



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE LETRAS CLÁSICAS

**ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις Ο ΣΟΒΡΕ ΕΛ ΠΟΔΕΡ ΔΕ ΛΑ ἔκφρασις ΑΝΤΙΓΥΑ
ΕΝ ΗΟΜΕΡΟ, ΗΕΣΙΟΔΟ Υ ΠΑΡΜΕΝΙΔΕΣ**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN LETRAS CLÁSICAS

PRESENTA

IÑAKI IMANOL OLALDE VERGARA

DIRECTOR DE TESIS

DR. BERNARDO BERRUECOS FRANK

CIUDAD UNIVERSITARIA, 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Investigación realizada gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (PAPIIT) de la UNAM <IN401718>.

“Un hombre genial resulta insoportable si no posee al menos dos cualidades: gratitud y limpieza.”

—FRIEDERICH NIETZSCHE, *Más Allá del Bien y del Mal*

A mis padres, Antonio y Angélica, y a mi hermano, Felipe, por cada una de vuestras palabras y gestos de amor, cariño y apoyo. A mi padre por enseñarme a ser siempre más fuerte pese a las circunstancias adversas que se presentan a lo largo de la vida, por enseñarme a ser quien verdaderamente soy y demostrarlo sin temor. A ti, sobre todo, por haberme enseñado quizá involuntariamente a llevar siempre la cabeza en alto y nunca arrepentirme de mis decisiones. En especial a mi madre, que sin ti jamás hubiera vuelto los ojos hacia las maravillas que el mundo antiguo nos ofrece. Mis palabras jamás serán las suficientes para agradecerte todas y cada una de las cosas que haces por mí. Quizá bastará solamente por un instante a manera de agradecimiento recordarte aquello que siempre me has dicho y que, desde la primera vez que me dijiste, ha resonado en mi cabeza sin cesar: “τῆς παιδείας αἱ μὲν ρίζαι πικραί, οἱ δὲ καρποὶ γλυκεῖς.” A mi abuela: aunque no volverás más para escucharme con mucha emoción y atención cuando tenga buenas noticias, siempre estás en mis recuerdos más dulces, pero también en los más melancólicos. Gracias por tu amor y por tu lengua que jamás dejaré que perezca, gracias por tu vida y por tu fuerza que nunca permitiré que se pierdan en el olvido. *Llevo tu luz y tu olor por dondequiera que vaya.* A vosotros, además, os dedico con mucho amor esta tesis.

Al Dr. Bernardo Berruecos Frank, por transmitirme tanta sabiduría y tanto aprecio por la poesía de Parménides a través de sus constantes comentarios y anotaciones, por toda la ayuda que me ha brindado durante la elaboración de esta tesis, sus detalladas lecturas y sus consejos, y sobre todo por su afabilidad, profesionalidad, confianza y valiosa amistad, pues todo esto me brindó una extraordinaria seguridad al momento de enfrentarme a mi tema. Estoy seguro de que esta tesis no hubiera sido la misma si me hubiera faltado la rigurosidad y la pasión por los estudios clásicos que posee. No cabe duda que es para mí una figura excepcional y un ejemplo a seguir. ¡Gracias!

Je voudrais aussi remercier une personne dont nom peu importe et qui n’a pas voulu apparaître ici. Bien que mes paroles t’embarrassent et qu’elles puissent t’affecter dans l’avenir, je

veux être cohérent avec moi-même. C'est seulement pour ça que je t'y ai mis : « οὐδ' εἶ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν, φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεῖη [*Même si j'avais dix langues ou dix bouches, que ma voix était inébranlable et que j'avais un cœur en bronze*] », je ne pourrais pas absolument remercier et sans grand risque d'erreur toutes et chacune des paroles que tu m'as dites pour m'encourager quand je sentais que tout était perdu, quand j'en avais assez et quand je n'en pouvais plus ; mais surtout de t'avoir connu, pour avoir été la personne la plus admirable et la plus extraordinaire que je n'avais jamais connue. Malgré la grande et malheureuse distance, je tiens compte de toutes tes paroles. Dans chaque ligne de ce travail, tu trouveras certainement des endroits très spéciaux pour toi, tout comme dans toutes mes recherches à venir. « ἀλλά με τεθνηῶτα χυτὴ κατὰ γαῖα καλύπτοι [*Mais, mort, qu'un monceau de terre me recouvre*] » avant de me résigner à ne plus jamais te voir.

A todos mis profesores del Colegio de Letras Clásicas, pero en mayor medida al Lic. Juan Carlos Rodríguez Aguilar que no solamente me hizo apreciar muy peculiar y apasionadamente la poesía y las lenguas antiguas con sus inolvidables y muy eruditos comentarios y observaciones, sino también me hizo entender que las humanidades son el motor irreparablemente necesario que nos impulsa a ser mejores seres humanos. Sus clases son para mí un faro que ilumina mis pasos en mi camino hacia la sabiduría así como acontecimientos que llenan genuinamente mi vida de felicidad. Al Dr. Pedro Emilio Rivera Díaz porque con sus vastos conocimientos de la lengua griega y sobre todo con su total disposición y amigable humor durante cuatro semestres continuos aprendí a apreciar sobremanera la lengua de Homero y a no temer enfrentarme a un texto clásico. A la Mtra. María de Lourdes Santiago Martínez por sus increíbles y muy acogedoras clases de lengua latina que me llevaron a un amor profundo por el latín. En el fondo, también debo agradecer que, gracias a usted y a las bases tan firmes del latín que ahora poseo, es más fácil conocer y apreciar el resto de las lenguas romances que me he dispuesto a aprender. A la Mtra. Leonor Hernández Oñate por su amabilidad, por aceptar formar parte de mi sínodo lector y por sus puntuales observaciones que no sólo me han servido como sólidos fundamentos para la precisión de esta tesis, sino también para futuras investigaciones y especialmente para mi crecimiento académico. Agradezco también a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

Finalmente, aunque no por eso en menor medida, me gustaría agradecer a toda la gente que he conocido a lo largo de mi estancia en la Universidad y que me ha llenado de alegrías y momentos inolvidables. Infinitas gracias a María, gran compañera, extraordinaria amiga e increíble persona, por siempre apoyarme en todas mis decisiones, orientarme con tus suaves palabras y acompañarme en cada momento de felicidad y tristeza. A Fernanda, mi primera (y verdadera) amiga de la Licenciatura, por cada risa que compartimos y por cada palabra de aliento que del cerco de tus dientes ha salido en mi ayuda. A Tonali por, además de ser una estupenda persona, hacer que cada clase y cada minuto en la Universidad fueran tan amenos y divertidos que mi largo trayecto hacia la Facultad fuera lo de menos. A Ricardo por haberte convertido en un extraordinario amigo y especialmente por ser una fuente inagotable de comentarios eruditos, referencias a diversos autores brillantes y, en equilibrada medida, ingeniosas bromas (Hroswitha), además de tus muy acertados y sobre todo útiles comentarios al realizar la lectura de mi tesis. No hay palabras para agradecerte lo mucho que me has ayudado. A Claudia, a Yazmín y Mariana por vuestra gentileza, vuestra alegría y vuestra peculiar manera de demostrar que estudiar Letras Clásicas es una interesantísima aventura y no un camino tortuoso como todo mundo dice. A Laura Creixell por ser para mí un ejemplo idóneo de lo que es ser un profesor asombroso y apasionado, además por todos los miles y eternos conocimientos de lengua catalana que me brindaste. Jamás lograré agradecerte por todo lo que con tu ayuda he podido alcanzar. T'estim! A la Dra. Itzel Marisol Garnica por toda tu ayuda y consejos tanto emocionales como profesionales. Además, por supuesto, por lograr entender sin tantas dificultades mis penosos intentos de gráficas. No puedo evitar admirarte por todos los logros que has reunido, pues todo ello me impulsa a ser cada vez más dedicado y entregado a mis estudios. En fin, a todos vosotros os agradezco tanto, pues sin vuestra compañía, al desplazarme a lo largo de este camino, no hubiera dado mis pasos con la misma seguridad con la que los di. Cada momento que hemos vivido juntos es para mí un tesoro más valioso que todo el oro y los diamantes del mundo. Sé también que a todos vosotros os veré triunfando siempre. Os quiero mucho.

Índice	vii
Introducción	1
I. La ἔκφρασις antigua	9
I.1. ¿Qué es una ἔκφρασις?	9
I.2. ¿Qué es lo narrativo?	14
I.3. Ἐνάργεια	17
I.4. Movimiento y repetición	25
I.5. Objetos y clasificación de la ἔκφρασις.....	31
II. El origen de la ἔκφρασις en la épica griega: el <i>Escudo de Aquiles</i>	37
II.1. Homero, διδάσκαλος ζωγραφίας	37
II.2. La teoría en torno al <i>Escudo de Aquiles</i>	40
II.2.1. Lo narrativo: el dinamismo y la “demiurgic narrativity”	41
II.2.2. Descripciones y rasgos sinestésicos	56
II.3. ¿A qué clase de ἔκφρασις nos enfrentamos al leer el <i>Escudo</i> ?	69
III. La tradición efrástica en la épica griega: Hesíodo	71
III.1. La crítica antigua y moderna. Estilo y autoría del texto	71
III.2. ¿Originalidad o imitación?	77
III.2.1. Lo narrativo y lo descriptivo del Ἀσπίς pseudohesiódico	77
III.2.1.1. Narratividad	78
III.2.1.2. Descripciones y rasgos sinestésicos	89
III.2.2. Fórmulas comparativas	103
III.3. Una ἔκφρασις crítica: el desdoblamiento de la voz poética	111
IV. La ἔκφρασις en la poesía de Parménides de Elea	117
IV.1. Estructura y tema del <i>Poema</i>	117
IV.1.1. Estructura	117
IV.1.2. Tema	120
IV.2. Algunas interpretaciones del “Proemio”	121
IV.2.1. Interpretación literal	121
IV.2.2. Interpretación religiosa	122
IV.2.3. Interpretación alegórica	123
IV.2.4. Interpretación racionalista	125

IV.3. El <i>Poema</i> : ζέκφρασις?	126
IV.3.1. ἐνάργεια καὶ κίνησις	129
IV.3.2. La narratividad: λόγος ἀφηγηματικὸς καὶ πειρηγηματικὸς	136
IV.3.3. La impersonalidad y público del <i>Poema</i>	141
IV.3.4. La redondez dentro del <i>Poema</i>	146
IV.4. Comparación con las ἐκφράσεις homérica y pseudohesiódica	154
Conclusiones	159
Bibliografía	ix

Introducción

Es bien sabido y reconocido por los teóricos literarios modernos que cuando nos referimos a “una descripción precisa y detallada de un objeto artístico” o a “una figura consistente en la descripción minuciosa de algo” el concepto que emerge ante nosotros es *écfrasis*.¹ Este concepto ha sido objeto de grandes estudios desde la segunda mitad del siglo pasado² y a la fecha no ha dejado de despertar un gran interés que impulsa la búsqueda y la detenida elucubración de un sentido más transparente del mismo ya que a veces parece que es insuficiente catalogarlo como una descripción detallada y precisa de algo. So pretexto del abundante panorama que hoy se despliega sobre la mesa, producto de aquel gran interés, es imprescindible no perder de vista el concepto primigenio del cual se desprende la noción moderna en miras de una definición apropiada a la luz de la época en la que éste se originó. Por lo tanto, vale la pena mencionar que una *ἔκφρασις*³ entendida como la Antigüedad solía hacerlo no funciona sólo como una detallada descripción de un objeto artístico, sino como un amplio dispositivo retórico que incluye “propiedades que brindan al lenguaje la capacidad de atrapar estratégicamente al público y colocarlo mentalmente dentro de un discurso”,⁴ además de que debe entenderse necesariamente en función del contexto social en que se desarrolla.⁵ Así, durante el período de la Segunda Sofística algunos rétores se propusieron definir de la manera más clara posible el concepto para no suscitar dudas sobre qué debía considerarse una *ἔκφρασις*: en resumen, un discurso que incluye tanto elementos descriptivos como narrativos y lleva vívidamente ante los ojos del público (ὕπ’ ὄψιν) un objeto anteriormente mostrado.⁶ Los autores que la definen así entre los siglos I y V d. C. depositan en este dispositivo retórico conceptos que expanden su significado: el *λόγος ἀφηγηματικός* o la *ἐνάργεια*.

¹ Real Academia Española, (s.f.). *Écfrasis*. En *Diccionario de la lengua española*.

² Esto a raíz del pensamiento de Leo Spitzer y de su comentario al poema *Ode on a Grecian Urn* de John Keats (SPITZER 1955).

³ Usaré sistemáticamente el término griego y lo prefiero a la traducción convencionalmente usada (descripción) o al mismo término *écfrasis* aceptado por la Real Academia Española debido a que las definiciones que ofrece el *Diccionario* no agotan el concepto que durante toda la presente investigación se hará presente.

⁴ LONGINUS. *Subl.*, 15.9.

⁵ Cada *ἔκφρασις* tiene un propósito completamente distinto. El ejemplo más significativo será la *ἔκφρασις* pseudohesiódica que marca un cambio con el antecedente y paradigma homérico como se verá en el tercer capítulo.

⁶ Elio TEÓN, HERMÓGENES de Tarso, AFTONIO de Antioquía y NICOLAO de Mira, quienes escribieron manuales de ejercicios de retórica llamados *Progymnasmata*, definen la *ἔκφρασις* de esta manera.

Particularmente, esta definición se abre a un panorama más amplio cuando Dionisio de Halicarnaso, al definir la viveza de las palabras de una manera muy semejante a la ἔκφρασις,⁷ menciona que la ἐνάργεια más bien lleva el discurso, y por lo tanto el fenómeno antes mostrado, ante los sentidos (ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις). De esta manera, el concepto antiguo adquiere una faceta retórica más compleja que naturalmente se aleja de lo entendido hoy en día. A causa de esta complejidad inherente al concepto, a partir del siglo XX, algunos investigadores como James Heffernan, Ruth Webb, Jaś Elsner, Simon Goldhill o Niels Koopman han indagado la esencia del concepto a fin de evitar interpretaciones anacrónicas y para que la definición no se limite a un solo terreno, pero, sobre todo —como también lo haré yo— para demostrar la flexibilidad, la amplitud que tal concepto lleva en sí y la dificultad de su absoluta definición.

Ahora bien, dentro de la tradición literaria clásica, hay un pasaje que siempre ha sido considerado canónico y representante de toda ἔκφρασις en la Antigüedad, y que, hasta la fecha, sigue siendo objeto de diversos estudios: el *Escudo de Aquiles* de Homero (*Il.* XVIII. 478-617), en el que se describe con suma precisión la armadura del héroe homérico.⁸ Tal pasaje ha servido desde siempre como el paradigma y la única referencia para catalogar el resto de los textos como ἐκφράσεις propiamente dichas originales o, incluso, como copias de éste: el Ἄσπις pseudohesiódico ([*Sc.*] 122-324), por ejemplo, ha recibido en contraste menos atención por parte de la filología contemporánea y, además, ha sido blanco desde la Antigüedad de una crítica peyorativa en comparación con el pasaje homérico.⁹ La ἔκφρασις homérica, sin embargo, por todos los detalles visuales, sonoros, gustativos e incluso olfativos que contiene, se aleja ligeramente del concepto establecido por los rétores antiguos (haciendo especial énfasis en el enunciado ὑπ’ ὄψιν) y consolida un paradigma basado no sólo en lo visual, sino especialmente en lo sensorial (ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις). Así, el discurso ecfrástico deviene naturalmente sinestésico si pensamos que a la postre sirvió como el principal soporte para establecer un concepto “definitivo”. El principal problema que esto supone es que la ἔκφρασις no fue definida apropiadamente desde la Antigüedad y desde entonces se convirtió

⁷ DION. HAL. *Lys.* 7.

⁸ ELSNER 2002, pp. 3-4. Jaś Elsner menciona que el *Escudo de Aquiles* en la *Iliada* establece el modelo o paradigma de la ἔκφρασις literaria, por lo que los posteriores ejercicios de ἔκφρασις poético-literaria se basan en la tradición del *Escudo*, tanto por el estilo como por el metro.

⁹ VISSANI 2015, pp. 122-123. El autor demuestra que los juicios de Aristófanes de Bizancio y de la filología contemporánea caen en anacronismos y han influido considerablemente en el abandono y el olvido del Ἄσπις.

en un concepto sin restricciones concisas, de manera que tuvo la oportunidad de aplicarse sin distinción a cualquier texto que fuera la representación verbal de algo artístico. En vista de este confuso panorama, he decidido incluir el pasaje homérico en este trabajo ya que, además de ser el pasaje fundacional dentro de la tradición griega que se ha mantenido constante hasta la contemporaneidad, es esencial y completamente necesario leerlo bajo el enfoque del enunciado ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις para poder esclarecer el objetivo principal del poeta —que no era en definitiva la cabal visualización de la armadura de Aquiles— y además para establecer de manera eficaz las diferencias o afinidades con algunos pasajes efrásticos posteriores.

Un segundo pasaje —posterior al homérico— considerado ἔκφρασις es el Ἀσπίς pseudohesiódico cuya crítica no deja de catalogarlo una copia menor y de poco cuidado poético del texto homérico. A pesar de recibir menos atención debido a la opinión antigua de autores como Plutarco o de pseudo-Longino que son tomados como autoridades irrefutables, mostraré que esta ἔκφρασις muestra una mayor afinidad con el ὑπ’ ὄψιν de los *progymnasmata*, pero presenta al mismo tiempo propiedades concretas del ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις en cuestión. Por lo tanto, en un primer momento, parecería que es contradictorio, e incluso irónico, que el poema hexamétrico “con la peor reputación de la Antigüedad”¹⁰ se aproxime a lo que hasta la fecha se piensa que el *Escudo* homérico refleja. El acercamiento a la visualización del Ἀσπίς es resultado del proporcional distanciamiento de la técnica homérica, la cual contiene en su núcleo la focalización en el proceso de la creación de un objeto:¹¹ prestar atención a detalles como éste ocasiona que la ἔκφρασις homérica no tienda a la visualización, sino a la inmersión en una experiencia mientras que abandonar la creación da la oportunidad de ver un objeto. Bajo este panorama, analizaré el pasaje pseudohesiódico desde la perspectiva de ambos enunciados, el ὑπ’ ὄψιν y el ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις en un ánimo de defensa, contrario a la crítica antigua que ha influido sobremanera en la opinión contemporánea. Al mismo tiempo, he decidido estudiar e incluir este texto en el *corpus* clásico de la presente investigación ya que:

¹⁰ VISSANI 2015, p. 123.

¹¹ IRIBARREN 2012.

- a) es un texto que, al igual que el pasaje homérico, fue compuesto siglos antes de la acuñación del concepto mismo de la ἔκφρασις, lo que significa que el pasaje puede mostrar una variante o flexibilidad de tal fenómeno;
- b) es un texto que tiene como base “visual” común un objeto, concretamente un escudo, y por lo tanto es posible que haya características comunes entre ésta y la ἔκφρασις precedente, de manera que también podría existir cierto patrón al momento de la elaboración de dicho discurso; y, por último,
- c) ya que el paradigma homérico se aleja del ὑπ’ ὄψιν y se acerca al ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις y el pasaje pseudohesiódico hace exactamente lo contrario, es un texto que puede demostrar una relación más estrecha entre lo visual y lo verbal de manera contundente.

