoce a la perfección las circunstancias en las que el joven ha llegado hasta su morada (con la guía de las yeguas), porque, aunque no se afirme de manera explícita, ha sido ella (junto con Thémis y Díke) la que encomendó su viaje.

Si seguimos buscando coincidencias lingüísticas, encontraremos προὔπεμπε (v. 26) y el tan mencionado ὁδόν (v. 27) en consonancia con πέμπων (v. 2) y ὁδόν (vv. 2 y 5). Teniendo en mente estos paralelismos y la explicación de quién mandó a por el joven, podemos ver que la diosa-narradora está haciendo uso de la *analepsis*⁴⁷ por diversos motivos. En primer lugar, le permite dejar en claro que conoce de antemano los hechos; su conocimiento es absoluto y anterior al del *koûros*; por otro lado, la diosa quiere, precisamente, que el joven lo sepa, como una primera forma de lograr la persuasión; y, por último, quiere asegurarle a la audiencia externa que maneja más información que la que ha esbozado, y esto se confirma en la ampliación de los datos que conocemos: afirma que fueron Thémis y Díke en conjunto las diosas que decidieron el destino del joven, en contraposición con lo que nos ha dicho el *koûros* unos versos más arriba, puesto que había nombrado solo a Díke. Por lo tanto, en la *analepsis* tenemos incrustada una *paralepsis*,⁴⁸ puesto que sabemos que el narrador puede irrumpir en la focalización⁴⁹ de un personaje (el joven) añadiendo información que ese personaje no puede saber (De Jong, 2014: 72). Aún más, esa voz puede describir lo que aquel

⁴⁶ Como sabemos, el verso 1 continúa así: ὄσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι. Es relevante marcar que en el verso 25 aparece ἰκάνων, una forma sin preverbo de aquel mismo verbo que aquí se refiere al movimiento del joven y no a la caracterización de su ánimo.

⁴⁷ Seguimos el concepto de De Jong: “(flashback), the narration of an event that has already taken place by the point in the story where we find ourselves.” (2014: 105).

⁴⁸ Seguimos, nuevamente, el concepto de De Jong: “(flashforward), the narration of an event that has not yet taken place at the point in the story where we find ourselves” (2014: 105).

⁴⁹ Se trataría, además, de una focalización interna múltiple, pues se cuentan los mismos eventos, pero en cada oportunidad son vistos a través de diferentes personajes-narradores-focalizadores (Herman, 2007: 98).

no ve, apropiándose por completo de su perspectiva (2014: 73). La *analepsis* causa que los narratarios revisen sus interpretaciones iniciales; en este caso, surte efecto tanto para el *koûros* como para la audiencia externa que, por el orden del relato, poseía la información proporcionada por aquel.

El discurso de la diosa continúa y le da al joven la primera gran directiva que también es la razón que justifica por qué lo han llevado al encuentro con ella: debe informarse de todo lo que ella pasará a exponer (χρεὼ σε πάντα πῦθέσθαι, v. 28). Esta orden se corresponde en sentido con el imperativo del fragmento B2:⁵⁰ κόμισαι δὲ σὸ μῦθον ἀκούσας, es decir, “y tú retén el relato, tras escucharlo”. El joven debe prestar atención a lo que le explique la diosa y mantenerlo eficientemente en su memoria. En este punto del discurso, la narradora introduce una *prolepsis* que consistirá en advertirle al interlocutor que también deberá aprender sobre las opiniones de los mortales, ya que constituyen la única forma de conocer de los seres humanos, y por lo tanto también deben ser objeto de investigación y escrutinio (Bernabé, 2019: 233).

Con esas palabras finaliza el proemio. En base al análisis que intentamos exponer, creemos que la estructura del discurso de la diosa podría ser diagramada de la siguiente manera:

| | | |
|----------|---|--|
| B: 24-32 | } | β: 24-28 (<i>analepsis</i>) |
| | | Transición: 28-30 (explicación de por qué se encuentra allí el <i>koûros</i>) |
| | | β': 30-32 (<i>prolepsis</i>) |

Ahora que hemos analizado ambos discursos, debemos volver un tanto hacia atrás, hasta las palabras iniciales del primer narrador, el *koûros*.

Puesto que un relato trabaja con eventos causados o experimentados por los personajes, esos mismos se desarrollan en el tiempo y están conectados entre sí mediante un orden temporal. Sin embargo, si bien sabemos que la categoría narratológica de “orden” es relevante para una narración (De Jong, 2014: 117), debemos advertir que aquí se presenta fracturado.

⁵⁰ No revisaremos el fragmento B2, pero creemos que este verso es importante para nuestro análisis.