En el caso del tercer texto que abordaré en la presente investigación, el *Poema* de Parménides de Elea, hay un vacío total respecto a la posibilidad de hallar ἔκφρασις en él y ni siquiera es posible encontrar una mínima relación entre los fragmentos y el concepto de ἔκφρασις, a excepción quizá de Bernardo Berruecos que define el fragmento DK B1 como una “descripción narrativa”.¹² No obstante, existe un gran debate sobre el estilo poético del poeta-filósofo y el significado del conocido “Proemio” que a lo largo de los siglos ha adquirido diversas interpretaciones¹³ y del cual hablaré principalmente. A partir de las interpretaciones que dicen que el viaje descrito en este fragmento fue una experiencia auténtica del propio Parménides¹⁴ o que éste contiene algún sentido alegórico,¹⁵ encuentro, a mi parecer, evidentes y auténticos indicios de ἔκφρασις, pero no como la homérica o la pseudohesiódica (estrictamente hablando) que basan su discurso en un objeto, sino de una clase distinta a la que hasta ese momento de la tradición era considerada convencional. Dicho de otra manera, es una ἔκφρασις que evidentemente se instala en el modelo homérico y pseudohesiódico, pero se desenvuelve de acuerdo con sus propias necesidades, como también ocurre en el caso

¹² BERRUECOS 2019, p. 3.

¹³ Cuestiones sobre el estilo poético de Parménides han sido ampliamente discutidas sobre todo en MOURELATOS 1970. Sobre la naturaleza simbólica del “Proemio” del *Poema* que da lugar a interpretaciones diversas *vid.* PRIER 1976.

¹⁴ DIELS 1897, y CORNFORD 1939, por ejemplo, son representantes de esta corriente interpretativa.

¹⁵ El mayor representante de dicha corriente es Sexto Empírico.

del Ἄσπις.¹⁶ Aunque dicha ἔκφρασις se aleje del paradigma homérico, hay características que la unen con la tradición inaugurada por este mismo pasaje y consolidada por la tradición pseudohesíodica: el léxico épico del que Parménides hace uso recurrentemente, el hexámetro dactílico que permite la continuidad de tal recurso en un ambiente poético semejante y la muy evidente ἐνάργεια mediante la cual el poeta-filósofo narra el viaje del “Proemio” y coloca al público en su misma situación. Tomando en cuenta lo antes dicho, el ánimo que me impulsa a incluir este poema de corte filosófico en esta investigación y a discutir la posibilidad de encontrar ἔκφρασις en él es especialmente la apertura de una novedosa perspectiva del “Proemio” que además puede ayudar a dar renovados bríos a los estudios parmenídeos, de manera que a partir de esta interpretación que sugiero se puedan desprender a su vez más interpretaciones poéticas y retóricas del *Poema*. De igual manera, al recabar diversas investigaciones sobre la insistencia en las formas redondas en el *Poema*, el tono coral que se encuentra en él, la impersonalidad, la identificación del público con el κοῦρος, etc., mi propósito es encontrar para todas ellas una suerte de punto de fusión en esta perspectiva efrástica. Por último, dicha interpretación del *Poema* servirá también para demostrar nuevamente que el concepto antiguo de ἔκφρασις contiene propiedades inexploradas —o quizá no exploradas lo suficiente— y es flexible en su uso y en sus objetivos, así como desde Homero y pseudo-Hesíodo habrá quedado establecido.

Así mismo, como el propio título de la investigación lo sugiere, mi propósito personal al escribir los siguientes cuatro capítulos es explorar los poderes derivados del lenguaje oral que la ἔκφρασις antigua era capaz de provocar en el público. Este propósito surge de mi inquietud y de mi gran interés por descubrir el poder de la lengua oral, especialmente en la poesía, sobre un público que mantiene su atención fija en la respetable figura del poeta. En la lengua escrita, por ejemplo, estos poderes no son tan eficaces debido a los diversos factores que influyen en esto: la entonación, el canto, la emoción al narrar los sucesos, etc.

Por lo tanto, la idea que funcionó como impulso, que abundará a lo largo de toda la presente investigación y que al final de ésta quedará demostrada será que la ἔκφρασις, entendida como un λόγος ἀφηγηματικὸς καὶ περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις

¹⁶ TOOHEY 1988, pp. 19-20. Hesíodo adaptó el motivo literario de la descripción de un escudo a las necesidades de su época, incorporando el tema de la muerte a lo largo de todo el texto puesto que era una urgencia contemporánea a él.

ἄγων τὸ δηλούμενον, es un concepto estilísticamente flexible que cada poeta puede usar añadiendo o retirando propiedades verbales matizadas para crear experiencias sensoriales de los fenómenos que cada poeta refiere. En el primer caso, el *Escudo de Aquiles*, habrá un claro y constante énfasis en el fenómeno de la creación y lo que de ella surge, como por ejemplo los paralelismos entre el contexto poético y el público o la manipulación de las emociones de este mismo. En el segundo caso, el pasaje pseudohesiódico Ἀσπίς, se acentuará y se aludirá sobre los demás sentidos a la vista y especialmente al oído, pero habrá momentos en que incluso el poeta deliberadamente romperá la visión o ilusión mental que crea la ἔκφρασις para que así el público pueda convivir con las imágenes y figuras que se encuentran dentro del objeto. Por último, el *Poema* de Parménides de Elea, propiciará —casi paralelamente al pasaje homérico— una total inmersión sensorial del viaje del κοῦρος descrito en el “Proemio” como una especie de primer momento efrástico que provocará que el público se identifique con el interlocutor directo del mismo (Parménides) para que después, como consecuencia, en un segundo momento efrástico, el público cree la imagen mental (φαντασία) de una εὐκυκλος σφαίρη tan pronto como el poeta haga referencia a una figura esférica, construyendo una suerte de *mise en abîme*.

So pretexto de esto, mediante una comparación y un análisis filológico de los pasajes homérico y pseudohesiódico y de los fragmentos del *Poema* parmenídeo, es decir, mediante un análisis morfológico, sintáctico e incluso poético-retórico, me propongo demostrar de manera general que el *Poema* presenta los elementos necesarios para que poder interpretarse como una ἔκφρασις. Para llegar a la resolución de este objetivo general, en primer lugar, será necesario aproximarse lo más posible al concepto antiguo de ἔκφρασις desde su definición en los *progymnasmata* hasta los estudios más recientes sobre el tema, incluyendo cada una de las características que la componen como los λόγος ἀφηγηματικὸς καὶ περιηγηματικὸς, la ἐνάργεια, el movimiento y la iteración. Puesto que será importante para efectos de la toda la investigación, el lector encontrará también un breve apartado donde definiré brevemente el concepto de *narratividad*. De esta manera, el primer capítulo servirá como marco conceptual y, al mismo tiempo, como una sólida base para el resto de los capítulos.

Después, será pertinente analizar y detectar cada una de estas propiedades efrásticas en el pasaje homérico, no sin antes hacer un breve recuento de algunas opiniones que dicho pasaje ha suscitado desde la Antigüedad, para que simultáneamente sea posible encontrar una

respuesta a la cuestión de por qué el *Escudo* homérico no se adecúa a lo que la teoría antigua había definido. Luego, será indispensable volver a realizar este mismo procedimiento con el pasaje pseudohesiódico: revisaremos las propiedades efrásticas —sobre todo las propiedades sinestésicas— que hacen del texto una ἔκφρασις para posteriormente establecer un punto de comparación entre este pasaje y su predecesor, y así empezar a vislumbrar la flexibilidad del concepto de ἔκφρασις. Finalmente, será necesario analizar y rastrear en los fragmentos del *Poema* todas las características que hagan de un texto una ἔκφρασις para que así, teniendo en cuenta los diversos modos de creación de un discurso efrástico en Homero y pseudo-Hesíodo, sea posible demostrar no sólo que efectivamente hay ἔκφρασις en el *Poema*, sino también que el poeta la usó deliberadamente. Cabe también aclarar al lector que los cuatro capítulos que componen esta tesis presentarán algunos pasajes y fragmentos en griego y en latín traducidos personalmente. Sobre los fragmentos de Parménides, algunas traducciones, especialmente las del fragmento DK B8, habrán sido elaboradas teniendo en mano las traducciones del Dr. Bernardo Berruecos Frank, publicadas en su tesis de licenciatura.

Es oportuno también realizar algunas advertencias al lector del presente trabajo de investigación. En primer lugar (a nivel terminológico) debido a que en su mayoría el concepto ἔκφρασις se entenderá a la luz del enunciado ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις, cada vez que se hablemos de *referencias sensoriales* o de *propiedades sinestésicas* deberá entenderse todo aquello que induce o despierta mediante las palabras cualquier sentido humano: la vista, el oído, el tacto, el gusto o el olfato. De la misma manera, cuando discutamos el *Escudo* homérico y del Ἀσπίς pseudohesiódico, nos referiremos tanto a *opus ipsum* como a *res ipsae*:¹⁷ *opus ipsum* se entenderá al objeto que sirve de pretexto para las dos primeras ἐκφράσεις y alrededor del cual giran en su mayoría, es decir, los escudos respectivos; *res ipsae* será todo aquello que el *opus ipsum* contenga (personajes, animales, naturaleza, bestias, paisajes, etc). Términos equivalentes a este último serán *escenas* o *imágenes* que pretenden ser más transparentes y hacer una diferencia entre éstas y las φαντασῖαι, o imágenes mentales, que son resultado de la ἔκφρασις. Además, cabe mencionar que, debido a la similitud de los nombres de los

¹⁷ La terminología es originalmente de KOOPMAN, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration: Five Linguistic and Narratological Case Studies*, Brill, 2018.

primeros dos pasajes, diremos *Escudo* cuando nos refiramos estrictamente al pasaje homérico, en tanto que el nombre griego Ἀσπίς será para nombrar el pasaje pseudohesiódico.

En segundo lugar y más importante que el primero (a nivel interpretativo), es de suma importancia remarcar que a partir del segundo capítulo el lector encontrará algunas interpretaciones fónico-fonológicas que se desprenden del apartado I.4. *Movimiento y repetición* del primer capítulo, además de algunas otras sugeridas a partir de la métrica de los pasajes discutidos, ya que los tres pasajes presentan como característica común el uso del hexámetro dactílico. Para evitar cualquier tipo de arbitrariedad que reste importancia y seriedad a la presente investigación, es necesario que el lector comprenda que estas interpretaciones son solamente propuestas interpretativas que de ninguna manera pretenden establecer una verdad absoluta.

I. La ἔκφρασις antigua

1. ¿Qué es una ἔκφρασις?

Aunque la ἔκφρασις comenzó a ser estudiada atentamente a partir de la segunda mitad del siglo XX —sobre todo en la literatura inglesa—,¹⁸ hay que tener en cuenta que ya había sido tanto estudiada como practicada desde la Antigüedad, siendo el *Escudo de Aquiles* homérico el pasaje al que todos nos remitimos como su origen. Desde entonces, la ἔκφρασις tuvo tanto auge y popularidad que se fue trasladando considerablemente de una tradición literaria a otra en el transcurso de los siglos, ya que diversos autores encontraron un lugar especial para ella en sus textos y, al mismo tiempo, hallaron en ella un recurso retórico que vinculaba el concepto de pintura con la poética que desarrollaban.¹⁹ Estamos, entonces, frente a un concepto alrededor del que ha girado gran parte de la tradición literaria no solamente occidental, sino también oriental²⁰ y, ante su visible importancia dentro de la tradición, la primera pregunta que surge es por supuesto: ¿qué es una ἔκφρασις? Esta cuestión puede resolverse fácilmente de dos diferentes maneras si seguimos estrictamente un criterio cronológico, es decir, si nos enfocamos en las definiciones establecidas en los diferentes momentos de la historia, comenzando por la Antigüedad hasta la modernidad. Revisemos, sin embargo, la respuesta más sencilla, la moderna, cuya solución es definir la ἔκφρασις de una manera muy convencional. *Grosso modo* para la modernidad una ἔκφρασις es una

¹⁸ En 1958 Jean Howard Hagstrum retomó esta materia de investigación al publicar su obra *The Sister Arts: The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*. Aunque es de suma importancia para los estudios de dicha materia, el enfoque teórico de Howard sufrió algunas malinterpretaciones. Cf. CSÜRÖS 1997, p. 169: “L’attention que la critique moderne consacre à ce mode de représentation est, en revanche, relativement récent: d’où, sans doute, une certaine hésitation dans sa définition.”

¹⁹ A partir del primer ejemplo de ἔκφρασις en la Antigüedad, el *Escudo*, la tradición epigramática y de la fuerte tradición en la literatura latina (por ejemplo, CATULL. 64. 50-264, VERG. *Aen.* VIII. 626-731, OV. *Met.* XII. 681-701, STAT. *Silv.* IV. 6, CLAUD. *Minora.* 51), surgieron más manifestaciones de ἔκφρασις a lo largo de la historia de la literatura occidental, como la descripción de las figuras esculpidas en el décimo canto del *Purgatorio* de Dante Alighieri, el capítulo IX del *Quijote* de Miguel de Cervantes, *Ode on a Grecian Urn* de John Keats, o *Fortuny* de Pere Gimferrer, por citar solamente algunas obras que siguieron el modelo griego y/o latino. En cuanto a la relación entre poesía y pintura, recuérdese la sentencia de Simónides citada por pseudo-Plutarco (*Vit. Hom.* 2669-2682) “τὴν μὲν ζωγραφίαν ποίησιν σιωπῶσαν, τὴν δὲ ποίησιν ζωγραφίαν λαλοῦσαν [la pintura es poesía silenciosa y la poesía pintura que habla].” que influyó en la elaboración de los *Eikónes* de Filóstrato y que desembocó en la famosa sentencia horaciana *ut pictura poesis* cuya incidencia se ve sobre todo en la literatura española y novohispana.

²⁰ Me parece que es importante mencionar este detalle para tener en cuenta que la ἔκφρασις no fue un fenómeno exclusivo de la literatura occidental. Si se desea indagar sobre la ἔκφρασις en la tradición oriental, *vid.* el trabajo de Akiko Motoyoshi Sumi *Description in Classical Arabic Poetry*.

representación verbal de un objeto plástico, de una obra de arte palpable que con frecuencia es una pintura o una escultura.²¹ Esta definición tan simplificada presenta al mismo tiempo algunos problemas: en caso de aceptarla, una ἔκφρασις no puede referirse más que a poemas que sean representaciones plásticas artísticas,²² y en consecuencia podríamos preguntarnos con justa razón cuál es el verdadero sentido de una ἔκφρασις, qué es lo que la hace diferente de una simple descripción e, incluso, por qué hablamos de “ἔκφρασις” si bien dicho concepto puede ser reemplazado por “descripción” o su equivalente en la lengua castellana.²³ ¿Por qué no simplemente dejar de denominar “ἔκφρασις” un texto que describe un objeto y empezar a nombrarle por lo que se supone que es, una descripción?²⁴ A pesar de que esta definición nos obliga a preguntarnos esto, es importante mencionarla porque: es la primera que suele escuchar un estudiante y deja un vacío conceptual propenso a la ambigüedad. De igual manera, considero que es importante comenzar ofreciendo dicha definición para que el lector que se acerque a las siguientes páginas y que haya creído que ésta era la definición más acabada de una ἔκφρασις sepa que no es así y que detrás de dicho concepto hay una fuerte problemática que impide su total y absoluta definición.²⁵ Ahora bien, la segunda respuesta

²¹ Esta definición se debe al trabajo de Howard Hagstrum (*The Sister Arts...*) y al comentario de Leo Spitzer al poema de Keats *Ode on a Grecian Urn*, pues ambos limitan el campo de atención de la ἔκφρασις a lo artístico o a lo plástico solamente. SPITZER 1955: “It [*Ode on a Grecian Urn*] is first of all a description of an urn —that is, it belongs to the genre, known to the Occidental literature from Homer and Theocritus to the Parnassians and Rilke, of the *ekphrasis*, the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier ‘une transposition d’art’, the reproduction through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d’art* (ut pictura poesis).”

²² ARTIGAS 2013, p. 15. Cf. KRIEGER 1992 y CSÜRÖS 1997, p. 170: “Ainsi Perrine Galand-Hallyn avertit que « le terme *ekphrasis* ne désigne pas obligatoirement une description d’objet d’art, comme on le croit souvent à tort. Les objets artistiques ne figureront que tardivement dans la liste des thèmes descriptifs » ”

²³ *Vid. supra*, introducción.

²⁴ HEFFERNAN 1993, p. 2: “Why should the word *ekphrasis* be used to write such a history? If critics such as Helen Vendler can meticulously explicate poems about works of visual art without ever using the word, why do we need it at all?” La excelente respuesta de Heffernan a esta pregunta que hasta el día de hoy podría plantearse es que no existe ninguna otra palabra que englobe la complejidad y la vitalidad que una ἔκφρασις supone. Reemplazar dicho término por *descripción* sería un acto de sumo peligro debido a la manipulación y arbitrariedad moderna del significado.

²⁵ Para un mejor panorama del uso del término ἔκφρασις en la modernidad *vid.* WEBB 2009, pp. 1-12. A grandes rasgos, Webb indica que en la modernidad se cree que la ἔκφρασις solamente se limita al campo de las representaciones visuales, mientras que la teoría antigua de la ἔκφρασις no la restringía solamente a este aspecto, sino que tenía otros ejes alrededor de los cuales giraba. Básicamente, es complicado y riesgoso establecer una definición completamente acabada de ἔκφρασις ya que es el único recurso retórico que fue definido solamente por sus efectos en el público. A causa de esto, es posible que la modernidad haya entendido el concepto de una manera muy simplificada en función de lo que la poesía parecía hacer: describir un objeto. A pesar de la complejidad inherente a la definición de ἔκφρασις, mi objetivo al escribir este primer capítulo, lejos de definirla, es aproximarme lo más posible a la definición establecida por los manuales de retórica antiguos (*progymnasmata*) y demostrar que al mismo tiempo es un fenómeno flexible que puede adaptarse a las necesidades del poeta, como lo demostraré en los capítulos siguientes.

—que considero que es la más adecuada— a la pregunta inicial se obtiene de los ejercicios de formación de oradores, también llamados *progymnasmata*, que abundaron durante el tiempo de la Segunda Sofística y de los estudios más recientes sobre el tema que se basan, a su vez, en estos mismos manuales retóricos.

De todos los *progymnasmata* que se piensa que fueron escritos durante este período, solamente se han conservado cuatro de ellos atribuidos a: Elio Teón, sofista y estoico contemporáneo de Quintiliano del s. I d. C., autor del manual de ejercicios retóricos más antiguo; Hermógenes de Tarso, quien nació hacia el año 160 d. C. y organizó más sistemáticamente los ejercicios retóricos que Teón había expuesto ya; Aftonio de Antioquía, sofista de la segunda mitad del s. IV d. C. o a inicios del s. V que añadió ejemplos a los *progymnasmata* de Teón haciendo más accesible el contenido a estudiantes y no solamente a profesores; y Nicolao de Mira, sofista situado en la segunda mitad del siglo V d. C. que definió cada ejercicio retórico con base en sus aportaciones al discurso retórico.²⁶ Así pues, los primeros tres autores están de acuerdo en afirmar que: “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ’ ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον”.²⁷ En el caso de Nicolao de Mira, la ἔκφρασις es descrita de una manera sutilmente diferente —pues Nicolao reemplaza el adjetivo περιηγηματικός por ἀφηγηματικός—,²⁸ y me parece que a partir de este matiz específico se pueden desprender algunas características que contrastan ambas definiciones, la moderna y la antigua. Mientras que los rétores antiguos establecen que una ἔκφρασις es un λόγος περιηγηματικός o ἀφηγηματικός (un discurso con propiedades descriptivas y narrativas), la modernidad no especifica claramente qué tipo de λόγος es la ἔκφρασις y sólo menciona “una representación verbal” sin especificar en qué tipo de discurso yace dicha representación. Para la Antigüedad, una de las propiedades más importantes de una ἔκφρασις —destacada por el adjetivo ἀφηγηματικός— es la narratividad, además de lo descriptivo que se sobreentiende por el adjetivo περιηγηματικός. Ahora bien, si discutimos la diferencia entre las definiciones antiguas, resulta curioso (pero sobre todo fortuito) que sólo un autor —que

²⁶ ARCOS 2015, pp. 1165-1168.

²⁷ HERMOG. *Prog.* 10.1; APTH. *Prog.* 10.36.22; THEO. *Prog.* 118.7: “la ἔκφρασις es una composición descriptiva que lleva vívidamente bajo los ojos el objeto mostrado.”

²⁸ Cf. NIC. RHET. *Prog.* 68.8: “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικός, ὑπ’ ὄψιν ἄγων ἐναργῶς τὸ δηλούμενον [La ἔκφρασις es una composición narrativa que lleva vívidamente bajo los ojos un objeto mostrado].” Traduzco ἀφηγηματικός por “narrativo” para hacer una diferencia en castellano entre las dos adjetivaciones. *Vid. infra*, p. 12 para la diferencia que hay entre estos dos adjetivos.

es precisamente el último cronológicamente— haya preferido adjetivar la ἔκφρασις de una manera diferente, pues así obtenemos un panorama más completo del λόγος en cuestión. Afortunadamente, al adjetivo empleado por Nicolao²⁹ nos ayuda a comprender la necesidad de la narratividad en una ἔκφρασις, pues no sólo importa que se describa algo, sino que también importa en boca de quién se encuentra tal descripción —si es el orador mismo o un personaje dentro de todo el discurso del orador—, así como que una ἔκφρασις contenga un orden cronológico, una coherencia dentro de la narrativa principal en que se encuentra, entre otros detalles que revisaremos más adelante.

Así, considerando las propiedades narrativas y descriptivas, Ruth Webb, por una parte, menciona que la ἔκφρασις es un tipo único de *narrativa* (λόγος ἀφηγηματικός) que está lleno de referentes o ecos visuales,³⁰ y, por otra parte, Jaś Elsner piensa que está abierta a dos posibilidades: puede ser tanto una simple descripción *per se*, como una *narración descriptiva* (λόγος ἀφηγηματικός καὶ περιηγηματικός), aunque esto no importa en gran medida ya que lo único que importa es su finalidad.³¹ Por mi parte, creo que la ἔκφρασις no tiende sólo hacia una de estas dos características —hacia el sentido narrativo o hacia el sentido descriptivo— sino que es una *combinación proporcionada* de ambas características de manera que desemboca en un conjunto armónico que persigue un objetivo muy

²⁹ Existe una ligera diferencia entre los dos verbos griegos περιηγοῦμαι (“describir” en términos generales, y usado en su mayoría con el sentido de “guiar”) y ἀφηγοῦμαι (“relatar o narrar desde el principio”): el sentido de ἀφηγοῦμαι sugiere una acentuación de la temporalidad dentro del discurso, es decir, sigue un orden estrictamente cronológico, mientras que περιηγοῦμαι no lo hace. Por su parte, Webb menciona que ambas adjetivaciones suponen una diferencia aún más sutil (*vid.* WEBB 2009, pp. 54-55). El adjetivo περιηγηματικός hace del orador un mero guía (περιηγητής) que dirige al público a través de la descripción sin seguir un orden cronológico concreto, este “*leading through the subject*” demuestra una forma más elaborada de describir: “a winding path instead of the direct through-route of διήγησις”. Algo similar, si quisiéramos compararlo, con lo que hace Pausanias en su *Descripción de Grecia*. El adjetivo ἀφηγηματικός conserva una parte de esta idea del orador como un guía, pero tiene un sentido más cercano al de la διήγησις platónica, comparado con el sentido de la μίμησις. (*cf.* NIC. RHET. *Prog.* 70. 1.3 y PL. *Resp.* 392c-394d). Ἀφηγηματικός se refiere, por lo tanto, a un discurso que es relatado por medio de una primera persona o un *yo poético* cuya voz no necesita depositarse dentro de un personaje, como la narración dramática, ya sea una tragedia, ya sea una comedia, etc. Nicolao, por lo tanto, hace un énfasis en la función del orador o el poeta como el origen de la narración y como el guía que dirige y forma imágenes en la mente de su público, el cual es una suerte de espectador de una obra de teatro y no de una pintura o una escultura.

³⁰ WEBB 1992, p. 40: “An ekphrasis may even have a narrative form, according to the *progymnasmata*, since a chronological progression is prescribed for certain types of ekphrasis [...] Ekphrasis here appears to be thought of as a particular type of narrative with strong visual appeal.”

³¹ ELSNER 2002, p. 1: “[...] ekphrasis is as much a venture into descriptive narrative as into description *per se*. Its aim is above all about creating an emotional effect in an audience’s imagination and literally bringing the object described before the eyes of the listener or reader: if the techniques of narrative work to this end, as well as those of ‘pure’ description, then so much the better.”

específico.³² Así, una ἔκφρασις puede ser considerada un tipo particular de narrativa, como lo piensa Webb, pero jamás solamente una descripción ya que *descriptio ancilla narrationis*.

Cabe recordar, entonces, que este tipo muy peculiar de narración / descripción normalmente está subordinado a un contexto narrativo más amplio y, por lo tanto, la ἔκφρασις representa una pausa o un “corte” a nivel narrativo dentro de una macro-narración;³³ no puede leerse cabalmente sin el contexto al cual se somete, sino que es una suerte de clave que ayuda a descifrar un texto.³⁴ Así, pues, el texto entero es más comprensible y se complementa a sí mismo, ya que la inclusión de la ἔκφρασις no es un fenómeno accidental, sino uno completamente deliberado. El ejemplo más claro de una inserción a un gran cuadro narrativo es el *Escudo de Aquiles* en la *Iliada*, puesto que es una narración descriptiva que no solamente supone un corte dentro del resto del cuadro narrativo, sino que también tiene congruencia con lo que ocurrió antes y con lo que ocurrirá después e introduce además varias historias subordinadas a la historia principal de diferente índole. Bajo esta terminología, el *Escudo de Aquiles* se establece como el modelo de lo que debería considerarse una ἔκφρασις en su sentido tanto antiguo como moderno.³⁵

Así, hasta ahora, para establecer una diferencia entre la ἔκφρασις propiamente dicha y una descripción *per se*, el primer elemento indispensable o *conditio sine qua non* que hay que considerar es la propiedad *narrativa* del discurso mismo, su extensión y si pertenece o no a un cuadro narrativo más amplio con el cual establece una coherencia.

³² CSÜRÖS 1997, p. 181: “La question de savoir si elle [la ἔκφρασις] est une description ou une narration n’a conduit qu’à une « impasse taxonomique ». [...] En effet, les anciens conçoivent l’*ekphrasis* comme un mode de narration, soit une exposition, au sens d’explication.” Al parecer, nunca se ha llegado a una conclusión precisa sobre esta cuestión, por lo que hay un estancamiento en dicho tema que provoca que haya una exhaustiva discusión en torno a la teoría y en torno a los textos que son considerados ἔκφράσεις.

³³ Hay ocasiones en que esto no ocurre precisamente, como por ejemplo en el caso de los epigramas helenísticos.

³⁴ FOWLER 1991, p. 27: “Precisely because ekphrasis represents a pause at the level of narration and cannot be read functionally, the reader is possessed by a strong need to interpret.” Cf. CSÜRÖS 1997, p. 181-2: “L’*ekphrasis* aura ainsi une fonction dans la narration : plus qu’une simple « pause et récréation dans le récit », elle assume souvent un rôle métadiégétique, devient « description d’action ».” Más que un corte en la narración, Csürös cree que la ἔκφρασις es una *amplificatio*, una expansión de la narración. No obstante, esta *amplificatio* efectivamente obliga al lector a interpretar de un modo más profundo la ἔκφρασις.

³⁵ Posteriormente discutiré por qué se ha considerado que el *Escudo de Aquiles* es el ejemplo perfecto de una ἔκφρασις en la Antigüedad. ELSNER 2002, pp. 3-4: “The paradigm of a leisurely descriptive invention about a work of art within a long narrative is clearly the Shield of Achilles in *Iliad* 18.478-608, a work that was to have fundamental influence not only on other epic uses of ekphrasis but also on the place of ekphrasis in other kinds of fictional narratives.” Para la modernidad, aunque no comparte la misma definición de ἔκφρασις que la Antigüedad, el *Escudo* sigue siendo el modelo incuestionable justamente porque, bajo la óptica de Spitzer, no es más que la descripción de un objeto artístico.

2. ¿Qué es lo narrativo?³⁶

Ya que he mencionado esta primera característica que es necesaria en una *ἔκφρασις* y antes de continuar con el resto de sus propiedades indispensables, cabe responder a la cuestión qué es lo narrativo o qué entendemos por un discurso narrativo, ya que es un concepto fundamental sobre el cual nos apoyaremos para el posterior análisis de las *ἐκφράσεις* en cuestión. Gérard Genette, uno de los críticos literarios y teóricos más importantes de la literatura francesa y fundador de la narratología, menciona que, para poder definir claramente el concepto de “narrativo”, es necesario revisar tres diferentes nociones sobre el mismo.³⁷

La primera aborda el concepto como un discurso oral o escrito que pretende contar una serie de eventos, como los hechos relatados por Odiseo en los cantos IX a XII de la *Odisea* y que podría entenderse también como la fiel transcripción (*μίμησις*) de su discurso por parte de Homero. La segunda noción de dicho concepto se refiere a una sucesión de eventos, reales o ficticios, que son sujetos de un discurso y en la cual se resaltan las relaciones de conexión, oposición, repetición, etc., que se encuentran en el discurso mismo: Odiseo explica todo desde la caída de Troya hasta su llegada a la isla de Calipso sin tomar en cuenta el medio por el cual se transmite dicho discurso. Por último, la tercera noción que menciona Genette es aborda lo “narrativo” como un evento que es relatado por alguien específico, el narrador, es decir, *the act of narrating taken by itself*. Esta forma de entender el concepto, como menciona Genette, es aparentemente la más antigua, además de que nos recuerda el sentido de *ἀφηγηματικός* en la definición de Nicolao, pues hace énfasis en el papel del narrador como el origen de dicho discurso. De la misma manera, Irene J. F. de Jong cree que la presencia de un narrador ya sea interno o externo, dependiendo de su papel dentro de la narración misma, es indispensable para entender un discurso narrativo.³⁸ Por lo tanto, para que un discurso oral o escrito se considere narrativo, es indispensable primero identificar un narrador que relata una historia. Esta historia debe poder diferenciarse naturalmente de una exposición, pues a

³⁶ Dado que la teoría narratológica es lo suficientemente amplia como para abordar todo un capítulo o incluso un proyecto de investigación completo, incluyo este apartado simplemente para establecer lo que durante los siguientes capítulos deberá entenderse como “narrativo”.

³⁷ GENETTE 1983, pp. 25-32.

³⁸ DE JONG 2004, p. 1 : “For most narratologists, his presence [*sc.* del narrador] is the main criterion for calling a text a narrative (as opposed to drama, where we are also dealing with the representation of characters and events): ‘A narrative text is a text in which a narrative agent tells a story.’” Para un exhaustivo estudio y clasificación de los narradores en la literatura griega, su identidad, su rol y su actitud dentro de la narración, recomiendo ampliamente el trabajo de Irene de Jong *Studies in Ancient Greek Narrative*, vol. 1: *Narrators, Narratees, and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden, 2004.

menudo puede confundirse con la narración. Para esto, Niels Koopman, retomando lo que Herman establece al respecto, menciona que hay cuatro elementos básicos que toda narración contiene y que la hacen diferente de una exposición o de una explicación:³⁹

- a) debe situarse en un contexto discursivo específico o en una ocasión que dé lugar al acto narrativo, lo que Herman llama *situatedness*. Este primer elemento subraya que no se puede pasar por alto el contexto en el que el discurso narrativo se lleva a cabo;⁴⁰
- b) debe presentar una secuencia de eventos, además de que esta misma secuencia brinda la oportunidad a los intérpretes del discurso (al público) de esbozar inferencias sobre los sucesos que ocurrirán. Este *event sequencing* es lo que realmente distingue una narración de una explicación, de una exposición, etc., y que además es común en las tres definiciones convencionales que Genette menciona. Sin embargo, esta secuencia de eventos no basta para poder diferenciarla, por ejemplo, de la descripción y es oportuno acotar más esta propiedad. Es necesario, por lo tanto, que esta secuencia presente un método estructural basado en la temporalidad-causalidad de eventos particulares y no generales;⁴¹
- c) los eventos que incluye presentan un desequilibrio dentro del imaginario de la historia, a lo que Herman llama *world making* o *world disruption*. Koopman menciona que este elemento está relacionado con la creación o la evocación de escenarios o *storyworlds* que no sólo tienen una dimensión temporal, sino también una espacial, pero además tiene que ver con una historia en la cual ocurren cosas inesperadas o fuera de lo común y;
- d) transmite la experiencia de vivir en la historia que se relata, es decir, un *what it's like*. Éste también es un elemento indispensable para la narratividad ya que sin la

³⁹ KOOPMAN 2018, pp. 17-23.

⁴⁰ Este primer elemento, así como Koopman menciona (2018, p. 18), no será tomado en cuenta en esta investigación ya que las ἐκφράσεις a analizar se encuentran en marcos narrativos más amplios y, en ese caso, debería estudiarse toda la narrativa de la *Iliada* y del *Escudo de Heracles*. En el caso del *Poema* de Parménides es complicado poder afirmar lo mismo ya que, como muchas veces se ha comentado, parece que el *Poema* comienza *in medias res* y no se encuentra dentro de un marco narrativo más amplio. A mi parecer, comienza súbitamente con la ἐκφρασις como si ésta fuera el marco narrativo-descriptivo que da lugar a todo el discurso de la diosa (los caminos de la verdad y de las opiniones).

⁴¹ KOOPMAN 2018, p. 20: "Narrative, then, has a time-course which is structured in the sense that events that have happened earlier in a narrative make the occurrence of later events both possible and impossible – in other words, the temporal order in which these events happen is significant."

transmisión de las sensaciones que provoca la experiencia descrita se podría entender que más bien el discurso es solamente una crónica o un reporte de sucesos.⁴²

Además de los cuatro elementos básicos antes mencionados que todo discurso narrativo debe contener —la localización del discurso dentro de un contexto oral o escrito que suscite la narración, la secuencia temporal de eventos precisos, la creación o la alteración de escenarios y la transmisión de la experiencia mediante el discurso mismo, además de la presencia del narrador—, hay otros dos factores que determinan un discurso narrativo. En este otro caso se trata de factores lingüísticos: el tiempo y el aspecto verbal.⁴³ En cuanto al tiempo verbal, debido a que el discurso narrativo presenta una secuencia temporal de eventos, los tiempos que normalmente se emplean son el imperfecto que refleja acontecimientos ocurridos al momento de la enunciación u *ongoing events*,⁴⁴ el aoristo que típicamente expresa el paso del tiempo en una secuencia y el presente histórico,⁴⁵ además de que pueden encontrarse adverbios y conjunciones temporales que refuerzan la idea del paso del tiempo de la historia. En contraste, el discurso descriptivo contiene adverbios de lugar, además de tiempos verbales que indican un estado, el resultado de una acción acabada en el presente o en el pasado, o la enumeración de propiedades, como el presente, el perfecto o el pluscuamperfecto.

Por lo tanto, en los capítulos siguientes, remarcaremos los tiempos verbales empleados por cada autor para identificar qué partes de cada pasaje son más descriptivas y cuáles más narrativas. En el caso del imperfecto que tiene la capacidad de originar discursos tanto descriptivos como narrativos, recurriré a las marcas pertinentes que permitan distinguir entre ambos tipos: adverbios temporales o locativos y conjunciones temporales.

⁴² El *what it's like* que Herman menciona como una característica de la narratividad es para Silke Horstkotte una propiedad indispensable de la *ἔκφρασις* (2017, pp.127-164) así como también lo es la focalización, pues intenta crear una experiencia propia en una mente ajena. *Vid.* HORSTKOTTE 2017, pp. 137-142.

⁴³ KOOPMAN 2018, p. 44: “[...] tense and aspect are linguistic means by which time is expressed in a text, and time is central to any definition of narrativity – without time there would not be any narrativity at all.” En este caso me centraré en el tiempo verbal como factor lingüístico determinante.

⁴⁴ El imperfecto también puede ser determinante del discurso descriptivo que tiende a la enumeración de los detalles de un escenario. *Vid.* SMYTH 2010, § 1898: “The imperfect describes manners and customs; the situation, the circumstances and details of events; and the development of actions represented as continuing in past time.” *Cf.* KOOPMAN 2018, p. 45.

⁴⁵ Debido a que el presente histórico no se encuentra documentado en época homérica (*cf.* SMYTH 2010, § 1883.), éste no será tomado en cuenta a lo largo de los capítulos siguientes. Aún así, resulta oportuno mencionar que es un tiempo verbal que da origen al discurso narrativo.

3. Ἐνάργεια

Definido el concepto de narración y expuestas las características que conforman un discurso narrativo, dirijámonos a la segunda *conditio* que distingue una ἔκφρασις de una simple descripción o narración —y que en realidad la hace única—. Esta propiedad la encontramos de igual manera en las definiciones de los autores de los *progymnasmata*: la ἐνάργεια que es definida por Dean Anderson como el arte de la vívida expresión. A menudo, ha sido decrita como un cierto poder que ayuda a colocar hechos frente a los ojos de un público, que despierta sensaciones en él, que incluye todo tipo de detalles y que tuvo su origen en el contexto forense antiguo en donde el narrador, a falta de evidencias físicas, tenía que recurrir a la imaginación a través del lenguaje.⁴⁶ Se considera también una figura retórica, como una cualidad de la narración o como un tipo específico de estilo dentro de la descripción.⁴⁷ Revisemos entonces las definiciones a partir de fuentes antiguas. Nicolao de Mira, después de definir la ἔκφρασις en términos generales, ofrece una explicación del efecto inmediato del estilo ἐναργῶς:

πρόσκειται δὲ ἐναργῶς, ὅτι κατὰ τοῦτο μάλιστα τῆς διηγήσεως διαφέρει· ἢ μὲν γὰρ ψιλὴν ἔχει ἔκθεσιν πραγμάτων, ἢ δὲ πειρᾶται θεατὰς τοὺς ἀκούοντας ἐργάζεσθαι.⁴⁸

[Se añade *vívidamente* porque (la ἔκφρασις) especialmente respecto a esto es diferente de la narración. Pues una (la narración) tiene una exposición escueta de los hechos y la otra (la ἔκφρασις) procura hacer que quienes escuchen sean observadores].

Entonces, a partir de lo que explica Nicolao, se puede decir que la ἔκφρασις es una composición que incluye propiedades narrativas (λόγος ἀφηγηματικός), pero es naturalmente distinta de una simple narración ya que contiene un lenguaje tan claro y vívido (ἐναργῶς) que convierte al público *que escucha* en uno *que observa*, además de que también provoca

⁴⁶ WEBB 2009, pp. 89-90: “Theories of *energeia* were developed originally in classical Greece for such forensic contexts in which ‘the narrator set out to reproduce the vividness of ocular proof through language’ in the absence of physical evidence [...] Inseparable from this representational and informative function of *energeia* is its ability to move the audience and to make them feel the emotions appropriate to the events described.”