Lo hasta aquí planteado nos permite postular que el orden de lo narrado y el orden de la narración no coinciden; de hecho, se encuentran invertidos. El *koûros* comienza el relato *in extremis* exponiendo al principio del proemio lo que, en realidad, es el final de su viaje con las doncellas Heliades que lo llevan de vuelta a casa. Por lo tanto, luego del primer verso, expresa mediante una *analepsis* el relato que nos ha llegado, es decir, lo que expondrá será algo previamente acontecido, como nos lo indican los imperfectos analizados en la primera parte del proemio. No tenemos las impresiones iniciales y originales del *koûros*-narrador, sino las que ya se encuentran mediadas por las palabras de la *diosa*-narradora.

A continuación, desarrollaremos los puntos que justifican nuestra tesis.

Comenzando nuevamente por el primer verso, podemos percibir que la coincidencia de palabras que utilizan ambos narradores no es accidental. Asimismo, sería incorrecto pensar que la diosa se apropia de las palabras del *koûros*, puesto que sucede lo contrario. “ἴπποι τὰί με φέρουσιν” es lo primero que escucha el joven, con las variaciones que hemos explicitado, de la boca de su interlocutora. Tiene sentido, entonces, que sea también lo primero que aquel es capaz de reproducir; y lo mismo sucede con las demás palabras que encontrábamos en paralelo.

La voz humana compone una narración imperfecta de los hechos hasta que, en la medida en que va sumando versos, se entrena en el ejercicio narrativo y, poco a poco, logra perfeccionarse: la impericia narrativa del *koûros* cambia de estado, como explicamos anteriormente, cuando se produce el contraste entre objetos y sujetos y puede comenzar a apoyarse más en lo que ve (y, por lo tanto, puede llegar a conocer).

En segundo lugar, analizaremos el hemistiquio restante del primer verso: ὄσον τ' ἐπὶ θυμῷ ἰκάνοι. Esto solo lo puede decir el narrador en retrospectiva, una vez que ha recibido instrucciones de la diosa y se encuentra en el camino de regreso. Pensemos que, si su interlocutora necesita brindarle tranquilidad en los versos 26-28 diciéndole que no lo envió un mal destino por ese camino sino Thémis y Díke, debe ser evidente para ella la angustia que estaría reflejada en el rostro del joven, puesto que, hasta ese momento, él solo sabe que ha llegado a un lugar que tiene muchas semejanzas con el mundo subterráneo al que un ser humano se dirige cuando muere. Es por esto mismo que se aclara que esta divinidad lo recibe bien dispuesta y benevolente, lo que evidencia un efecto visual que no se plasma en la

sintaxis, pero sí en la representación que el oyente/lector puede reponer: casi podemos ver el rostro de la diosa sonriendo, aunque no se den detalles faciales. Esto también prueba que el narrador humano ajusta la dicción conforme mejora la precisión de su percepción.

En suma, si ese verso inicial no fuera producto de la reflexión posterior de un *koûros* ya en posesión de entendimiento de lo que ha experimentado, habría contradicción en su actitud para con el viaje que ha realizado. Solo al final puede afirmar que las yeguas lo acompañaban tanto cuanto alcanzara su ánimo, puesto que en ese momento puede identificarse con el “hombre que sabe” (εἰδότα φῶτα v. 3), pero no en el sentido de que era previamente sabio, sino en que poseía una especie de reconocimiento por parte de la diosa, quien a su vez podría estar legitimándolo como narrador, tal como las Musas a Hesíodo.

En tercer lugar, también en retrospectiva, el hecho de que describa a la diosa como “aquella que por todas las ciudades lleva al hombre que sabe” (“ἡ κατὰ πάντ' ἄστυ φέρει εἰδότα φῶτα” v.3) es la tercera clave que nos permite reconocer la *analepsis*, puesto que es información a la que solo puede acceder luego de haber conocido a su mentora. Dado que él es un *koûros* que se va a iniciar en lo que sea que ella le exponga, únicamente al final puede afirmar que es una guía para los hombres, y no al principio del proemio.

De hecho, hay que pensar que la caracterización que el narrador había construido de las yeguas muy diligentes (πολύφραστοι ἵπποι, v. 3), puede hacerla solamente al final de su experiencia, ya que, por un lado, como mencionamos previamente, habría estado al principio la posibilidad de pensar que haya sido un mal destino el que lo condujera hacia el Hades – y, por lo tanto, esos adjetivos no estarían en sintonía con lo que podría haber sido un camino desdichado – y, por otro, πολύφραστοι es una atribución que relaciona a las yeguas con la diosa por propiedad transitiva, puesto que, sin lugar a dudas, ella misma ha probado ser muy diligente en su tarea de elegir y convocar a un *koûros* cuyo ánimo le permite ser conducido hasta su presencia.

El primer narrador, entonces, está reafirmando en el proemio lo que había formulado la diosa; solo que, por las diferencias en el orden de la enunciación y de lo enunciado, todavía no lo sabemos. En consonancia señala N. L. Cordero (2005: 37) que “para Parménides el conocimiento se obtiene luego de un “recorrido”, de un “viaje”, de un trascurso conceptual, es decir, gracias a un método”.

Tal como lo ha explicado la diosa, tenemos dos tipos de conocimiento: las opiniones de los mortales, que son falsas y falibles y en las que no encontramos creencia verdadera, y la Realidad. Teniendo esta división harto conocida en mente y la estructura del proemio, no resulta difícil entender que el discurso humano se asimila a la *δόξα* (v. 30) y que el discurso divino hace lo propio con la *ἀλήθεια* (v. 29). Poner en relación la Realidad con la narración que la describe (la de la diosa) es una forma de dejar en claro de antemano que es perfecta y, por ello, que es el camino que debe seguirse, en contraposición con el de las meras opiniones y las creencias falsas.

Asimismo, podríamos pensar que la asimilación se da también entre esa Realidad que se intenta transmitir y su portadora: “la déesse de Parménide n'est donc pas une déesse de la vérité, au sens un peu dégénéré où Poséidon deviendra le dieu des tempêtes comme Apollon le dieu de la poésie. Elle est la Vérité.” (Beaufret, 1955: 9). Más allá de las diferencias de traducción, se podría entender que el juego y la competencia en materia de retórica y oratoria del *koûros* se da con la verdad misma.

Si no prestáramos atención, parecería que hay contradicción en lo que afirmamos, puesto que, en caso de que se tratara de un joven ya en posesión de conocimiento, su discurso debería ser infalible. Sin embargo, vale aclarar que ha sido iniciado *hace instantes* –ya que se encuentra transitando el viaje de regreso–, y su adquisición de sabiduría no implica que pueda retener a la perfección todo lo que le ha revelado la diosa. Recordemos que, en el segundo fragmento, su interlocutora le solicita que intente retener todo lo que le dirá. Es por esto que el discurso humano inicial se presenta tan defectuoso y deficiente hasta que comienza a mejorar.

Por otro lado, que el discurso del *koûros* se perfeccione con la sucesión de versos significa que hay cierta confianza por parte de “Parménides” –es decir, el filósofo detrás de los juegos de narradores– hacia el género humano en cuanto a la posibilidad de aprehender y comprender el funcionamiento de la realidad, y su pronóstico es, cuanto menos, optimista.

El proemio, entonces, es más que un mero marco ficcional, mucho más que una introducción; no es accesorio, ni tampoco una puerta de entrada para alegorizar sobre el conocimiento que se impartirá. En palabras de Bernabé, “es la elaboración literaria del acceso a una gran verdad que el autor interpreta como una revelación religiosa” (2016: 25). Es

relevante para el desarrollo del pensamiento filosófico, y la importancia radica justamente en la contraposición de los dos discursos. Si bien el poema habla de un único joven que es elegido por una fuerza superior para ser depositario de sabiduría, esto no implica que ese conocimiento esté destinado solo a una minoría. Pensemos en el contexto religioso de Parménides, muy ligado al orfismo y a los cultos místéricos, donde la relación se juega entre mortal y divinidad, relación unilateral que, de alguna manera, le sirve para representar la conexión en la ficción literaria, pues no debemos dejar de reflexionar sobre las limitaciones poéticas que puede encontrarse la voz narrativa.

Si se lee con atención, se descubrirá que aquí se encuentran las respuestas dadas de antemano y que los subsiguientes fragmentos son una profundización de lo que las voces narrativas trazaron. Estos primeros treinta y dos versos son absolutamente relevantes, puesto que perfilan ya desde la primera línea los dos caminos, el de la perfección y el de la imperfección, el de la Realidad y el de la falsa ilusión; para quien pueda verlos.

El primer aprendizaje del *koûros*, entonces, consiste en un entrenamiento retórico, puesto que el conocimiento al que accede por medio de la diosa es, antes que nada, conocimiento que debe divulgar en calidad de iniciado y elegido por aquella para hacerlo. Quienes integramos la audiencia, antigua y moderna, asistimos al ensayo de un proceso de comunicación de datos filosóficos –el proemio– que comienza por nosotros. Como dice Bernabé (2016: 27), el discurso de la diosa no es “pura revelación, sino transmisión de conocimientos sobre los que el filósofo debe razonar” y, agregaríamos, material que debe asimilar para poder transmitirlo, en términos narrativos, de la mejor manera posible.