⁴⁷ ANDERSON JR. 2000, p. 43-44: “It was variously discussed by the theorists [...] more generally [as] an important quality of style, especially in *description*” [marco las cursivas para resaltar que, a mi consideración, más bien debería decir ἔκφρασις].

⁴⁸ NIC. RHET. *Prog.* 68.9.

en el público emociones específicas de acuerdo con lo que se está relatando. Acerca de esto, Teón menciona:

ἀρεταὶ δὲ ἐκφράσεως αἶδε, σαφήνεια μὲν μάλιστα καὶ ἐνάργεια τοῦ σχεδὸν ὀρᾶσθαι τὰ ἀπαγγελλόμενα, ἔπειτα τὸ μὴ τελέως ἀπομηκύνειν περὶ τὰ ἄχρηστα, τὸ δὲ ὅλον συνεξομοιοῦσθαι χρῆ τοῖς ὑποκειμένοις τὴν ἀπαγγελίαν, ὥστε εἰ μὲν εὐανθές τι εἶη τὸ δηλούμενον, εὐανθῆ καὶ τὴν φράσιν εἶναι.⁴⁹

[Las virtudes de la ἔκφρασις son éstas: en primer lugar la claridad y la viveza para ver de cerca los acontecimientos que se dan a conocer, luego que de ninguna manera se extienda hacia asuntos inútiles, pero sobre todo es necesario que la exposición se relacione con los temas, de manera que, si el objeto mostrado fuera florido, el discurso sea también florido].

Además de los *progymnasmata*, otras fuentes antiguas proporcionan definiciones interesantes sobre la ἐνάργεια: uno autor que más nos interesa y que nos brinda más detalles sobre dicho término es Marco Fabio Quintiliano, retórico latino del siglo I d. C. y contemporáneo de Teón, gracias a quien se puede entender aún más claramente los efectos que la ἐνάργεια persigue:

Insequitur ἐνάργεια, quae a Cicerone *inlustratio* et *evidentia* nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter, quam si rebus ipsis intersimus, sequentur.⁵⁰

[Sigue la ἐνάργεια, que es llamada por Cicerón *representación vívida y claridad*, que parece que no dice tanto como muestra, y (a la que) las emociones seguirán no de manera diferente a que si estuviéramos presentes en los hechos mismos].

Para Quintiliano, el público que escucha las palabras del poeta o del orador no se convierte sólo en un simple espectador de los hechos relatados desde un punto lejano, como un sujeto ajeno al hecho, sino que también se ve forzado a creer que está presente en el lugar de los hechos: es obligado a formar parte de los hechos relatados. Para el autor latino, el público ya no solamente ve, sino que es transportado al lugar y al tiempo en el que la historia o la

⁴⁹ THEO. *Prog.* 119.27-120.1:

⁵⁰ QUINT. *Inst.* VI. 2. 32.

narración tuvo lugar. Dionisio de Halicarnaso⁵¹ define de una manera semejante dicho concepto al decir “αὕτη [*sc.* ἡ ἐνάργεια] δ’ ἐστὶ δύναμις τις ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγουσα τὰ λεγόμενα” [Ésta (la ἐνάργεια) es un cierto poder que lleva las palabras bajo las sensaciones]”.⁵² Ambas maneras de definir la ἐνάργεια dicen mucho —además de que la segunda es casi igual a la definición de la ἔκφρασις— ya que su objetivo es despertar los sentidos del público que escucha el discurso del orador o poeta. Solamente de esta manera, mediante las emociones o los sentidos (*adfectus sequentur* / ἄγουσα ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις) el público podría posicionarse en el lugar donde ocurren los hechos que el discurso enuncia.⁵³ Una ἔκφρασις, por lo tanto, deberá estar llena de referencias sensoriales que no solamente aluden a la vista —el sentido al que más se apela—, sino también al tacto, al oído, al gusto o al olfato.

Otra de las fuentes antiguas para hablar sobre la ἐνάργεια es el tratado latino más antiguo de autor desconocido, la *Rhetorica ad Herennium*, durante largo tiempo atribuida a Marco Tulio Cicerón. La única diferencia entre este tratado y lo dicho por Quintiliano es que la ἐνάργεια no es nombrada por su nombre griego, sino que más bien es nombrada como *demonstratio*, que sería el término equivalente en la lengua latina. Este tratado anónimo, además, ofrece algunos detalles adicionales que vale la pena considerar:

Demonstratio est cum ita verbis res exprimitur ut geri negotium et res ante oculos esse videatur. Id fieri poterit si quae ante et post et in ipsa re facta erunt comprehendemus, aut a rebus consequentibus aut circum instantibus non recedemus.⁵⁴

[Hay *demonstratio* cuando una cosa se expresa con palabras de tal manera que parece que el asunto se recrea y la cosa está frente a los ojos. Esto podrá ocurrir si tomamos las cosas de antes, las de después y las que se desenvolverán en el hecho mismo, o si no nos alejamos de las cosas subsecuentes o de las cosas inminentes a su alrededor.]

⁵¹ WEBB 2009, p. 22.

⁵² DION. HAL. *Lys.* 7. Aunque *strictu sensu* Dionisio describe la ἐνάργεια de Lisias, me parece importante subrayar esta definición que establece una gran similitud con la estructura de la definición de ἔκφρασις de los *progymnasmata*.

⁵³ WEBB 2009, p. 26: “The whole treatment of ekphrasis and *enargeia* by ancient rhetoricians is based on the assumption that audiences can be made to respond imaginatively to a speech, placing themselves in the situation described.”

⁵⁴ *Rhet. Her.* IV. lv. 68.

Si bien el lenguaje debe ser muy claro y vívido para conseguir que se aprecien los acontecimientos frente a nosotros y para colocarnos en el lugar donde éstos ocurrieron, también se muestra que es importante la ampliación detallada de enunciados respecto a los hechos ocurridos: es importante enunciar la mayor parte de las circunstancias —cosa que se verá apoyada en la característica narrativa que antes mencioné sobre la secuencia temporal que debe existir—, ya que “*enargeia* or *demonstratio* thus brings about a time shift, in that something from the past or future is made present and, as it were, visibly exhibited”.⁵⁵ Para ilustrar este punto, Quintiliano ofrece un ejemplo de lo que sería una ampliación de los hechos:

Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem, complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. At si aperias haec, quae verbo inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in ullum diem servati fato senes: tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repentiumque discursus et acti ante suum quisque praedonem catenati et conata retinere infantem suum mater et, sicubi maius lucrum est, pugna inter victores. Licet enim haec omnia, ut dixi, complectatur «eversio», minus est tamen totum dicere quam omnia. Consequemur autem ut manifesta sint, si fuerint veri similia, et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet.⁵⁶

[Pues, sin duda, quien dice que una ciudad fue sometida, abarca todas las cosas, cualesquiera que tal fortuna implica, pero esta breve, por decirlo así, noticia penetra hacia las emociones en menor medida. Sin embargo, si revelas estas cosas que estaban incluidas en una palabra, aparecerán las flamas que se propagan entre casas y templos y el estruendo de techos que se desmoronan y un peculiar sonido que proviene de todo tipo de gritos, la fuga desordenada de unos, otros aferrados a la última caricia de los suyos y los lloriqueros de niños y mujeres y ancianos que sobrevivieron hasta este día a causa de un cruel destino: después el saqueo de las cosas impías y sagradas, el ir y venir de gente que lleva botines y esclavos llevados cada uno ante su amo y una madre que intenta contener a su hijo y lucha entre

⁵⁵ PLETT 2012, p. 8: “This comes about primarily through a detailed description that makes use of *circumstantiae*, which lend immediacy and concreteness to facts about a state of affairs.” No importa que el hecho relatado sea algo que ocurrió hace poco, hace mucho o que incluso ocurrirá, sino que importa que el hecho sea trasladado al tiempo presente, que se haga creer al público que es un hecho *hic et nunc*.

⁵⁶ QUINT. *Inst.* VIII. 3. 67-70.

los ganadores si en alguna parte la ganancia es mayor. Aunque una “destrucción” abarque todas estas cosas, como dije, decir todo es menos que decir todas las cosas. Intentaremos que las cosas sean evidentes, si fueran verosímiles. Incluso será permitido inventar cualquier cosa que suela ocurrir.]

Con esto lo que se pretende decir es que el despliegue de todos los detalles de un acontecimiento es más efectivo para que éste vaya ὑπ’ ὄψιν o más específicamente ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις, además de que la descripción amplificada es una estrategia muy útil por si alguien quiere abundar en detalles que brinden verosimilitud a un hecho, de modo que el público pueda quedar persuadido de lo que se está hablando. Además, es evidente, como hace notar Ruth Webb, que Quintiliano y Nicolao conciben la ἐνάργεια muy similar a la διήγησις, pues ambos consideran que lo vívido es resultado de la expansión de un simple enunciado.⁵⁷

En resumen, el objetivo de la ἐνάργεια es que las palabras, en primer lugar, despierten los sentidos del público (αἰσθήσεις/ adfectus) de manera que asombren instantáneamente al lector, para que después se transporte al lugar donde ocurren los hechos expuestos y finalmente se produzcan las emociones que el poeta desea provocar.⁵⁸ las palabras afectan al lector en la misma medida en que τὸ δηλούμενον afectó a su primer receptor (el poeta), a fin de persuadirlo.⁵⁹ Entre todo este proceso, se generan en la mente las visiones (φαντασίαι), responsables de la persuasión, y ellas obligan al lector a someterse a la narración mientras que llevan ante su ojos el objeto mostrado. Las φαντασίαι atrapan al lector.⁶⁰ A propósito de

⁵⁷ WEBB 2009, p. 73: “In his discussion of *enargeia* in Book 8 of the *Instituto oratoria* Quintilian draws a distinction between a detailed account of an event related with *enargeia*, which ensures that the audience ‘seem to see’ it unfolding before their eyes, and the ‘brief statement’, which simply conveys the information, as in Nikolaos’ definition of *diegesis*.”

⁵⁸ CSÜRÖS 1997, p. 179 : “Le *thauma*, la merveille, l’émervillement, qu’analyse Christine Hunzinger dans son article cité sur les épopées archaïques, pourrait sembler commun à toute description. Sa nature particulière dans le cas de l’*ekphrasis* constitue cependant une ligne de partage entre celle-ci et l’hypotypose. [...] Une autre source d’émervillement est la ressemblance de l’œuvre avec le réel, grâce à la prouesse technique de l’artiste, sur laquelle insiste le commentaire. [...] Le spectateur-lecteur oscille constamment entre le dehors et le dedans du tableau, entre l’illusion et sa négation. Le plaisir esthétique qui en résulte est particulier, propre à l’*ekphrasis* seulement.” La semejanza con la realidad que el poeta obtiene al describir la circunstancia, o el *what it’s like*, es lo que propicia el asombro y la maravilla, además de que este resultado provoca que, entre la duda de lo real y lo ficticio, el público quede convencido de la imagen.

⁵⁹ GOLDHILL 2007, p. 5: “A brilliant visualization, then, has the power to astonish [...]. Visualization amazes. In so doing, visualization *conceals* facts.”

⁶⁰ Cf. LONGINUS., *Subl.*, 15.9: “τί οὖν ἡ ῥητορικὴ φαντασία δύνатаι; πολλὰ μὲν ἴσως καὶ ἄλλα τοῖς λόγοις ἐναγώνια καὶ ἐμπαθῆ προσεισφέρειν, κατακιρναμένη μέντοι ταῖς πραγματικαῖς ἐπιχειρήσειν οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ δουλοῦται. [Entonces, ¿de qué es capaz la imaginación retórica? Acaso de ofrecer a los discursos muchos aspectos vehementes y otros emotivos, sin embargo, cuando se añade a hechos verosímiles no solamente convence al oyente, sino que también lo esclaviza].”

esto, Quintiliano llama εὐφρασιώτοτος al orador que consigue crear estas φαντασίαι o visiones en la mente de su auditorio o de sus lectores.⁶¹ Finalmente, el último estado de este proceso psicológico que provoca la ἐνάργεια es la inmediata identificación o empatía ya sea con el orador o poeta, ya sea con algún personaje de la historia que se narra puesto que, si se encuentra bajo la visión del orador y en el contexto sensorial de éste, el público puede asumir que él es el orador mismo, que las palabras de aquél son suyas y que no hay diferencia de personalidades: el público se convierte en el autor mediante una transposición de experiencias.⁶² Así, la ἐνάργεια se convierte en una herramienta indispensable y eficaz para la persuasión.⁶³

Gracias a que la ἔκφρασις ha sido definida a través de los objetivos que pretende alcanzar —y de ahí la dificultad de poder establecer una definición definitiva—, Webb piensa que la ἔκφρασις se convirtió paulatinamente en una forma de hablar o en una técnica que podría ser usada para diferentes finalidades, es decir, se convirtió en un dispositivo flexible,⁶⁴ lo cual significa que no sólo sería usada para adornar un texto, sino que también podría ser herramienta para diversas disciplinas como la filosofía o la historia, pues, al fin y al cabo, el efecto de la ἔκφρασις era tan preciso que convenía usarla para que el público quedara completamente convencido de los hechos.⁶⁵ Sirva como ejemplo de la ἔκφρασις en la prosa histórica la descripción de la peste ateniense en la *Historia de la Guerra del Peloponeso* de Tucídides: su descripción es tan vívida que el historiador es capaz de provocar sentimientos de repulsión al lector y de convencerlo de que en efecto fue una enfermedad devastadora:

⁶¹ Cf. QUINT. *Inst.* VI. 2. 30.

⁶² Estrictamente hablando, la apropiación de una experiencia ajena puede ser aún más eficaz si verbalmente esta experiencia es descrita y narrada por un *yo* incierto o impersonal, como después se podrá comprobar en el caso de Parménides.

⁶³ GOLDHILL 2007, p. 3: “This (*sc.* ἐνάργεια) is one of the orator’s most important weapons of persuasion, and ekphrasis is, as it were, the practice of *enargeia*, as *enargeia* is one of the ‘virtues of ekphrasis’.”

⁶⁴ WEBB 1992, p. 36: “It is significant that ekphrasis is defined in terms of its effect – the only one in the *progymnasmata* to be so defined. [...] it appears to be a style of speaking or a technique which could be put to numerous uses.” Lo que quiere decir Webb es que la ἔκφρασις normalmente fue definida en la Antigüedad de una forma muy ambigua, de manera que cada quien la interpretaba conforme a sus intereses. Esto, sin embargo, no justifica el hecho de que en tiempos modernos la ἔκφρασις haya sido definida de una forma muy simple puesto que, aunque haya querido ser moldeada a los intereses de la época moderna, se omitieron los efectos del recurso retórico al decir que es sólo una “descripción verbal”. En resumen, la ἔκφρασις tenía la capacidad de adaptarse a cualquier finalidad poética o discursiva, de modo que terminó siendo un concepto demasiado amplio y complejo, hasta el momento en que los diversos autores de manuales retóricos decidieron fijar su significado.

⁶⁵ Más adelante hablo concretamente de la función de una ἔκφρασις en la filosofía.

τοὺς δ' ἄλλους ἀπ' οὐδεμιᾶς προφάσεως, ἀλλ' ἐξαίφνης ὑγιεῖς ὄντας πρῶτον μὲν τῆς κεφαλῆς θέρμαι ἰσχυραὶ καὶ τῶν ὀφθαλμῶν ἐρυθήματα καὶ φλόγωσις ἐλάμβανε, καὶ τὰ ἐντός, ἢ τε φάρυξ καὶ ἡ γλῶσσα, εὐθὺς αἱματώδη ἦν καὶ πνεῦμα ἄτοπον καὶ δυσῶδες ἠφίει· ἔπειτα ἐξ αὐτῶν παρμὸς καὶ βράγχος ἐπεγίνετο, καὶ ἐν οὐ πολλῷ χρόνῳ κατέβαινε ἐς τὰ στήθη ὁ πόνος μετὰ βηχὸς ἰσχυροῦ· καὶ ὅποτε ἐς τὴν καρδίαν στηρίζειεν, ἀνέστρεφέ τε αὐτὴν καὶ ἀποκαθάρσεις χολῆς πᾶσαι ὅσαι ὑπὸ ἰατρῶν ὀνομασμέναι εἰσὶν ἐπῆσαν, καὶ αὐταὶ μετὰ ταλαιπωρίας μεγάλης, λύγξ τε τοῖς πλείοσιν ἐνέπιπτε κενὴ σπασμὸν ἐνδιδούσα ἰσχυρόν, τοῖς μὲν μετὰ ταῦτα λωφήσαντα, τοῖς δὲ καὶ πολλῷ ὕστερον. καὶ τῷ μὲν ἔξωθεν ἀπτομένῳ τὸ σῶμα οὐτ' ἄγαν θερμὸν ἦν οὔτε χλωρόν, ἀλλ' ὑπέρυθρον πελιτνόν, φλυκταίναις μικραῖς καὶ ἔλκεσιν ἐξηθηκός· τὰ δὲ ἐντὸς οὕτως ἐκαίετο ὥστε μήτε τῶν πάνυ λεπτῶν ἱματίων καὶ σινδόνων τὰς ἐπιβολὰς μηδ' ἄλλο τι ἢ γυμνοὶ ἀνέχεσθαι, ἥδιστα τε ἂν ἐς ὕδωρ ψυχρὸν σφᾶς αὐτοὺς ρίπτειν (καὶ πολλοὶ τοῦτο τῶν ἡμελημένων ἀνθρώπων καὶ ἔδρασαν ἐς φρέατα) τῇ δίψῃ ἀπαύστῳ ζυνεχόμενοι· καὶ ἐν τῷ ὁμοίῳ καθειστήκει το τε πλεόν καὶ ἔλασσον ποτόν. καὶ ἡ ἀπορία τοῦ μὴ ἡσυχάζειν καὶ ἡ ἀγρυπνία ἐπέκειτο διὰ παντός.⁶⁶

[A los demás sin ningún motivo, sino repentinamente, estando saludables, primero los sorprendían fuertes ardores de cabeza y enrojecimientos e inflamaciones de ojos, y lo interior, tanto la garganta como la lengua, estaba en seguida sanguinolento y soltaba un aliento raro y fétido. Después sobrevenían estornudos y ronqueras y en no mucho tiempo el dolor bajaba hacia el pecho con una fuerte tos. Y tan pronto como se fijaba hacia el estómago, lo revolvía y sobrevenían todos los vómitos de bilis cuantos han sido descritos por los médicos, y ellos con grandes fatigas. Y a la mayoría les sucedían arcadas sin vómito que producían un fuerte espasmo. A algunos estas cosas les cesaban en seguida, pero a otros mucho después. El cuerpo desde afuera, al tacto, no estaba ni demasiado caliente ni descolorido, sino que estaba rojizo, lívido y cubierto de pequeñas pústulas y llagas; pero lo interior quemaba de tal manera que ni siquiera soportaban las cubiertas de mantos finos ni de ropas de lino ni otra cosa más que estar desnudos y hubiera sido más grato que ellos mismos se arrojaron al agua fresca (y muchos hombres descuidados se arrojaron a pozos) atormentados por una sed incesante, y un trago mayor o menor satisfacía de la misma manera. Además, el impedimento para descansar y el insomnio los agobiaba continuamente.]

⁶⁶ Cf. THUC. II. 49.2-51.6. Aunque la descripción de los síntomas de la peste es aún más extensa, me interesa solamente exponer una parte de dicha descripción para ejemplificar que la ἔκφρασις pudo usarse con la finalidad de convencer al público de que algo era completamente verdadero, como los síntomas de dicha enfermedad, además bajo la advertencia de que estas cosas ocurrieron realmente al *ego scribens*.

Para ejemplificar de otra manera todo el proceso psicológico anteriormente explicado cuya finalidad es el asombro y la persuasión, pseudo-Longino cita un fragmento de la tragedia *Faetonte* de Eurípides —que no ha llegado a nosotros completa— con el cual argumenta que, gracias a la emoción y el entusiasmo —paralelos a la σαφήνεια y a la ἐνάργεια— que el poeta transmite, él mismo obliga al público primero a crear la φαντασία respectiva y luego a colocarse en el escenario para que sea capaz de compartir las emociones del personaje:⁶⁷

ἔλα δὲ μήτε Λιβυκὸν αἰθέρ' εἰσβαλὼν·
 κρᾶσιν γὰρ ὑγρὰν οὐκ ἔχων, ἀψίδα σὴν
 κάτω διήσει
 ἴει δ' ἐφ' ἑπτὰ πλειάδων ἔχων δρόμον.
 τοσαῦτ' ἀκούσας παῖς ἔμαρψεν ἠνίας·
 κρούσας δὲ πλευρὰ πτεροφόρων ὀχημάτων
 μεθῆκεν, αἶ δ' ἔπταντ' ἐπ' αἰθέρος πτυχάς.
 πατήρ δ' ὀπισθε νῶτα Σειρίου βεβῶς
 ἵππευε παῖδα νουθετῶν· ἐκεῖσ' ἔλα,
 τῆδε στρέφ' ἄρμα, τῆδε.⁶⁸

[“Dirígete sin que te vayas hacia el cielo de Libia, pues llevará tu rueda hacia abajo porque no tiene una mezcla húmeda. Camina dirigiendo tu camino hacia las siete pléyades.” Habiendo escuchado estas cosas, el niño tomó las riendas. Después de golpear los costados de los alados carros, soltó las riendas y ellas se precipitaron hacia los desfiladeros del cielo. El padre por detrás, montando las espaldas de Sirio, cabalgaba aconsejando a su hijo. “Dirígete por aquí, voltea el carro por aquí, por allá.”]

Gracias a los dos ejemplos antes mostrados, se puede comprobar hasta ahora la segunda *conditio sine qua non* de la ἔκφρασις: el autor reproduce en la mente de su público un acontecimiento ya sea que haya sido ficticio, ya sea que efectivamente el autor lo haya experimentado en carne propia —como es el caso de Tucídides— mediante la claridad y la viveza de su lenguaje de manera que al someter a su auditorio lo obliga a crear visiones o φαντασῖαι que admiran y, posteriormente, persuaden. En pocas palabras, “*we read to become lookers*”,⁶⁹ o mejor expresado, leemos para sentir.

⁶⁷ Vid. LONGINUS., *Subl.*, 15.1-2.

⁶⁸ EUR. *Phaethon*. fr. 779. ed. NAUCK.

⁶⁹ GOLDHILL 2007, p. 2: “In short, ekphrasis is designed to *produce a viewing subject*. We read to become lookers, and poems are written to educate and direct viewing as a social and intellectual process.”

Hasta el momento, podríamos decir que la ἔκφρασις primordialmente es una composición que incluye de manera equilibrada tanto elementos narrativos como descriptivos y tiene el objetivo de llamar la atención del público mediante la claridad, la viveza y la fuerza de las palabras para que, incitando su sensibilidad, pueda experimentar lo que el autor transmite, sea que él, a su vez, lo haya experimentado o no en carne propia y se convierta en el autor mismo de tal discurso.⁷⁰ El acontecimiento descrito es capaz de reproducirse una y otra vez en la mente del público como una suerte de película que incluye sonido, visibilidad, olores, texturas, etc. En consecuencia, me parece que la expresión ἄγων ὑπ' ὄψιν τὸ δηλοῦμενον de la definición de los *progymnasmata*, con base en lo visto antes, puede interpretarse de dos maneras: la primera opción que tiende hacia lo más literal posible, como “que lleva un objeto mostrado [al autor] bajo los ojos [del espectador]”, y la segunda opción que profundiza en el significado de una ἔκφρασις y que se enlaza además con la ἐνάργεια de Dionisio,⁷¹ como “que despierte en el lector las sensaciones de lo que se dice que fue presenciado real o imaginariamente por el escritor”⁷² y por lo tanto leemos para convertirnos en sujetos que principalmente sienten. Así pues, lo característico de la ἔκφρασις depende enteramente de la ἐνάργεια del autor en cuestión, sea de poesía, sea de prosa.

4. Movimiento y repetición

Resulta oportuno mencionar que la ἔκφρασις, además de incluir los rasgos antes mencionados, está íntimamente ligada a lo que Tamar Yacobi denomina *the forward-moving action*:⁷³ el discurso efrástico refleja cierto movimiento o dinamismo (κίνησις) tanto en la

⁷⁰ BARTSCH, S., ELSNER, J. 2007, p. iii: “Murray Krieger has argued of *energeia* that it can spur a confusion of subjectivities between the poet/describer and the reader/hearer, the latter becoming so enthralled by the image that he identifies with the describing poet rather than with an external spectator in front of a visual scene.”

⁷¹ *Vid. supra*, p. 19.

⁷² Como si dijéramos más bien ἔκφρασις ἔστι λόγος ἀφηγηματικὸς ἐναργῶς ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις ἄγων τὸ δηλοῦμενον. En realidad, creo que la ἔκφρασις tiende más a la provocación de las sensaciones y las emociones en general que simplemente a lo visual. Por esta razón, prefiero usar la expresión ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις en lugar del convencional ὑπ' ὄψιν, pues “llevar ante los propios ojos”, pese al indudable tono metafórico, puede crear ambigüedad y “llevar ante las sensaciones” se adapta más a los ejemplos que posteriormente analizo.

⁷³ Es decir, a la idea del movimiento constante. *Cf.* YACOBI 1995, p. 615: “Literature’s alleged yearning for imagelike simultaneity, roundedness, permanence, eternal return—in short, deliverance from time—find its quintessential expression in the ‘still movement’ or ‘stopped movement’ captured by ekphrasis.” La ἔκφρασις funciona como un recurso literario que ayuda a la literatura misma a alcanzar una especie de atemporalidad mediante este *forward-moving action*. Ella encapsula, por decir así, el paso del tiempo en un momento específico de manera que éste alcanza la atemporalidad infinita. Así podemos imaginar que, por ejemplo, las escenas del *Escudo* homérico son iterativas y ocurren una y otra vez al (re)describirlas.

forma como en el contenido, de manera que el movimiento al igual que el lenguaje devienen elementos creadores que confieren ἐνάργεια al discurso.⁷⁴ Por lo tanto, la κίνησις que se desprende del discurso narrativo/descriptivo es un elemento clave para la buena imaginación e inmersión sensorial dentro del discurso mismo. Como ya mencioné, esta κίνησις puede presentarse en la narración de cualquier manera, ya sea mediante las formas verbales como el caso de los verbos en imperfecto o aoristo que a veces tienen una propiedad iterativa/ incoativa gracias al sufijo -σκ- y que, por lo tanto, confieren una idea de dinamismo continuo, ya sea mediante la preponderancia de los pies “rápidos” en los versos —si hablamos de poesía— que pueden reflejar un movimiento acelerado,⁷⁵ ya sea mediante el léxico que incluye no solamente sustantivos o verbos de movimiento, sino sobre todo adverbios. En poesía, incluso, puede hacerse uso del encabalgamiento de versos que provoca que el ritmo del texto sea aún más rápido: al alterar la armonía de las estructuras métricas, rítmicas y sintácticas, y al suprimir las pausas de un solo período creando una prolongación, brinda rapidez en el movimiento descrito. Un ejemplo de esto son unos versos del poeta latino Ausonio, quien en el libro X del *Mosella*, so pretexto de la descripción de un pez que solamente nada por este río, dice:

quod sulcata levi crispatur harena meatu,
 inclinata tremunt viridi quod grammina fundo,
 usque sub ingenuis agitatae fontibus herbae 65
 vibrantes patiuntur aquas lucetque latetque
 calculus et viridem distinguit glarea muscum.⁷⁶

[cómo la arena surcada se blande con su suave paso, cómo las inclinadas
 plantas tiemblan en tu verde fondo: bajo delicadas corrientes las agitadas

⁷⁴ Por ejemplo, la escena coral en el *Escudo* homérico en donde se encuentra el verbo ἐδίκευον que crea un paralelismo mediante el lenguaje entre, por una parte, la danza y el entorno en el que el poeta canta su poema y, por otra parte, entre el entorno mismo y la forma circular del escudo. *Vid. infra*, II.2.2. *Descripciones y rasgos sinestésicos*.

⁷⁵ En este caso me refiero a los dáctilos a diferencia de los espondeos, pues los tres ejemplos que posteriormente incluiré pertenecen a la tradición de la poesía hexamétrica. *Vid. DUCKWORTH 1969*, p. 4: “Dactylic verses are light, graceful, and rapid.” Pese a que George Duckworth establece esto basándose en la poesía virgiliana, cabe mencionar que esto también puede ocurrir en la poesía griega, aunque quizá en menor medida ya que el hexámetro homérico prefiere en su mayoría el dáctilo comparada con la poesía virgiliana que prefiere el espondeo, además de que debe tomarse en cuenta que una secuencia de pies homodinos, o pies en donde el *ictus* coincide con el acento tónico de la palabra, en los versos también confiere mayor rapidez. Debo y agradezco al Lic. Juan Carlos Rodríguez dicha observación tan precisa. *Cf.* también el famoso artículo de Duckworth *Hexameter Patterns in Vergil*.

⁷⁶ AUSON. *Mos.* X. 63-67.

hierbas sufren de aguas que las golpean y una piedrecilla brilla y se esconde y la grava separa el verde musgo].

La descripción *per se* que realiza Ausonio incluye la idea del movimiento del río, pero esta idea se refuerza gracias a la métrica de los hexámetros y al encabalgamiento desde el verso 65 hasta 67, cuyos pies en su mayoría son dáctilos.⁷⁷ Esto provoca la noción de que el poema, al recitarse, se mueve tan rápido como se mueve el río. Por lo tanto, la κίνησις, el dinamismo o la iteración puede volverse un elemento fundamental para la constitución del discurso narrativo-eufrástico,⁷⁸ pero no es el único elemento al cual se subordina el estilo del autor.

La repetición de léxico también adquiere una función importante, ya que construye más insistente y sólidamente la φαντασία de una cosa en la mente del público. El hecho de repetir ciertas palabras, entonces, refuerza la creación de la imagen de aquello que se repite constantemente e insiste en la verosimilitud de la escena que el público ya observa gracias al discurso del poeta.⁷⁹ En una ἔκφρασις puede repetirse, por ejemplo, la palabra δένδρον si lo que se quiere es crear una imagen mental de un árbol. Así, cada vez que el autor repite δένδρον, la imagen del árbol se construye con mayor claridad en la mente del público y logra una inmersión —en este caso visual— en la escena. Para estos efectos, las figuras retóricas que consisten en la repetición de fonemas o palabras completas dentro de una unidad sintáctica cumplen un papel fundamental. Por lo tanto, a continuación, muestro —junto con sus respectivos ejemplos en un texto eufrástico— algunas de estas figuras retóricas empleadas comúnmente que refuerzan la creación de las φαντασίαι y que el autor puede o no utilizar:⁸⁰

⁷⁷ El esquema métrico de estos versos es ddds/sdds/ddss. Importan sobre todo los primeros cuatro pies debido a que el final (˘ ˘ ˘ | ˘ ×) no puede cambiar en el hexámetro dáctilico.

⁷⁸ En el siguiente capítulo veo esto con mayor detalle al analizar el *Escudo de Aquiles*, cuya principal característica al hablar de narratividad es la iteración de las imágenes que contiene.

⁷⁹ FOWLER 1991, p. 26: “Description is admitted to be narratively (or indeed thematically) redundant, but this redundancy increases the sense of the reality of the scene before us. It is just as if we were there ourselves.”

⁸⁰ Aunque ni a lo largo del segundo ni del tercer capítulo (el *Escudo* homérico y el *Ἄσπις* pseudohesiódico) hablaré sobre estas figuras retóricas y me concentraré más bien en la narratividad, en lo descriptivo y en lo sinestésico de los pasajes correspondientes, considero que desde ahora es importante advertir que estas repeticiones forman una imagen mental más acertada. Menciono también que el autor puede o no utilizarlas ya que esto no determina estrictamente la presencia de una ἔκφρασις.

- a) la aliteración u *homoeoprophoron*, figura de dicción que consiste en la repetición de uno o más sonidos en distintas palabras;⁸¹
- b) la anadiplosis (ἀναδίπλωσις), inmediata repetición de una palabra o frase que generalmente tiene el esquema /...x/x.../ pero que no necesariamente tiene que seguir el esquema establecido;⁸²
- c) la anáfora (ἀναφορά), repetición inminente de una palabra o frase con esquema /x.../x.../ usada para la amplificación y ornato;⁸³
- d) la epanadiplosis (ἐπαναδίπλωσις), figura de elocución que consiste en la repetición de las mismas palabras al inicio y al final de la misma secuencia sintáctica con esquema /x.../...x/;⁸⁴
- e) la epanalepsis (ἐπανάληψις), repetición de una partícula específica en una sola secuencia sintáctica o verso en poesía para recordar al oyente dónde se inicia un período;⁸⁵
- f) la epífora (ἐπιφορά), repetición intermitente de una expresión al final de un sintagma, verso, estrofa o párrafo que produce un efecto similar al de la rima, con esquema /...x/...x/;⁸⁶
- g) el homoioteleuton (ὁμοιοτέλευτον), figura que consiste en la repetición de un mismo final de palabra —especialmente verbos— en una frase o verso, lo que hoy en día se dice que es una rima;⁸⁷
- h) el paregmenon (παρηγμένον), figura que consiste en la repetición de palabras derivadas de un mismo lexema;⁸⁸ y
- i) el políptoton (πολύπτωτον), figura de dicción que afecta la morfología de las palabras y consiste en flexionar o declinar una palabra —comúnmente nombres—;⁸⁹

⁸¹ BERISTÁIN 1995, p. 37.

⁸² ANDERSON JR. 2000, p. 18.

⁸³ ANDERSON JR. 2000, p. 19. Cabe resaltar especialmente la anáfora debido a la amplificación que logra otorgar a un texto. Cf. QUINT. *Inst.* VIII. 3. 67-70. El ejemplo más claro se encuentra a lo largo del *Escudo* homérico con las fórmulas anafóricas ἐν δὲ ποιήσῃ/ ἐν δ' ἐτίθει, etc., para amplificar la creación a lo largo del pasaje.

⁸⁴ BERISTÁIN 1995, p. 189.

⁸⁵ ANDERSON JR. 2000, p. 49.

⁸⁶ BERISTÁIN 1995, p. 193.

⁸⁷ ANDERSON JR. 2000, p. 79. Sin embargo, es importante precisar que el término “rima” no se aplica a la poesía clásica griega y romana.

⁸⁸ GARCÍA 2014, p. 33.

⁸⁹ BERISTÁIN 1995, p. 136.

ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ, ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
 ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσσαν,
 ἐν δὲ τὰ τείρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται,⁹⁰ 485

[En él (Hefesto) modeló la tierra, en él el ielo, en él el mar y el infatigable Sol y la luna llena, en él todas las constelaciones con las que el cielo se ha coronado]

En primer lugar, hay aliteración gracias a la repetición del sonido consonántico τ en el verso 485 cuya finalidad es materializar el sonido de los golpes o del grabado que en ese momento realiza Hefesto directamente en el metal.⁹¹ Después, encontramos una anáfora marcada con la preposición ἐν en los versos 483 y 485, cuya finalidad simplemente sería reforzar la idea del lugar donde Hefesto realiza la acción, es decir, en el metal, en el *opus ipsum*; también encontramos epanalepsis marcada nuevamente con la preposición ἐν en el verso 483 coincidiendo con la cesura pentemímera y la diéresis de cuarto pie; homoioteléuton en los versos 483 y 484 con la terminación -σαν de las últimas palabras de los versos; y finalmente hay políptoton nominal del sustantivo οὐρανός en los versos 483 y 485 como si el poeta insistiera reiteradamente en que el público cree una imagen bien definida del cielo.⁹²

λαοὶ δ' εἰν ἀγορῆι ἔσαν ἀθροοί· ἔνθα δὲ νεῖκος
 ὠρώρει, δύο δ' ἄνδρες ἐνεΐκειον εἵνεκα ποινης
 ἀνδρὸς ἀποφθιμένου· ὁ μὲν εὐχέτο πάντ' ἀποδοῦναι
 δήμωι πιφάυσκων, ὁ δ' ἀναίνετο μηδὲν ἐλέσθαι· 500
 ἄμφω δ' ἰέσθην ἐπὶ ἴστορι πεῖραρ ἐλέσθαι.
 λαοὶ δ' ἀμφοτέροισιν ἐπήπνον ἀμφὶς ἀρωγοί·⁹³

[Y había una multitud reunida en el ágora. Ahí había surgido una disputa, pues dos hombres disputaban a causa de la compensación de un hombre asesinado. Uno declaraba que había pagado su deuda mientras lo mostraba al pueblo, el otro negaba haber recibido algo. Ambos buscaban poner fin a

⁹⁰ HOM. *Il.* XVIII. 483-485.

⁹¹ Sobre este efecto fonico-fonológico hablo más detalladamente en II.2.2 *Lo descriptivo: rasgos sinestésicos*. *Vid.* también introducción.

⁹² Como mencioné anteriormente, el uso de las figuras retóricas de repetición es una parte importante en la creación de las φαντασίαι, mas no es un rasgo definitivo. Esto quiere decir que dichas figuras pueden ser usadas o no, por lo que este tipo de comentario al texto griego del *Escudo de Aquiles* es meramente ilustrativo, de manera que en el siguiente capítulo donde hablo del pasaje homérico me centro fundamentalmente en otras anotaciones que me parecen más pertinentes y plausibles para hablar de la ἔκφρασις homérica.

⁹³ HOM. *Il.* XVIII. 497-502. Uso en todas las citas al texto griego homérico la edición de MONRO y ALLEN. Las traducciones, por su parte, son propias.

la disputa con la ayuda de un juez. La multitud, defensora de ambos bandos, aclamaba a uno y al otro.]

Así como en los versos que antes cité, en éstos nuevamente encontramos una anáfora a distancia marcada con el sustantivo **λαοὶ** en los versos 497 y 502, cuya finalidad posiblemente es crear la imagen clara de una multitud; encontramos también epífora marcada con el verbo en infinitivo **ἔλθεσθαι** en los versos 500 y 501; paregmenon resaltado con las palabras **ἄμφω**, **ἀμφοτέροισιν** y **ἀμφίς** en los versos 501 y 502 para posiblemente marcar una idea de dualidad o de división en la imagen de la multitud, además también del paregmenon de los versos 497 y 498 marcado con las palabras **νεῖκος** y **ἐνεΐκειον** para reforzar la idea de la disputa; finalmente encontramos políptoton nominal del sustantivo **ἀνήρ** en los versos 498 y 499.

ἐν δ' Ἔρις **ἐν** δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, **ἐν** δ' ὅλοη Κήρ, 535
ἄλλον ζωὸν ἔχουσα νεούτατον, **ἄλλον** ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν.⁹⁴

[Ahí se encontraban Discordia, ahí Desorden, ahí toda la Desgracia tomando a uno vivo recién herido, a otro ileso, a otro que estaba muerto lo arrastraba de los pies a través del tumulto.]