Capítulo 5: Conclusiones

Tras finalizar los análisis parciales de los pasajes propuestos en la Introducción, que tenían como objetivo estudiar la contraposición entre discursos divinos y discursos humanos, plantearemos una serie de conclusiones.

Primero, en líneas generales, diremos que en los tres textos pudimos identificar dos tipos de voces que traen consigo determinadas características que las hacen reconocibles a la hora de diferenciarlas. Además, los fines narrativos detrás de cada construcción resultan claros una vez que se establecen tales características. Sin embargo, no podemos afirmar con total certeza que cada narrador utilice estrategias retóricas propias como para establecer una polarización evidente entre ambos tipos. Aun así, hay dos rasgos que podríamos asignar a los narradores que se construyen como humanos de forma deliberada: la impericia técnica y la parcialidad.

Debemos admitir que hubo una pareja de autores sobre la que ahora podemos plantear más comparaciones y contrastes: Parménides y Hesíodo. Por el contrario, puesto que el *Himno Homérico a Deméter* no incluye intercambios entre dioses y hombres más allá de los diálogos esperables que puedan tener los personajes en una historia, queda un tanto al margen de la discusión.

Sin embargo, en términos generales, no podemos dejar de notar que tanto el *HHD* como la *Teogonía* y el poema de Parménides incluyen una importante correlación: el relato del rapto en primera persona de Perséfone coincide con la epifanía en primera persona de Hesíodo, y con la narración en primera persona del *koûros* en el carro; los pasajes dentro de la selección con los que más hemos trabajado y donde más hemos enfatizado el análisis.

Si bien el *HHD* funcionó para agregar diversidad genérica al análisis, no se puede decir que posea una intención protréptica (que podría parafrasearse como una exhortación a la conversión),⁵¹ como sí presentan los otros dos textos. Tal como el poeta y el filósofo (en tanto narradores primarios externos) fueron convertidos, por así decirlo, por una voz divina o un conjunto de voces divinas, ellos esperan que sus composiciones causen ese mismo efecto en

⁵¹ Concepto que desarrolla Herrero de Jáuregui (2018).

su audiencia. Persiguen fines perlocutivos que el himno no comparte por razones que tienen que ver con el género en el que se inscribe.

Aun así, el *HHD* aporta un componente que los otros textos no tienen: distintas versiones sobre un episodio particular y distintas formas de construir a los narradores de tales versiones, dependiendo, en primer lugar, de su género y, en segundo, de la posición que poseen dentro del eje vertical que determina la estructura completa de la realidad. El narrador primario externo en ningún momento estableció intercambios con los personajes de la fábula, pues siempre mantuvo tales características. Sin embargo, Hécate, Helios y Perséfone tuvieron acceso a portar una voz que les permitiera relatar en discurso directo sus versiones de un mismo episodio.

El resultado es que el narrador primario asignó a los personajes-narradores más ajenos al hecho (Helios y Hécate) una dicción específica que contrasta con la de quien fuera víctima del rapto. Lo interesante también es que la fraseología utilizada por la voz poética (i.e. el narrador primario), precisamente por tener una perspectiva holística sobre los acontecimientos, concordaba con la del que presentó como el testigo ocular más importante: Helios.

La configuración de los narradores en el himno fundamentalmente busca establecer disparidad entre las versiones, puesto que tal mecanismo también le permite aportar suspenso a la sucesión de acontecimientos, marcar diferencias entre los roles de género y, sobre todo, reflexionar sobre la perspectiva narrativa, puesto que es la primera vez en la literatura griega que nos encontramos con tantas focalizaciones distintas de un mismo episodio. Los elementos con los que más experimenta el narrador primario son la distancia y el ángulo con que los narradores secundarios relatan lo presenciado. Si bien los otros dos textos incluyen ambas focalizaciones, no se puede afirmar que las utilicen de la misma manera.

Como indicamos, resulta difícil poner en relación el *HHD* con Parménides y Hesíodo, por lo cual procederemos a las comparaciones y vinculaciones entre estos últimos.

Los narradores que construyen tanto Hesíodo como Parménides son receptores de una relevación divina, y preparan a sus oyentes/lectores para que sean receptores de una revelación divina mediatizada por ellos. Es por esto que el narratorio definitivo se puede

identificar de manera completa con el narratario directo, aunque esto no se produce automáticamente. Por el contrario, ambos narradores trabajan en la composición de sus relatos combinando: 1) una experiencia “personal” –consecuencia del encuentro con una divinidad (o un grupo de divinidades)–; 2) el producto que resulta del hecho de que el poeta/filósofo asimile el saber recibido; y 3) la estrategia retórica que tiene por objetivo la identificación entre la audiencia y el narrador.