Por último, en estos versos del pasaje homérico hay anáfora y anadiplosis marcadas con la palabra **ἄλλον** en los versos 536 y 537, epanadiplosis en el verso 536 con la misma palabra **ἄλλον** —ambas figuras para marcar la idea distributiva que el contenido mismo expresa— y finalmente epanalepsis de la preposición **ἐν** en el verso 535 coincidiendo con las diéresis de primero y cuarto pies.

Como se puede ver en cada ejemplo, un autor puede hacer uso de algunas figuras retóricas de repetición a manera *ἐνάργεια* para influir contundentemente en la creación de una imagen mental, de suerte que ésta se sostenga firmemente y la ilusión de ella dure el tiempo suficiente como para poder sumergirse en el fenómeno por completo. Es decir, el

⁹⁴ HOM. II. XVIII. 535-537.

autor determinará con el número de repeticiones de algunas palabras el tiempo en el que el público debería sumergirse sensorialmente dentro de la experiencia.⁹⁵

5. *Objetos y clasificación de la ἔκφρασις*

Todas las características que hemos revisado hasta ahora (lo narrativo, la ἐνάργεια y todo lo que ésta involucra, el movimiento y la repetición) contribuyen armónica y contundentemente a la formación de una ἔκφρασις tal y como la Antigüedad la habría entendido y, *grosso modo*, como establecen Elsner y Bartsch:

[ἔκφρασις is] a vivid representation of any scene, whether natural or invented (so-called notional ekphrasis), the representation in words of a vivid representation.⁹⁶

Con base en esta afirmación —con la que estoy de acuerdo—, conviene revisar ahora los objetos o fenómenos en los que puede enfocarse una ἔκφρασις. Comenzando desde la teoría de la Antigüedad, los autores de los *progymnasmata* concuerdan con que los objetos de una ἔκφρασις son πρόσωπα, πράγματα, καιροί (χρόνοι), τόποι, ἄλογα ζῷα καὶ φυτά (personas, hechos, tiempos, lugares, animales que no hablan y plantas).⁹⁷ Por lo tanto, se creía que había un amplio abanico de temas —y no solamente objetos plásticos— que de los que ἔκφρασις podía versar. Éstos mismos pueden clasificarse a su vez en dos categorías más específicas: los objetos *palpables*, como πρόσωπα, τόποι, ἄλογα ζῷα y φυτά que evidentemente se presentan ante los ojos de todo ser humano y pueden tocarse; y los *abstractos*, como πράγματα y καιροί que, a causa de que no son percibidos *strictu sensu* por los sentidos, en su lugar son aprehendidos intelectualmente. Este peculiar tipo de fenómenos se basa en la memoria, un proceso intelectual-sensorial que recuerda por supuesto lo olfativo, gustativo, auditivo, táctil y visual de experiencias pasadas, como por ejemplo el sabor del vino o de la miel, el olor de las flores o un tipo específico de música que sin presentarse ante nosotros es posible revivir

⁹⁵ Por ejemplo, la idea de creación en Homero debe permanecer en la mente del público todo el tiempo, así que por esta razón los verbos de creación deben repetirse constantemente, sobre todo al iniciar un nuevo cuadro o escena del *Escudo*.

⁹⁶ BARTSCH, ELSNER 2007, p. i.

⁹⁷ APTh. Prog. 10.37.1: “Ἐκφραστῆον δὲ πρόσωπά τε καὶ πρᾶγματα, καιρούς τε καὶ τόπους, ἄλογα ζῷα πρὸς τοῦτοις φυτά.”

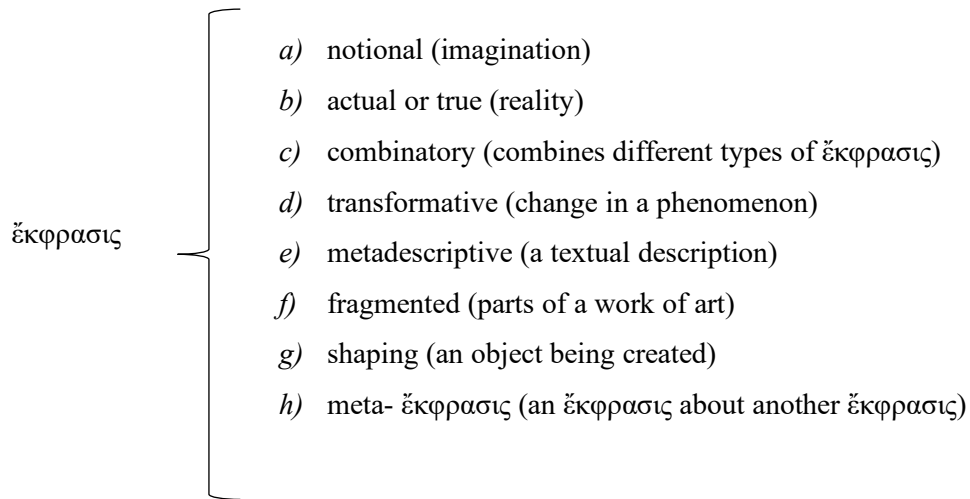
intelectualmente.⁹⁸ Estas dos categorías, incluso, pueden estar condicionadas por la siguiente restricción que, desde la cita anterior de Elsner, se puede anticipar: la naturaleza de los objetos o hechos. Elsner señala que éstos pueden ser reales (naturales) o imaginarios, lo que significa que no siempre se describirán hechos verídicos o hechos que efectivamente ocurrieron en algún momento de la existencia, sino que también se pueden describir escenas que solamente tienen lugar en la mente del poeta. Esto es muy común en los oradores de la Antigüedad debido a que, a falta de pruebas gráficas de un acontecimiento, esperaban moldear una verdad mediante las imágenes mentales en el público que los escuchaba.⁹⁹ Así, me parece que ambas categorías —los objetos reales o naturales y los imaginarios— caben dentro de la prosa y la poesía, pues ambas crean φαντασῖαι y someten al lector al discurso o a las palabras que emite para conseguir la persuasión de un hecho.

A partir de esta categorización de objetos que una ἔκφρασις puede abordar, Frederick De Armas propone una segunda clasificación de ocho tipos de ἔκφρασις posibles:¹⁰⁰

⁹⁸ Por lo tanto, la diferencia entre esta clasificación de objetos de una ἔκφρασις es que los objetos palpables necesitan —aunque no en sentido estricto, ya que hay veces en que el poeta puede describir un objeto material y aún si dicho objeto se encuentra ausente— de la presencia inmediata del objeto material en la vida real, como por ejemplo los epigramas helenísticos que describían ciertas estatuas o, por citar otro ejemplo, las *Silvas* de Estacio. Este tipo de ἔκφρασις Elsner la llama *self-standing*. (ELSNER 2002, p. 9: “The ancestry of the genre, and the perpetual memory in its later performances, lies in the poet’s words composed for and about a work of art and then actually carved upon it.”). En el caso de los objetos abstractos no es necesario que el referente se encuentre inmediatamente junto a la descripción: el poeta puede describir el sabor y el olor del vino porque ya sabe que el público conoce estas dos propiedades y no es necesario tener una jarra de vino en el momento de la descripción.

⁹⁹ BARTSCH, ELSNER 2007, p. iv: “In Antiquity, even in Philostratus’ apparent art criticism of paintings in a gallery in Naples, let alone in the fictions of Homer, Vergil, or Heliodorus, it seems the description need not have a real referent but rather an imagined one, evoked for the rhetorical effects of the moment.”

¹⁰⁰ DE ARMAS 2005, p. 22.



La primera, la ἔκφρασις nocional, no necesariamente describe un fenómeno real, sino que puede retomar algo ficticio o imaginario, como podría ser el poema *Ode on a Grecian Urn* de John Keats ya que el objeto no era palpable; la segunda, la ἔκφρασις verdadera o real describe algo existente y palpable en el mundo sensible, por ejemplo la primera *Silva* de Estacio donde el poeta describe la estatua ecuestre del emperador Domiciano; la tercera es la mixta o doble que incorpora diferentes objetos descritos en una sola ἔκφρασις, es decir, puede tratarse de la descripción de una guerra que involucra el tiempo y el lugar, como hace Tucídides cuando describe una guerra nocturna;¹⁰¹ el cuarto tipo de ἔκφρασις aborda el tema de la metamorfosis, como *La Galatea* de Cervantes donde las olas se convierten en colinas, los delfines en corderos y las ninfas en pastoras;¹⁰² el quinto tipo es la ἔκφρασις metatextual que genera una nueva ilusión a partir de una crítica sobre la ἔκφρασις que crea en primer lugar, como lo podría ser el cuadro inicial de la novela *Dafnis y Cloe* de Longo,¹⁰³ o, como se demostrará en los capítulos tercero y cuarto, el Ἄσπις pseudohesiódico y el *Poema* de Parménides; la sexta, llamada fragmentada, describe parte por parte un gran todo, como el primer capítulo de la *Grandeza Mexicana* de Bernardo de Balbuena o los primeros ejemplos de ἔκφρασις en la literatura griega (el *Escudo de Aquiles* y el Ἄσπις pseudohesiódico); la séptima llamada *shaping* o moldeadora describe la creación de un objeto, como *Escudo de*

¹⁰¹ THUC. VII. 44.

¹⁰² DE ARMAS 2005, p. 23.

¹⁰³ Cf. BRIOSO, CRESPO 2008, p. 23: La novela *Dafnis y Cloe* abre con la descripción de un cuadro que sintetiza de manera programática el contenido de la novela y posteriormente, a lo largo de la novela, hay puntos donde se entrelaza la ἔκφρασις con la narrativa principal.

Aquiles;¹⁰⁴ y finalmente la octava que es una ἔκφρασις sobre otra ἔκφρασις, por ejemplo, el noveno capítulo de la primera parte del *Quijote* de Cervantes donde se describe una imagen que retrata otra imagen irreal.¹⁰⁵

Además de esta clasificación, De Armas también propone que la ἔκφρασις siempre cumple un papel muy específico dentro del texto, de manera que puede ser alegórica, emblemática o decorativa, dependiendo de lo que el autor busque para su texto:¹⁰⁶ posee un significado que da sentido al resto de la narración de la cual se desprende o incluso puede ampliarlo, generando más vías de interpretación de un mismo texto. Además, se dice que una ἔκφρασις también puede ser emblemática porque representa la totalidad de la narración en la que se encuentra, por lo que define un texto en su totalidad. Finalmente, puede tener una finalidad meramente estética —un ornato para el texto—, aunque si antes subrayamos que una ἔκφρασις se pone deliberadamente en un texto para interpretar lo que está antes y lo que viene después, no tiene sentido aceptar esta clasificación. Elsner incluso añade a la *interventive* ἔκφρασις¹⁰⁷ que se presenta solamente como un episodio o un interludio de un trabajo literario más complejo que aquellos que comprenden la totalidad de una narración, como el *Escudo de Aquiles*.

Por último, es necesario mencionar que la ἔκφρασις prosaica y la poética, entendidas completamente bajo los términos de la Antigüedad, no perseguían las mismas finalidades, pues, como pseudo-Longino menciona, la primera tiende hacia la ἐνάργεια y la segunda hacia la ἐκπληξις:

ὥς δ' ἕτερόν τι ἢ ῥητορικὴ φαντασία βούλεται καὶ ἕτερον ἢ παρὰ ποιηταῖς, οὐκ ἂν λάθοι σε, οὐδ' ὅτι τῆς μὲν ἐν ποιήσει τέλος ἐστὶν ἐκπληξις, τῆς δ' ἐν λόγοις ἐνάργεια. ἀμφοτέραι δ' ὅμως τὸ τε παθητικὸν ἐπιζητοῦσι καὶ τὸ συγκεκινημένον.¹⁰⁸

[Que no te pase inadvertido que una cosa busca la imaginación retórica y otra la imaginación entre los poetas, ni que la finalidad de ésta en la poesía

¹⁰⁴ Como se puede apreciar, el *Escudo de Aquiles* es ejemplo de muchos tipos de ἔκφρασις debido a que la teoría que vino después de la composición del pasaje tuvo que adaptarse a lo que el pasaje demostraba.

¹⁰⁵ DE ARMAS 2005, p. 16.

¹⁰⁶ DE ARMAS 2005, pp. 21-22.

¹⁰⁷ ELSNER 2002, p. 4: “[*interventive* ἔκφρασις is] a pause in the narrative that allows other kinds of narratives to figure both within the main text and the bracketed apart from it, an implicit mediation on the totality of the text within which it contributes but a small episode.”

¹⁰⁸ LONGINUS., *Subl.*, 15.2.

es el asombro y que en la oratoria es la viveza. Pero ambas de igual manera tratan de conseguir algo emocionante y algo que agite (los ánimos)].

La diferencia que establece pseudo-Longino —a mi parecer— realmente no es muy convincente, ya que, como revisamos antes, el asombro es una consecuencia de la viveza del lenguaje,¹⁰⁹ además de que la ἐνάργεια es una *conditio* de la ἔκφρασις y, por lo tanto, no podría ser también su finalidad en la prosa. Considero que ambas tienden hacia el asombro y, sobre todo, como menciona al final pseudo-Longino, buscan algo emocionante y excitante que atrape al lector en el discurso y lo convenza. Así, la ἔκφρασις se convierte deliberadamente en una herramienta útil, no solamente para la retórica y la poesía, sino también para la historia o para la filosofía, pues busca despertar en el público cierta sensibilidad para convencer de que el autor es tan experimentado y sabio en crear imágenes que incluso puede crear una sensación de reflexión inmediata,¹¹⁰ y además es capaz de mostrar la verdad basándose en imágenes muy claras que transmite gracias a la ἔκφρασις. Por lo tanto, es una pieza clave para el descubrimiento del significado de un texto y, de hecho, se podría decir que es un espejo *del* texto mismo y un espejo *dentro del* texto, una voz más profunda que la misma voz del autor y que extiende el significado de la narración en la cual está contenida.¹¹¹

¹⁰⁹ Cf. HORSTKOTTE 2017, p. 128: “*Enargeia* was employed in ekphrastic description, in teichoscopy and messenger reports, with the explicit goal of causing emotional and visual impact on its listeners and readers.” *Passim*. en PLETT 2012 y WEBB 1992.

¹¹⁰ BARTSCH, ELSNER 2007, p. v: “In Shadi Bartsch’s reading of Seneca and Epictetus, ekphrasis becomes a philosophical tool with which to overcome the very effects that much ekphrasis strives to create: a sense of wonder and the immediacy of the described object or scene: an emotive response such as pity or fear and a degree of immersion into the imagined visual.” Lo que una ἔκφρασις en la filosofía buscaría sería la inmersión total en un acontecimiento que es propicio para la reflexión, además de que obliga a responder a la pregunta ¿qué es lo que ésta misma está haciendo en mí? y ¿cuál es su importancia o el valor que dicho dispositivo tiene dentro de la filosofía? Aunque se ejemplifique en este caso solamente con Séneca y con Epicteto, la ἔκφρασις dentro de la filosofía posiblemente pudo haberse desarrollado tiempo antes de manera que sirviera posteriormente como una herramienta muy útil para la transmisión de enseñanzas. Cf. CSÜRÖS 1997, p. 183 : “On ne peut s’empêcher de s’interroger enfin sur la fonction philosophique de l’*ekphrasis*. Pourquoi, au lieu du réel, prendre pour modèle sa représentation plastique ? Deux sortes de réponses semblent se proposer. Sur le plan de la poétique, c’est une « mise en abîme », un « miroir placé au cœur de l’œuvre », une réflexion sur les pouvoirs de la représentation. Sur le plan de la vision du monde, nous avons probablement affaire à une sorte de doute ontologique sur la valeur du réel, à son irréalisation artistique, et à une prédilection pour les apparences, dans le période maniériste en tout cas.” Dentro de la filosofía, una ἔκφρασις podría generar lo que Csürös dice que es la duda ontológica sobre el valor de lo real, de manera que si un texto filosófico contiene una ἔκφρασις podría ser completamente deliberado con la finalidad de expandir los conocimientos del público, de hacerlo dudar incluso del contenido mismo del texto filosófico.

¹¹¹ BARTSCH, ELSNER 2007, p. i: “Once skimmed over as a superfluous, or derided as rhetorical showmanship, ekphrasis now seems to present countless opportunities for the discovery of meaning: it has been variously

treated as a mirror of the text, a mirror in the text, a mode of specular inversion, a further voice that disrupts or extends the message of the narrative, a prefiguration for that narrative (weather false or true) in its suggestions.”

II. El origen de la ἔκφρασις en la literatura griega: el Escudo de Aquiles

Después de haber esclarecido el concepto antiguo de ἔκφρασις a lo largo del capítulo anterior, es pertinente que ahora ejemplifiquemos con mayor amplitud lo que antes se expuso con el texto considerado por los estudios contemporáneos y desde la misma Antigüedad la muestra más acabada de una ἔκφρασις: el *Escudo de Aquiles* en la *Iliada*. Para iniciar este segundo capítulo será pertinente revisar, en primer lugar, las fuentes clásicas que hablan sobre las habilidades poéticas de Homero y específicamente sobre el pasaje del *Escudo de Aquiles* para que después sea posible responder la siguiente pregunta: ¿por qué este pasaje homérico ha sido considerado unánimemente como el mejor ejemplo de un texto ecfrástico?

1. Homero, διδάσκαλος ζωγραφίας

Una cita de Dionisio de Halicarnaso, reconocido historiador y crítico literario de la época de Augusto, aunque no muy extensa, brinda un panorama general de la impresión poética de Homero durante la época:

ὁ ποιεῖν εἴωθεν ὁ δαιμονιώτατος Ὅμηρος καίπερ μέτρον ἔχων ἐν ὧς καὶ ῥυθμοὺς ὀλίγους, ἀλλ' ὅμως αἰεὶ τι καινουργῶν ἐν αὐτοῖς καὶ φιλοτεχνῶν, ὥστε μηδὲν ἡμῖν διαφέρειν γινόμενα τὰ πράγματα ἢ λεγόμενα ὁρᾶν.¹¹²

[El muy divino Homero suele hacer esto (*sc.* representar de manera clara los hechos de los cuales habla) aunque tiene un solo metro y pocos ritmos, pero, a pesar de esto, siempre de alguna manera innova tanto en ellos y los arregla tan artísticamente que para nosotros no hay ninguna diferencia entre *ver* los hechos que ocurrieron y los que se narraron.]

Antes de la mención directa del poeta, Dionisio en el tratado *De compositione verborum*, habla sobre el decoro al escribir como un rasgo natural en el poeta cuando relata las cosas que pretende representar. Así, para Dionisio, Homero es tan experto que por medio de sus palabras es posible ver¹¹³ los acontecimientos que describe. Aunque el crítico literario no

¹¹² DION. HAL. *Comp.* 20. 34-38.

¹¹³ Hago énfasis en la acción de ver ya que hay una clara referencia de esto en la cita de Dionisio (ὁρᾶν). No obstante, cabe recordar que la ἔκφρασις en el presente trabajo no incluye sólo lo visual, sino todo lo sensorial o lo sinestésico, el ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις que el mismo Dionisio menciona al definir ἐνάργεια, es decir, la total inmersión sensorial en el contexto poético.

hace mención directa del pasaje del *Escudo* ni considera ἔκφρασις¹¹⁴ alguno de los fragmentos con los que ejemplifica su punto, su juicio sobre el estilo homérico remarca que siempre es fiel a lo que ocurrió verdaderamente o a lo que quiere representar, de manera que da igual ver —o experimentar— las cosas *en sí* que escucharlas de la boca del poeta, pues se sabe de antemano que Homero cuenta las cosas tal como son. Una opinión similar la encontramos en las *Tusculanae Disputationes* de Cicerón:

Traditum est etiam Homerum caecum fuisse; at eius picturam, non poesin videmus: quae regio, quae ora, qui locus Graeciae, qua species formaque pugnae, quae acies, quod remigium, qui motus hominum, qui ferarum non ita expictus est, ut, quae ipse non viderit, nos ut videremus, effecerit?¹¹⁵

[Se transmite que Homero fue ciego. Nosotros *vemos* su pintura, no su poesía. ¿Qué región, qué costas, qué lugar de Grecia, qué especie y aspecto de la guerra, qué tropa, qué orden de los remos, qué movimiento de hombres, qué movimiento de fieras no fue pintado de tal manera que ha conseguido que nosotros veamos las cosas que él mismo no vio?]

A partir de los dos pasajes antes mostrados en los que se repite la posibilidad de *ver* lo que el poeta ilustra (ὄρᾱν / videmus-videremus), es necesario advertir que para la Antigüedad Homero no solamente era considerado un gran poeta, sino un gran creador de imágenes. Esta valoración se aproxima a lo que Quintiliano llama un poeta εὐφραντασίωτος (dotado de una gran imaginación) y que durante la posteridad se repetirá *ad nauseam*.¹¹⁶

¹¹⁴ Recuérdese que, así como se expuso a lo largo del capítulo anterior, se entenderá aquí ἔκφρασις como un λόγος περιηγηματικὸς (καὶ ἀφηγηματικὸς) ἐναργῶς “ὕπ’ ὄψιν” ἄγων τὸ δηλούμενον de acuerdo con lo establecido por Hermógenes, Aftonio, Teón y Nicolao de Mira (HERMOG. *Prog.* 10.1; APTH. *Prog.* 10.36.22; THEO. *Prog.* 118.7; NIC. RHET. *Prog.* 68.8)

¹¹⁵ CIC. *Tusc.* v. 114.

¹¹⁶ QUINT. *Inst.* VI. 2. 30: “Quidam dicunt εὐφραντασίωτον, qui sibi res, voces, actus secundum verum optime finget: quod quidem nobis volentibus facile continget [Algunos llaman *dotado de una gran imaginación* a aquel que de una manera excepcional de acuerdo con la verdad representará para sí cosas, voces y actos, porque fácilmente nos alcanzará a nosotros que lo deseamos].” Quintiliano describe de manera general lo que sería considerado el autor idóneo de una ἔκφρασις, aquel autor capaz de crear las *imagines* adecuadas para poder representar correctamente lo que él mismo se propone. Cf. SQUIRE 2018, p. 357: “What is so special about Homeric poetry, ancient critics insisted, is its capacity to paint metaphorical images: thanks to the so-called *energeia* of the poet’s descriptions. Homeric events are not only heard, but also ‘seen’”; y BAROLSKY 2009, p. 19: “Yet Homer also presents his readers with a lucid and coherent theory of art, and we can rightly speak of his appreciation of the aesthetic qualities of art objects as art criticism [...] Homer famously describes various vivid incidents from life in the Shield of Achilles, for example, a scene in which two lions tear apart the belly of a bull and gulp down its blood and guts as dogs nip at them to no avail.”

Esta idea se consolida con la siguiente cita del tratado *Vita Homeri* de pseudo-Plutarco, en el que aún más claramente se describe a Homero como creador de imágenes o maestro de pintura: además de considerarse no sólo poeta, sino también escultor, lo importante de esta fuente es la referencia directa al pasaje efrástico en cuestión:

εἰ δὲ καὶ ζωγραφίας διδάσκαλον Ὅμηρον φαίη τις, οὐκ ἂν ἀμαρτάνοι. καὶ γὰρ εἶπέ τις τῶν σοφῶν ὅτι ἐστὶν ἡ ποιητικὴ ζωγραφία λαλοῦσα, ἡ δὲ ζωγραφία ποιητικῆ σιωπῶσα. τις οὖν πρῶτος ἢ τίς μᾶλλον Ὅμηρου τῆ φαντασίᾳ τῶν νοημάτων ἔδειξεν ἢ τῆ εὐφωνίᾳ τῶν ἐπῶν ἐκόσμησε θεοὺς, ἀνθρώπους, τόπους, πράξεις ποικίλας; ἀνέπλασε δὲ τῆ ὕλη τῶν λόγων καὶ ζῶα παντοῖα καὶ μάλιστα τὰ ἀλκιμώτα, λέοντας, σύας, παρδάλεις· ὧν τὰς μορφὰς καὶ διαθέσεις ὑπογράψας καὶ ἀνθρωπιῶς πράγμασι παραβαλὼν ἔδειξεν ἑκατέρας τὰς οἰκειότητας. ἐτόλμησε δὲ καὶ θεοῖς μορφὰς ἀνθρώπων εἰκάσαι· ὁ δὲ τὴν ἄσπίδα τῷ Ἀχιλλεῖ κατασκευάσας Ἥφαιστος καὶ ἐντορεύσας τῷ χρυσῷ γῆν, οὐρανὸν, θάλασσαν, ἔτι δὲ μέγεθος Ἥλιου καὶ κάλλος Σελήνης καὶ πλῆθος ἄστρον στεφανούντων τὸ πᾶν καὶ πόλεις ἐν διαφόροις τρόποις καὶ τύχαις καθεστῶσας καὶ ζῶα κινούμενα καὶ φθειγόμενα, τίνοσ οὐ φαίνεται τέχνης τοιαύτης δημιουργοῦ τεχνικώτερος;¹¹⁷

[Y si alguien dijera que Homero es un maestro de la pintura, no se equivocaría. Pues uno de los sabios dijo que la poesía es pintura que habla y que la pintura es poesía que calla. Por lo tanto, ¿quién primero o además de Homero mostró con la imaginación de sus pensamientos o adornó con la eufonía de sus palabras a los dioses, hombres, lugares, situaciones variadas? Modeló con el material de las palabras animales de todo tipo y en especial los más fuertes, leones, jabalíes, panteras. Después de dibujar las formas y las cualidades de ellos y después de compararlas con acciones humanas, mostró cada una de las similitudes. También tuvo la audacia de igualar las formas de los hombres con los dioses. Hefesto, después de construir el escudo para Aquiles y después de haber cincelado con oro la tierra, el cielo, el mar, incluso la grandeza del Sol y la belleza de la Luna y la cantidad de estrellas que rodean todo y ciudades establecidas en diferentes lugares y condiciones y animales que se mueven y hacen sonidos, ¿no parece que es más experto que cualquier creador de este arte?]

Sobre esta cita es pertinente considerar que una vez más Homero es descrito como un escultor o alguien que enseña a crear pinturas, pero, además de esto y más importante aún, pseudo-Plutarco vincula la poesía homérica con la famosa sentencia del poeta lírico

¹¹⁷ [PLUT.] *Vit. Hom.* 2669-2682.

Simónides de Ceos (ἡ ποιητικὴ ζῳγραφία λαλοῦσα, ἡ δὲ ζῳγραφία ποιητικὴ σιωπῶσα): esto provocó que posteriormente ambos —la ἔκφρασις y la sentencia de Simónides— se relacionaran estrechamente, aunque en realidad no haya sido la intención de pseudo-Plutarco. Esto también provocó que el *Escudo* después se considerara no sólo el primero, sino también el más notorio ejemplo de la comparación entre arte y poesía, entre lo verbal y lo *visual*,¹¹⁸ de suerte que podemos responder la pregunta inicial: el *Escudo* es considerado *el* texto efrástico puesto que la teoría —posterior a la elaboración del pasaje, como en la mayoría de los casos— se adaptó a lo que parecía que el texto pretendía hacer, “mostrar ante los ojos cada parte de la armadura de Aquiles”. Ya que el pasaje homérico propiciaba que la armadura fuera visible mediante su descripción detallada, la teoría antigua acuñó la definición convencional y relacionó lo verbal de la poesía y lo visual del arte dentro del escudo. Los críticos literarios tomaron como ejemplo idóneo el *Escudo* para poder vincular ambos conceptos, por lo que hoy en día aún se dice que Homero definió los parámetros intelectuales para conceptualizar la relación entre lo visual y lo verbal.¹¹⁹ Sin embargo, en nuestro análisis se advertirá que el propósito del poeta al “forjar verbalmente las armas de Aquiles” no era la visualización, sino otro tipo de acción poética que curiosamente trasciende lo visual.¹²⁰

2. La teoría en torno al *Escudo de Aquiles*

Aunque el *Escudo* es el paradigma de toda ἔκφρασις y el texto fundacional en la historia de las descripciones poéticas de objetos u obras de arte,¹²¹ al mismo tiempo es el más discutido

¹¹⁸ IRIBARREN 2012, p. 297: “The Shield will come to be held as the first, if not the most conspicuous, example of this kind of agonistic comparison between artistic forms.”

¹¹⁹ SQUIRE 2013, p. 157-159: “By forging in words its description of Hephaestus forging the shield, the poet of the *Iliad* also forged an intellectual paradigm for figuring visual and verbal relations —one that permeated ancient literary and critical traditions, and by extension the Western cultural imagery at large [...] All manner of later Greek and Latin texts commented upon the underlying ekphrastic stakes of the Homeric description. At the same time, ancient authors make reiterative reference to the passage as the essential prototype for literary evocations of the visible, regardless of their subject [...] The Homeric description helped define intellectual agendas for conceptualizing things seen in relation to things said.”

¹²⁰ La cuestión es: si el *Escudo* no provocaba precisamente la visualización del objeto en cuestión, ¿por qué la teoría antigua incluyó en la definición establecida la expresión “ὕπ’ ὄψιν” y no —como mencioné antes— “ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις”?

¹²¹ BAROLSKY 2009, p. 29: “For students of art in general, Homer’s account of the Shield is also the foundational text in the history of rhetorical and poetical descriptions of works of art. As such, it is the great ancestor of a whole tradition of poetic writing about art, which we often refer to as ekphrasis, that flourished later in the pages of Visari and many, many others, even though this tradition has receded in importance in the age of modern art history.” Es importante mencionar esto, ya que entonces diversas lecturas del *Escudo* dan pie a las

desde la Antigüedad, por lo que cabe definir los elementos que convierten el famoso pasaje del canto XVIII de la *Iliada* en una ἔκφρασις propiamente dicha, según la teoría retórica antigua. En primer lugar, es oportuno mencionar que el *Escudo* contiene diferentes propiedades que a lo largo de este apartado revisaremos: las propiedades narrativas y las referencias sensoriales. Éstas confieren al texto un profundo efecto sinestésico que genera no sólo una imagen mental en la mente del público, la φαντασία, sino también una inmersión en el contexto.

2.1. Lo narrativo del *Escudo*: el dinamismo y la demiurgic narrativity

A menudo se discute, sin llegar a una respuesta concreta, si el pasaje del *Escudo* tiene más características narrativas que descriptivas o, al contrario, si contiene más elementos descriptivos que narrativos. Así, no se ha llegado a una respuesta bien definida sobre si el pasaje debe considerarse narrativo en su totalidad o descriptivo.¹²² Ante tal duda y en primer lugar, no considero que el *Escudo* tienda sólo hacia una de estas propiedades o que tenga que ser clasificado estrictamente como descriptivo o narrativo porque, desde que el pasaje es considerado ἔκφρασις, se presupone que debe poseer estas dos características complementaria y armónicamente, aunque es verdad que las fuentes antiguas no especifican qué tan narrativa o descriptiva es una ἔκφρασις.¹²³ Koopman, por una parte, argumenta que la gran mayoría del *Escudo* (483-608) presenta una organización descriptiva debido a que Homero parte de una idea general, se mantiene siempre apegado a ella (los δαίδαλλα πολλά que menciona al inicio del pasaje) y despliega diferentes ideas subordinadas a ésta (las dos ciudades, el campo, el territorio real, la viña, el rebaño, el coro y el océano),¹²⁴ lo cual

interpretaciones de la ἔκφρασις como la descripción de obras de arte, cosa que en sí los *progymnasmata* no contemplan o incluyen en la definición misma del ejercicio. La interpretación de Barolsky, por lo tanto, cae en la definición que para efectos de esta investigación se ha evitado (la ἔκφρασις como una descripción solamente de obras de arte). No obstante, es indudable que la descripción del *Escudo* permite esta posibilidad de interpretación, aunque debería reflexionarse más sobre esto ya que es preferible no caer en juicios anacrónicos como los de Barolsky.

¹²² Cf. KOOPMAN 2018, pp. 68-69: Koopman explica detalladamente la coyuntura sobre de estas dos propiedades del pasaje, además nombra quiénes han considerado y argumentado que el *Escudo* es más narrativo o descriptivo con base en la posibilidad de observar el objeto: Heffernan, por ejemplo, opina que la naratividad impera en el pasaje; Giuliani, por su parte, argumenta que es más descriptivo. Como se puede deducir, estas opiniones han estado muy polarizadas, por lo cual, aceptar una de estas corrientes pone en riesgo la esencia del pasaje. Más adelante revisaremos la cuestión sobre si el escudo puede ser visto o no.

¹²³ Por esta razón, es preferible referirnos a grados o niveles de naratividad y descripción

¹²⁴ KOOPMAN 2018, p. 71. “Byre notes that the ekphrasis consists of an introductory theme and various subthemes, which he regards as a feature of description.” *Ibidem*, p.79. “The descriptive organization indicates,

concuera perfectamente con las características que Quintiliano menciona sobre la ἐνάργεια.¹²⁵ Por otra parte, Koopman¹²⁶ también menciona que el fragmento contiene propiedades narrativas, sobre todo porque las escenas organizadas de manera descriptiva se desarrollan conforme un orden lógico temporal:¹²⁷ gracias a la abundancia de referencias sensoriales, la focalización, las comparaciones, las referencias a propiedades de la vida real y la representación de diferentes momentos en el tiempo, la narratividad y lo descriptivo coexisten en el pasaje.¹²⁸

A pesar de esta disputa, es importante remarcar un elemento fundamental que ayuda a esclarecer la armonía de lo narrativo y lo descriptivo dentro del *Escudo*: los tiempos verbales.¹²⁹ Por una parte, cuando se enuncia la elaboración de las armas (al inicio y al final del pasaje, versos 478-482 y 609-613), los tiempos imperfecto y aoristo predominan respectivamente y juntos indican una sucesión de tiempos —algo que ocurrió antes y algo que ocurre después—: marcan el cuadro narrativo general de la ἔκφρασις, pues en sí estas dos partes se subordinan a la historia general de la *Iliada*. Sobre este cuadro narrativo que envuelve al pasaje en su totalidad no hay dudas, pues hay una clara determinación o secuencia de las acciones: el imperfecto se expresa al inicio para reflejar que el objeto se *crea*¹³⁰ y el aoristo cierra el ciclo para indicar que se ha terminado de elaborar.¹³¹ Sin embargo, por otra parte, existe una gran problemática cuando Homero describe propiamente las imágenes o escenas del escudo. Algunos creen que son completamente descriptivas, como Luca Giuliani

first of all, that event sequencing is absent from the *text*. This is important: it means that in those lines in which the descriptive discourse is found – and these lines are in the majority – the first basic element of narrative is absent.”

¹²⁵ QUINT. *Inst.* VIII. 3. 67-70: Cf. I.3. *Ενάργεια*. Básicamente, Quintiliano explica que para poder lograr un estilo vívido y claro, y para lograr colocar un objeto ante los ojos del espectador es necesario abarcar todos los detalles posibles de éste. En el caso del *Escudo*, Homero describe escena por escena cuidadosamente, involucrando detalles, lo cual en teoría haría posible la visualización.

¹²⁶ Cf. DE JONG 2011, pp. 5-7.

¹²⁷ Es necesario recordar que lo narrativo está sujeto a diversas condiciones, como el narrador, el contexto en el que se encuentra el diálogo (*situatedness*), la secuencia temporal, la creación o destrucción de mundos (*storyworlds*), y el *what it's like*. Cf. I.2. *¿Qué es lo narrativo?*

¹²⁸ KOOPMAN 2018, p. 72.

¹²⁹ *Vid. supra*, I.2. *¿Qué es lo narrativo?* Los tiempos verbales como el imperfecto, aoristo o presente histórico ayudan a esclarecer la narratividad de un texto, mientras que otros tiempos como el perfecto, el presente o incluso también el imperfecto demuestran un estilo descriptivo.

¹³⁰ Sobre la insistencia del acto creativo en el pasaje homérico como lo sugiere Leopoldo Iribarren.

¹³¹ Aunque esto no necesariamente significa que cuando termina la enunciación se detiene el proceso creativo: la creación permanece en la mente del público y se repite una y otra vez.

quien argumenta que para la narratividad es más adecuado el aoristo y no el imperfecto.¹³² Algunos otros creen que hay algunas marcas de narratividad como la iteración, el dinamismo, el uso de marcas temporales (adverbios o combinación de tiempos verbales), además de un uso anafórico de verbos que constantemente hace referencia al *acto creativo* de Hefesto, entre quienes destacan James Heffernan y Leopoldo Iribarren.¹³³ En realidad, me parece que esta problemática radica principalmente en que la mayoría de los verbos del *Escudo* se encuentran en imperfecto, lo cual bien podría indicar que hay más características descriptivas en el pasaje,¹³⁴ pues no existiría una secuencia estricta de eventos o de tiempos —rasgo esencial para la narratividad—, sino que más bien expresaría una iteración de las acciones descritas cuyos inicios y desenlaces se ignoran. No obstante, es importante recordar que hay algunos más que por esta iteración claramente hay narratividad en estas escenas: hay en consecuencia movimiento en las imágenes. Incluso podría tratarse de un tipo específico de narratividad basada en la iteración, como menciona Irene de Jong.¹³⁵ Por tales motivos, me parece que el uso del imperfecto brinda al poeta la oportunidad de ser descriptivo y narrativo al mismo tiempo y de hacer que ambas propiedades que conforman una ἔκφρασις coexistan. Sin embargo, para poder distinguir entre sí cada una de estas propiedades y determinar claramente el sentido del imperfecto, debemos analizar algunas marcas que acompañan al imperfecto. Bajo estos parámetros, para que sea más clara la narratividad de un discurso, por

¹³² GIULIANI 2013, p. 21: “However, in the description of the shield there are hardly any aorist forms, and the imperfect form is used almost exclusively. [...] If this were a description of a real event it would be normal to use aorist forms. The use of the imperfect serves to remind the listener once again that he is not hearing a story but the description of a picture.” Para Giuliani, además, el imperfecto provoca que los acontecimientos descritos no lleguen a su final e, incluso, no se sabe cómo es que iniciaron los hechos. Debido a que no hay un inicio completamente establecido o un desenlace, se piensa que no se cuenta una historia, sino que más bien se realiza una descripción de hechos que suelen ocurrir normalmente.

¹³³ KOOPMAN 2018, p. 70: “For Heffernan, on the contrary, the dynamic and mobile figures are an indication of narrative. He further notes that there are also scenes ‘that clearly meet all three of what Wendy Steiner calls the most important conditions of narrative: more than one temporal moment, a subject repeated from one moment to another, and a minimally realistic setting’.” Más adelante expondré lo que Iribarren postula sobre la narratividad del pasaje.

¹³⁴ KOOPMAN 2018, p. 74: “The majority of lines, then, which refer to the images are characterized by the descriptive discourse mode, since they feature exclusively imperfects and pluperfects. This means that the texts of these lines do not feature a sequence of events.”