En los pasajes seleccionados del Proemio de la *Teogonía* no podemos contrastar un discurso pronunciado por un mortal con otro de origen divino, sino, más bien, uno humano desdoblado en dos, debido a una fragmentación que se produce en la identidad del narrador. El cambio se evidencia con claridad antes y después del episodio de la consagración poética y, en este sentido, algo similar ocurre en el poema de Parménides luego de su encuentro con la diosa: estos intercambios modifican no solo los saberes que puedan tener los mortales acerca del mundo cosmogónico, cosmológico, teogónico y ontológico, sino también la dicción de los narradores que, como hemos explicado, se acomodan de acuerdo con las estrategias retóricas de acercamiento al oyente/lector. Las voces mortales, que al principio carecen de elocuencia, súbitamente adquieren habilidades para cantar, hablar, referir encuentros con dioses, filosofar sobre los conocimientos aprehendidos y celebrar con himnos a los bienaventurados.

Sin embargo, en contraposición con lo que ocurre en el poema de Parménides, donde el *koûros* asume el rol de aprendiz/iniciado de la diosa innominada sin cuestionar ninguna enseñanza, Hesíodo, que no es mero conducto de las Musas, les solicita y reclama un tipo específico de canción, diferente de la referencia que transmite el narrador en sus versos, a pesar de que en la *Dichterweihe* se afirme que aquellas le “enseñan el bello canto”.

Ambos autores explotan un medio poético con el objeto de transmitir poéticamente sus enseñanzas, pero para lograrlo necesitan antes conseguir legitimación divina. El narrador hesiódico la consigue y puede, por lo tanto, validar su narrativa, pero el problema es que esa autoridad se muestra un tanto problemática por las declaraciones ambiguas de las Musas, quienes le otorgaron tal legitimidad en primer lugar. En el caso del *koûros*, la autorización poética/filosófica se encuentra al principio del texto (aunque no de la historia referida): podría pensarse que la diosa lo legitima desde el momento mismo en que envía a las Helíades a

buscarlo y su ánimo permite que se complete el viaje. Aquí, ese proceso se presenta vinculado entonces a una prueba (iniciática, si se quiere) que termina de confirmarse cuando la diosa lo recibe de buen grado en su morada.

La pregunta que parecen plantear tanto Parménides como Hesíodo es cómo acceder al conocimiento sobre la verdad/realidad y los asuntos divinos, pero, sobre todo, cómo transmitir a una audiencia humana esos saberes que consiguen por medio de su relación con una figura de autoridad inmortal. La respuesta, según lo que pudimos comprobar, se halla en intentar plasmar en el acto comunicativo de la narración esas mismas inquietudes con la construcción de una voz autorizada que va creciendo a medida que se desarrolla el discurso, es decir, de un narrador con el que el oyente/lector pueda sentirse identificado.

Para lograrlo, las voces de Parménides y de Hesíodo experimentan un arco de madurez discursiva –que tiene su complemento en la reflexión intelectual– cuyo punto culminante (en las composiciones) se encuentra más cerca de las voces divinas que les otorgaron el acceso legitimado al conocimiento.

En conclusión, no sabemos si estos autores realmente experimentaron escenas de encuentro con lo divino, ya fuera con las Musas en el Helicón en el caso de Hesíodo o con la diosa en algún ritual iniciático en el de Parménides, o si creyeron haberlo hecho. Lo que podemos afirmar con seguridad es que este último conocía el trabajo de Hesíodo y el *HDD*, y que esto le daba cierto lugar para experimentar con los narradores y las focalizaciones de los personajes. En suma, podemos aseverar que las tres figuras autorales (fueran quienes fueran y sin importar las experiencias reales que hubieran tenido) recurrieron a construir estas voces narrativas en la ficción por medio de estrategias muy similares.

Capítulo 6: Bibliografía

a) Fuentes primarias, ediciones y comentarios

BERNABÉ, A. (2007), Parménides. *Poema*. (Fragmentos y traducción textual), edición bilingüe. Edic. y trad. de ---. Introd., notas y com. De J. Pérez de Tudela. Epílogo de N. L. Cordero, Madrid, Ediciones Istmo.

(2017), *Himnos Homéricos*, Madrid, Abada Editores.

(2019), *Fragmentos presocráticos*, Madrid, Abada Editores.

CORDERO, N. L. (1997² [1982]), *Les deux chemins de Parménide*. Édition critique, traduction, études et bibliographie par ---, Paris, Vrin.

CORNAVACA, R. (2011), Filósofos presocráticos, *Fragmentos II*, edición bilingüe. Introducción, traducción y notas de ---, Buenos Aires, Losada.

CORNFOLD MACDONALD, F. (1939), *Plato and Parmenides. Parmenides' Way of Truth and Plato's Parmenides* translated with an Introduction and a running Commentary, London, Kegan Paul.

COXON, A. H. (ed.) (2009), *The fragments of Parmenides*, Las Vegas, Parmenides Publishing.

DIELS, H. & KRANZ, W. (1956), *Die Fragmente der Vorsokratiker. Griechisch und Deutsch*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 3 vols.

EGGERS LAN, C. et al. (1978-1979), *Los filósofos presocráticos: Heráclito, Parménides, Zenón de Elea, Meliso de Samos*, Madrid, Gredos.

EVELYN WHITE, H. G. (1914) *Hesiod, the Homeric Hymns and Homerica*, London, Loeb Classical Library.

FOLEY, H. (2013), *The Homeric Hymn to Demeter: Translation, Commentary, and Interpretive Essays*, Princeton University Press.

GALLOP, D. (1984), Parmenides of Elea: *Fragments. A text and translation with an introduction*, Toronto, University of Toronto Press.

GÓMEZ-LOBO, A. (1985), *Parménides*, Texto griego, traducción y comentario, Buenos Aires, Editorial Charcas.

HENN, M. J. (2003), *Parmenides of Elea: A Verse Translation with Interpretative Essays and Commentary to the Text*, Westport, Conn.-London, Praeger.

- KOUROMENOS, T., PARÁSSOGLU, G. M., TSANTSANOGLU, K. (eds.) (2006), *The Derveni Papyrus. Edited with Introduction and Commentary*, Florence, Olschki.
- MOST, G. (2018), *Theogony. Works and Days. Testimonia*. Harvard University Press.
- RICHARDSON, N. J. (1994), *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford Clarendon Press.
- SEXTI EMPIRICI (1912), “Adversus mathematicos VII”, *Opera*, Hermannus Mutschmann (recensuit), Leipzig, Teubner, Bibliotheca Scriptorum graecorum et romanorum Teubneriana.
- TARÁN, L. (1965), *Parmenides. A Text with Translation, Commentary, and Critical Essays* by ---, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- UNTERSTIENER, M. (1958), *Parmenide. Testimonianze e Frammenti*. Introduzione, traduzione e commento a cura di ---, Fireze, La Nuova Italia.
- WEST, M. L. (1988), *Hesiod: Theogony and Works and Days*, Oxford University Press.

b) Instrumenta Studiorum

Métrica

- DAIN, A. (1965), *Traité de métrique grecque*, París.
- KOSTER, W. J. W. (1953), *Traité de métrique grecque*, Leyde, A.W. Sijthoff.
- MAAS, P. (1962), *Greek metre*, translated by Hugh LLOYD-JONES, Oxford, Clarendon Press.
- WEST, M. L. (1982), *Greek Metre*, Oxford, Clarendon Press.

Diccionarios

- ADRADOS, F. R. et al. (1980--), *Diccionario Griego-Español*, vols. I-VII, Madrid, CSIC.
- BAILLY, A. (1950), *Dictionnaire Grec-Français*, rédigé avec le concours de E. Egger, Édition revue par L. Séchan et P. Chantraine, Paris, Librairie Hachette.
- BERISTÁIN, H. (1985), *Diccionario de retórica y política*, México D.F., Porrúa.
- CHANTRAINE, P. (1990), *Dictionnaires étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, 2 vol., Paris, Klincksieck.
- LIDDELL, H. & SCOTT, R. (1968), *A Greek-English Lexicon*, 9th ed., compiled by ---, revised and augmented throughout by Sir H. JONES, Oxford, Oxford University Press.

Lengua

- ADRADOS, F. R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*, Madrid, Gredos.
- ADRADOS, F. R. (1999), *Historia de la lengua griega*, Madrid, Gredos.
- CHANTRAINE, P. (1967), *Morphologie historique du grec*, Paris, Klincksieck.
- HUMBERT, J. (1982), *Syntaxe Grecque*, Paris, Klincksieck.

c) Bibliografía secundaria

- ALLEN, R. E., FURLEY, D. J. (1975), *Studies in Presocratic Philosophy: the eleatics and pluralists*, New Jersey, Atlantic Highlands Humanities Press.
- AUSTIN, S. (2007), *Parmenides and the history of dialectic: three essays*, Las Vegas, Parmenides Publishing.
- BECK, D. (2001), "Direct and Indirect Speech in the Homeric "Hymn to Demeter"", *TAPA* 131, pp. 53-74.
- BERNABÉ, A. (2016), "Parménides se encuentra con la diosa" en HERRERO DE JÁUREGUI, M., FERNÁNDEZ SANCHEZ, A. (eds.), *AEIΔE ΘEA La inspiración en la poesía religiosa*, Madrid, Ediciones Universidad San Dámaso, pp. 13-31.
- BERNABÉ, A., BERRUECOS FRANK, B., GIOMBINI, S. (eds.) (2019), *Parmenide: tra linguistica, letteratura e filosofia*, Academia Verlag.
- BOLLACK, J. (2006), *Parménide. De l'Étant au Monde*, Paris, Verdier.
- BOWRA, C. M. (1937), "The Proem of Parmenides", *CP* 32: 97-112.
- BRADLEY, E. (1966), "The Relevance of the Prooemium to the Design and Meaning of Hesiod's *Theogony*", *SO* 41: 29-47.
- BURKERT, W. (2013), "Parmenides' Proem and Pythagoras' Descent", in- Adluri Vishwa (ed.), *Philosophy and Salvation in Greek Religion*, Berlin/Boston, De Gruyter, pp. 85-116.
- BURNET, J. (1920), "Parmenides", en *Early Greek Philosophy*, London, A. and C. Black, pp. 126-145.
- CALAME, C. (1995), *The Craft of Speech in Ancient Greece*. trans. by J. Orion. Ithaca.
- CHALMERS, W. R. (1960), "Parmenides and the beliefs of mortals", *Phronesis* 5: 5-22.
- CHERNISS, H. (1977), "Ancient Forms of Philosophical Discourse" en Tarán, L. (ed.), *Harold Cherniss: Selected Papers*, Leiden, Brill, 14-35.
- CLAY, J. S. (1988), "What the Muses Sang: *Theogony* 1-115," *GRBS* 4: 323-33.

- (2009) [2003], *Hesiod's Cosmos*, Cambridge.
- (2015), "Commencing Cosmogony and the Rhetoric of Poetic Authority", in DERRON P. (ed.), *Cosmologies et cosmogonies dans la littérature antique: huit exposés suivis de discussions et d'un épilogue. Entretiens sur l'Antiquité classique*, 61. Vandœuvres. pp. 105-147.
- CORNFORD, F.M. (1988) [1952], *Principium sapientiae: Los orígenes del pensamiento filosófico griego*, Madrid, Visor.
- COSGROVE, M. R. (1974), "The KOYPOΣ Motif in Parmenides: BI.24", *Phronesis* 19:81-94.
- COXON, A. H. (1968), "The Text of Parmenides fr. 1.3", *CQ* 18: 69.
- CURD, P. (2004), *The Legacy of Parmenides. Eleatic Monism and Later Presocratic Thought*, Las Vegas, Parmenides Publishing.
- DAVIDSON, T. (1870), "Parmenides", *JSP* 4: 1-16.
- DE JONG, I. J. F. (2014), *Narratology and Classics: A Practical Guide*, Oxford University Press.
- DODDS, E. R. (1951) [1997], *Los griegos y lo irracional*, Madrid, Alianza.
- DOHERTY, L. E. (1995), "Sirens, Muses, and Female Narrators in the Odyssey," in *The Distaff Side. Representing the Female in Homer's Odyssey*. COHEN, B., ed. New York – Oxford University Press, 81-92.
- DOLIN, E. F. (1962), "Parmenides and Hesiod", *HSCP* 66: 93-98.
- EASTERLING, P., KNOX, B. (1985), *The Cambridge history of classical literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ENGLISH, R. B. (1912), "Parmenides' Indebtedness to the Pythagoreans", *TAPA* 43: 81-94.
- FOWLER, D. (2000), "The Didactic Plot," in *Matrices of Genre: Authors, Canons, and Society*, DEPREW, M. and OBBINK, D., Cambridge, MA, 205-19.
- FRÄNKEL, H., (1975 [1930] "Studies in Parmenides" en Allen, R. E., Furley, D. J., *Presocratic Philosophy: the eleatics and pluralists*, New Jersey, Atlantic Highlands Humanities Press, pp. 1-47.
- GIGON, O. (1985) [1968], *Los orígenes de la filosofía griega. De Hesíodo a Parménides*, Madrid, Gredos.

- GIULIANI, L. (2013), *Image and myth: a history of pictorial narration in Greek art*. University of Chicago Press.
- GÓMEZ-LOBO, A. (1986), “Parménides y la diosa”, *Ideas y valores* 36: 49-66.
- GUTHRIE, W. K. C. (1962), “Introducción y sumario” en *Historia de la filosofía griega. Los primeros presocráticos y los pitagóricos, vol. I*, Madrid, Gredos, pp. 15-36.
- HEIDEGGER, M. (1992) [1982], *Parmenides*, Bloomington, Indiana University Press.
- HEINEN, S., & SOMMER, R. (eds.). (2009), *Narratology in the age of cross-disciplinary narrative research* (Vol. 20), Walter de Gruyter.
- HERMAN, D. (2011), *Basic elements of narrative*. John Wiley & Sons.
- HERMAN, D., & HERMAN, R. D. (eds.). (2007), *The Cambridge companion to narrative*. Cambridge University Press.
- HERMANN, A. (2004), *To think like God: Pythagoras and Parmenides. The origins of philosophy*, Las Vegas, Parmenides Publishing.
- HERRERO DE JÁUREGUI, M. (2017), “*Ipsissima verba* de la Musa: Empédocles B 3.6-13 y B 111 DK” en BERNABÉ, A., LUJÁN, E., PRESA, F., ÁLVAREZ-PEDROSA, J. A. (eds.), *Ratna: Homenaje a la profesora Julia Mendoza*, Madrid, Escolar y Mayo editores, pp. 233-241.
- (2018), “Protreptic and Poetry: Hesiod, Parmenides, Empedocles” in ALIEVA, O., KOTZÉ, A., VAN DER MEEREN, A. (eds.), *When Wisdom Calls: Philosophical Protreptic in Antiquity*, Belgium, Brepols, pp. 49-69.
- JANKO, R. (1981), “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109: pp. 9-24.
- KIRK, G. S. y RAVEN, J. E. (1981 [1970]), *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, Madrid, Gredos.
- LATONA, M. J. (2008), “Reining in the Passions: The Allegorical Interpretation of Parmenides B Fragment 1”, *TAPA* 129: 199-230.
- LESKY, A. (1969) [1963], “La filosofía del Ser a fines del período arcaico”, en *Historia de la literatura griega*, Madrid, Gredos, pp. 235-242.
- LLOYD, G. E. R. (1987) [1966], *Polaridad y analogía. Dos tipos de argumentación en los albores del pensamiento griego*, Madrid, Taurus.

- LONG, A. (1999), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LONG, A. A. (1985), "Early greek philosophy" en Easterling, P. E., Knox, B. M. W. (eds.), *The Cambridge history of classical literature*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 245-257.
- MARTÍNEZ NIETO, R. B. (2000), *La aurora del pensamiento griego. Las cosmogonías prefilosóficas de Hesíodo, Alcmán, Ferécides, Epiménides, Museo y la Teogonía órfica antigua*, Madrid, Editorial Trotta.
- MINTON, W. (1970), "The Proem Hymn of Hesiod's Theogony," *TAPA 101*: 357-77.
- MORAND, A.-F. (2001), *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden-Boston, Brill.
- MORRISON, J. S. (1955), "Parmenides and Er", *JHS 75*: 59-68.
- MOST, G. (1999), "The poetics of Early Greek Philosophy", en Long, A. A. (ed.), *The Cambridge Companion to Early Greek Philosophy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 332-361.
- MOURELATOS, A. P. (2008), *The route of Parmenides*, Las Vegas, Parmenides Publishing. NY.
- OLMOS, P. (2013). *Narration as argument*, Cham, Springer.
- PALMER, J. (2009), *Parmenides and Presocratic Philosophy*, Oxford University Press.
- PARKER, R. (1991), "The Hymn to Demeter and the Homeric Hymns", *Greece & Rome 38*: pp. 1-17.
- PATRON, S. (ed.). (2014), *Toward a Poetic Theory of Narration: Essays of S.-Y. Kuroda* (Vol. 269), Walter de Gruyter GmbH & Co KG.
- PELLIKAAN-ENGEL, M. E. (1974), *Hesiod and Parmenides: A New View on their Cosmologies and on Parmenides' Proem*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert.
- POSTLETHWAITE, N. (1979), "Formula and Formulaic: Some Evidence from the Homeric Hymns", *Phoenix 33*: pp. 1-18.
- SNELL, B. (1953 [1946]), *The discovery of the mind: the greek origins of european thought*, Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- STODDARD, K. (2017), *The narrative voice in the Theogony of Hesiod*, Leiden, The Netherlands, Brill.

THANASSAS, P. (2007), *Parmenides, Cosmos, and Being. A Philosophical Interpretation*, Milwaukee (Wisconsin), Marquette University Press.

TOR, S. (2017). *Mortal and Divine in Early Greek Epistemology: A Study of Hesiod, Xenophanes and Parmenides (Cambridge Classical Studies)*. Cambridge, Cambridge University Press.

VERNANT, J. P. (1989), "At Man's Table: Hesiod's Foundation Myth of Sacrifice," translated by WISSING, P. In *The Cuisine of Sacrifice Among the Greeks*. DETIENNE, M. and VERNANT, J. P. (edd.) Chicago, 21-86.

VILLARUBIA, A. (1994), "Notas estilísticas sobre el *Himno Homérico a Deméter*", *HABIS* 25: 7-17.

VLASTOS, G. (1946), "Parmenides' Theory of Knowledge", *TAPA* 77: 66-77.