¹³⁵ Cf. DE JONG 2007, p. 34: “Occasionally the Homeric narrator turns to *iterative* narration [...] Most instances of iterative narration function as summaries, but there is also the special case of simultaneous iterative narration, which is used in connection with the habitual action of gods.” Las escenas del escudo, bajo esta terminología, serían una suerte de escenas tipo que representan hechos recurrentes en la vida cotidiana. Por eso estarían expresadas con el imperfecto iterativo. Puesto que el escudo es un objeto que está siendo *creado* por Hefesto, podríamos pensar que las escenas están dentro del ambiente divino un acto habitual de un dios, que provoca la naturaleza iterativa.

una parte, es ideal que el imperfecto se acompañe de otros tiempos verbales que evidencien la secuencia temporal de los hechos, por ejemplo del aoristo, así como que dentro del discurso mismo haya una secuencia lógica de los hechos a seguir: si se habla de cómo un barco se dispone a abandonar un puerto, se debe enumerar cada una de las circunstancias que hacen posible el resultado final del hecho (cómo se preparan las velas, cómo se desatan las cuerdas que sujetan el barco al puerto, etc.). Por otra parte, para que sea más claro el estilo descriptivo, bastaría el uso aislado o exclusivo del imperfecto.¹³⁶ En el *Escudo*, hay una escena que combina armónicamente los estilos narrativo y descriptivo: la ciudad en guerra (509-540). Esta escena ha sido comentada por muchos especialistas ya que es la más larga y ha sido considerada la más compleja de todo el pasaje, pues ahí encontramos simultáneamente rasgos narrativos y descriptivos, y claras referencias visuales que acentúan los efectos de la ἐνάργεια —y en consecuencia de la ἔκφρασις—. En este caso, analizaremos las marcas narrativas que se encuentran en la escena ya que posteriormente subrayaremos las propiedades sinestésicas de todo el pasaje.

Τὴν δ' ἐτέρην πόλιν ἀμφὶ δὺω στρατοὶ ἦατο λαῶν
 τεύχεσι λαμπόμενοι· δίχα δὲ σφισιν ἦνδανε βουλή, 510
 ἢ ἐ διαπραθέειν ἢ ἄνδιχα πάντα δάσασθαι,
 κτήσιν ὄσσην πτολίεθρον ἐπήρατον ἐντὸς ἔεργεν·
 οἱ δ' οὐ πω πείθοντο, λόχῳ δ' ὑπεθωρήσσοντο.
 τεῖχος μὲν ῥ' ἄλοχοί τε φίλαι καὶ νήπια τέκνα
 ῥύατ' ἐφεσταότες, μετὰ δ' ἄνδρες οὓς ἔχε γῆρας· 515
 οἱ δ' ἴσαν· ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη
 ἄμφω χρυσεῖω, χρύσεια δὲ εἴματα ἔσθην,
 καλῶ καὶ μεγάλῳ σὺν τεύχεσιν, ὥς τε θεῶ περ
 ἀμφὶς ἀριζήλω· λαοὶ δ' ὑπ' ὀλίζονες ἦσαν.
 οἱ δὲ ὅτε δὴ ῥ' ἴκανον ὅθι σφίσιν εἶκε λοχῆσαι, 520
 ἐν ποταμῷ, ὅθι τ' ἀρδμὸς ἔην πάντεσσι βοτοῖσιν,
 ἐνθ' ἄρα τοῖ γ' ἴζοντ' εἰλυμένοι αἶθοπι χαλκῷ.
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἀπάνευθε δὺω σκοποὶ ἦατο λαῶν,
 δέγμενοι ὀππότε μῆλα ἰδοίατο καὶ ἔλικας βοῦς.
 οἱ δὲ τάχα προγένοντο, δὺω δ' ἄμ' ἔποντο νομῆες 525

¹³⁶ Piénsese, por ejemplo, en los cuentos infantiles que presentan desde el inicio un estilo descriptivo por el tiempo verbal que suelen emplear: “había una vez en un lugar muy lejano...” No obstante, por la secuencia temporal lógica de los eventos que seguirían, por la introducción de personajes, lugares y hechos, el estilo también es narrativo. A fin de cuentas, lo que se pretende hacer con estos cuentos es narrar y describir al mismo tiempo: ambas son propiedades muy íntimas que favorecen la creación de una idea, más concretamente de la φαντασία que el infante debe crear en su mente.

τερπόμενοι σύρινξι· δόλον δ' οὐ τι προνόησαν.
 οἱ μὲν τὰ προϊδόντες ἐπέδραμον, ὄκα δ' ἔπειτα
 τάμνοντ' ἀμφὶ βοῶν ἀγέλας καὶ πάεα καλά
 ἀργεννέων οἴων, κτεῖνον δ' ἐπὶ μηλοβοτῆρας.
 οἱ δ' ὡς οὖν ἐπύθοντο πολὺν κέλαδον παρὰ βουσίν 530
 εἰράων προπάροιθε καθήμενοι, αὐτίκ' ἐφ' ἵππων
 βάντες ἀερσιπόδων μετεκίαθον, αἶψα δ' ἵκοντο.
 στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
 βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείησιν.
 ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοῇ Κήρ, 535
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νέουτατον, ἄλλον ἄουτον,
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
 εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν.
 ὀμίλειον δ' ὡς τε ζῶσι βροτοὶ ἢ δ' ἐμάχοντο,
 νεκρούς τ' ἀλλήλων ἔρνον κατατεθνηῶτας. 540

[509 Alrededor de la otra ciudad habían acampado dos ejércitos de guerreros que brillaban por sus armas. Pero una voluntad les agradaba contrariamente: (la voluntad) de saquear completamente todo o de repartir en dos partes toda posesión que contenía la encantadora ciudad. Unos aún no sucumbían y se armaban ocultamente para una emboscada. 514 Así, amadas esposas e ingenuos niños que permanecían ahí defendían la muralla y con ellos los hombres a los que la vejez poseía. Los otros partían. Los guiaban Ares y Palas Atenea, ambos áureos, pues se habían vestido de mantos dorados, hermosos y grandiosos con sus armaduras, brillantes por todos lados exactamente como dioses. Los guerreros eran menores que ellos. 520 Cuando llegaron a donde les parecía apropiado iniciar la emboscada, en un río donde había un abrevadero para todos los animales, ahí éstos se asentaban cubriéndose con un resplandeciente bronce. Después, dos espías fueron puestos aparte de los guerreros, aguardando el momento en que vieran las ovejas y los bueyes de curvados cuernos. 525 Rápidamente aparecieron éstos y al mismo tiempo dos pastores iban tras de ellos alegrándose con una siringa. De ninguna manera preveían la trampa. Los acechadores corrieron hacia ellos y después rápidamente se abrieron camino alrededor de los rebaños de bueyes y de los bellos rebaños de blancas ovejas y mataron a los pastores. 530 En cuanto se dieron cuenta del gran alboroto entre los ganados, quienes estaban sentados delante de la asamblea se dirigieron inmediatamente cabalgando sobre caballos que elevan en lo alto sus patas y rápidamente llegaron. Establecieron combate permaneciendo cerca de las orillas del río y se herían unos a otros con lanzas bronceas. 535 Ahí se encontraban Discordia, ahí Alboroto, ahí toda la Desgracia tomando a un hombre recién herido, a otro ileso, a otro que estaba muerto lo arrastraba de los pies a través del tumulto. Tenía en torno

a sus hombros un manto rojizo por la sangre de los hombres. Ahí se encontraban y peleaban como seres mortales y arrastraban los cadáveres muertos de unos y otros.]

En primer lugar, cabe advertir el imperfecto predominante en estos versos.¹³⁷ Aparentemente por este motivo, podríamos pensar que prevalece el estilo descriptivo si seguimos los criterios que Giuliani sugiere sobre el uso exclusivo de este tiempo verbal. Sin embargo, es necesario reconocer que las acciones descritas durante la escena siguen un orden lógico y coherente: primero se dice cómo acamparon los ejércitos, después cómo deliberaban sobre las acciones a seguir, a continuación, cómo se defendía la ciudad, así hasta llegar al momento de la guerra propiamente. A pesar de que el poeta expresa las acciones con el imperfecto, la secuencia lógica demuestra la narratividad de la escena, además de que, como mencioné más arriba, el imperfecto también refleja iteración en las acciones, lo que consecuentemente provoca el dinamismo de las imágenes y a la narratividad de las mismas.¹³⁸ En segundo lugar, queda clara la narratividad si advertimos la insistente idea de rapidez marcada por los adverbios y conjunciones temporales ὄτε, τάχα, ἄμα, ὄκα, ἔπειτα, αὐτίκα, αἶψα y ὡς desde el verso 520 hasta el verso 532.¹³⁹ Gracias a estas marcas temporales, es más evidente que hay una secuencia de acciones que determina tanto la narratividad de la escena como imágenes en movimiento, además de que en esta parte encontramos más explícitamente una combinación de tiempos verbales, concretamente con el aoristo. Luego, los mismos personajes —aunque se encuentran indefinidos— están involucrados en diversos actos: los hombres se arman, marchan, se asientan esperando atacar y finalmente se ven involucrados en la guerra

¹³⁷ La mayoría de los verbos de la escena están en imperfecto con excepción de algunos verbos —aunque sean pocos— en pluscuamperfecto y en aoristo que marcan rigurosamente la secuencia temporal de las acciones, sobre todo en los versos 525 a 532. De cierta manera, la combinación de tiempos verbales que reflejan acciones acabadas hace que la idea de que el acontecimiento carezca de una línea temporal fija resulte conflictiva.

¹³⁸ De esta manera podría justificarse que todo el pasaje es narrativo por sí mismo, ya que la iteración es una propiedad inherente al *Escudo*, y que, además, cada escena representada en el *opus ipsum* contiene grados más altos o bajos de esta narratividad. Otro ejemplo de este tipo de narración iterativa en Homero podría encontrarse en *Il.* I. 488-492. Los verbos que ayudan a demostrar esta narratividad iterativa en este caso son μῆνιε, πωλέσκετο, φθινύθεσκε, προθέεσκε. Aunque la mayoría de ellos presentan la marca incoativa/iterativa -σκ-, éstos mismos están en imperfecto, lo cual refuerza el rasgo iterativo de las acciones de Aquiles y el posible gusto del poeta por expresar acciones repetitivas mediante este tiempo verbal.

¹³⁹ En comparación con lo que se ha dicho sobre dichos versos, considero que el periodo estrictamente narrativo comienza propiamente en el verso 520 con la conjunción ὄτε y no en el verso 525 con el adverbio de velocidad τάχα. No es solamente la velocidad la que provoca que los versos sean muestra de la narrativa, sino que también lo es cualquier marca temporal que evidencia una secuencia temporal.

misma.¹⁴⁰ Para muchos esto es una prueba irrefutable de que el narrador dejó de describir la imagen en sí y comenzó a narrar la escena,¹⁴¹ aunada la distribución de los personajes que refuerza la secuencia de una guerra, pues no se puede suponer que unos mismos personajes realizan diferentes acciones al mismo tiempo: obligatoriamente deben entenderse diferentes puntos en el tiempo. Ahora bien, percibimos lo descriptivo de esta imagen cuando el poeta describe cómo van vestidas las divinidades, las cuales además de todo están determinadas (ἦρχε δ' ἄρα σφιν Ἄρης καὶ Παλλὰς Ἀθήνη γ' εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν —refiriéndose a Κήρ—), haciendo un claro contraste entre el anonimato de los demás personajes en la escena.¹⁴² Finalmente, una de las características que hacen más evidente el estilo narrativo es la comparación ὡς τε ζῶοι βροτοὶ.¹⁴³ Sabemos de antemano que los personajes a los que se refiere el poeta en realidad no están vivos, pero al compararse, Homero otorga un pequeño rasgo humano al contenido del *Escudo* con el que el público puede verse reflejado.

Hay en el pasaje, específicamente en la escena coral, otros dos momentos de suma importancia en donde Homero recurre a este tipo de comparaciones. La primera comparación trae a la memoria un pasado mitológico, pues recuerda el trabajos del mejor artesano para la mitología griega: Dédalo.¹⁴⁴ Ésta no sólo recuerda aquel pasado mitológico, sino que también compara el trabajo de Homero (y no el de Hefesto) con el de Dédalo ya que el poeta es quien *crea* mentalmente el *opus ipsum*. La segunda ejemplifica el movimiento que realizan las muchachas y los muchachos que bailan,¹⁴⁵ y, por una parte, crea una imagen más acertada de la escena, mientras que, por otra parte, compara de nuevo la “labor de artesano” del poeta con la de un artesano mismo. Como se puede apreciar, con estas dos últimas comparaciones

¹⁴⁰ Cosa que recuerda la segunda definición de narratividad de Gerard Genette. *Vid. supra*, 1.3. ¿*Qué es lo narrativo?*, p. 14.

¹⁴¹ Cf. FRANCIS 2009, p. 10: “Yet the action is not described as a series of vignettes but as a continuous moving narrative, as if the shield were running some sort of movie in animated metal.”

¹⁴² La impersonalidad provoca que el público se identifique con lo que ve. En el capítulo cuarto exploraremos esta técnica cuando analicemos el “Proemio” de Parménides.

¹⁴³ Recuérdesse el *what it's like* que ayuda a la imaginación del acontecimiento y hace una diferencia entre una crónica o una simple exposición de sucesos. Es decir, potencializa la imaginación del público.

¹⁴⁴ *Il.* XVIII. 590-2: “Ἐν δὲ χορὸν ποίκιλλε περικλυτὸς ἀμφιγυῆεις / τῶ ἴκελον οἶόν ποτ' ἐνὶ Κνωσῶ εὐρείῃ / Δαίδαλος ἦσκησεν καλλιπλοκάμῳ Ἀριάδνῃ [En él el muy ilustre dios cojo de ambos pies esculpíó un coro semejante al que una vez en la ancha Cnosos Dédalo fabricó para Ariadna de hermosas trenzas].”

¹⁴⁵ *Il.* XVIII. 509-601: “οἱ δ' ὅτ' ἐμὲν θρέξασκον ἐπισταμένοισι πόδεσσι / ρεῖα μάλ', ὡς ὅτε τις τροχὸν ἄρμενον ἐν παλάμῃσιν / ἐζόμενος κεραμεὺς πειρήσεται, αἶ κε θέησιν· [Y cuando corrían muy ligeramente con pies adiestrados, lo hacían así como cuando un alfarero, sentándose frente a su rueda adaptada a sus manos, prueba si funciona].”

se evidencia el gusto del poeta por querer comparar su trabajo con el de un artesano, primero, por su puesto, con Hefesto, después con Dédalo y finalmente con un individuo que podría representar el oficio mismo como una suerte de sinécdoque. Al hacer estas comparaciones, además de hacer el texto narrativo, el poeta facilita la creación de la φαντασία de la escena. Posteriormente, en el capítulo tercero, apreciaremos las comparaciones del Ἀσπίς pseudohesiódico que cobran un mayor auge, pues se verbalizan más recurrentemente a lo largo de la ἔκφρασις y denotan un objetivo más claro.

Podríamos preguntarnos con justa razón si el poeta de la *Iliada* hace uso de otros recursos efectivos para que las imágenes dinámicas del *Escudo* se generen en nuestra mente como fenómenos visibles o capaces de ser “experimentados”, ya que no sólo el tiempo imperfecto y las marcas temporales brindan dinamismo, iteración y, en consecuencia, narratividad a las escenas. Para responder esta cuestión, es necesario que analicemos otras dos escenas del *Escudo*: el arado de un campo (541-549), y la escena del rebaño y la matanza de un toro por dos leones (573-586):

Ἐν δ' ἐτίθει νειὸν μαλακὴν, πείραν ἄρουραν,
 εὐρεΐαν τρίπολον· πολλοὶ δ' ἄροτῆρες ἐν αὐτῇ
 ζεύγεα δινεύοντες ἐλάστρεον ἔνθα καὶ ἔνθα.
 οἱ δ' ὅποτε στρέψαντες ἰκοῖατο τέλος ἀρούρης,
 τοῖσι δ' ἔπειτ' ἐν χερσὶ δέπας μελιηδέος οἴνου 545
 δόσκειν ἀνήρ ἐπιών· τοὶ δὲ στρέψασκον ἀν' ὄγμους,
 ἰέμενοι νειοῖο βαθείης τέλος ἰκέσθαι.
 ἦ δὲ μελαίνετ' ὄπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐώκει,
 χρυσεῖη περ ἐοῦσα· τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο.

[En él labraba un abundante y blando sembradío tres veces arado, un campo fértil. En este campo muchos labradores llevaban por delante aquí y allá sus yuntas mientras daban vueltas aquí y allá. ⁵⁴⁴ Cuando ellos llegaban al final del campo después de ir y venir, entonces un hombre, acercándose a ellos, les daba en la mano un vaso de vino dulce como la miel. Y ellos iban y venían una y otra vez a través de los surcos, apresurándose a llegar hasta el final del profundo sembradío. ⁵⁴⁸ Éste se ennegrecía por detrás, era parecido a un campo cultivado, aunque era oro. Había sido extraordinariamente obrado como una maravilla.]

Ἐν δ' ἀγέλην ποίησε βοῶν ὀρθοκραιράων·
 αἱ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχατο κασσιτέρου τε,
 μυκηθμῶ δ' ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομόνδε 575

παρ ποταμὸν κελάδοντα, παρὰ ῥοδανὸν δονακῆα.
 χρύσειοι δὲ νομῆες ἅμ' ἐστιχόωντο βόεσσι
 τέσσαρες, ἐννέα δὲ σφι κύνες πόδας ἄργοι ἔποντο.
 σμερδαλέω δὲ λέοντε δύ' ἐν πρώτῃσι βόεσσι
 ταῦρον ἐρύγμηλον ἐχέτην· ὁ δὲ μακρὰ μεμικῶς 580
 ἔλκετο· τὸν δὲ κύνες μετεκίαθον ἠδ' αἰζηοί.
 τὰ μὲν ἀναρρήξαντε βοὸς μέγαλοιο βοεῖην
 ἔγκατα καὶ μέλαν αἷμα λαφύσσετον· οἱ δὲ νομῆες
 αὐτῶς ἐνδίεσαν ταχέας κύνας ὀτρύνοντες.
 οἱ δ' ἦ τοι δακέειν μὲν ἀπετρωπῶντο λεόντων, 585
 ἰστάμενοι δὲ μάλ' ἐγγὺς ὑλάκτεον ἔκ τ' ἀλέοντο.

[En él hizo un rebaño de vacas de altos cuernos. Las vacas estaban hechas de oro y estaño y se dirigían directamente entre mugidos desde el establo hacia el pasto junto a un río resonante, junto a un delgado cañaveral. ⁵⁷⁷ Y cuatro dorados pastores caminaban al mismo tiempo con las vacas y nueve perros ágiles de sus pies los seguían. Y entre las vacas de enfrente dos terribles leones tenían preso a un toro de ruidoso mugido. ⁵⁸⁰ Era arrastrado mientras mugía fuertemente. Y vigorosos perros lo seguían. Mientras que los leones ya habían desgarrado la piel del gran toro y habían engullido sus entrañas y su negra sangre, los pastores los hostigaban inútilmente excitando a sus veloces perros. Los perros se apartaban de los leones hiriéndolos y, aunque permanecían muy cerca de ellos, ladraban y se alejaban de ellos.]

La primera escena tiene una abundancia léxica de verbos de movimiento: δινεύοντες, ἐλάστρεον, στρέψαντες, στρέψασκον, ἰκοῖατο, ἰκέσθαι, además del adverbio ἔνθα.¹⁴⁶ Antes que nada, fijémonos nuevamente en los verbos que reflejan una acción iterativa¹⁴⁷ y analicemos uno por uno. Ya que la escena en sí misma es naturalmente iterativa y la circularidad debe prevalecer —pues el arado implica ir de un lado a otro de manera continua—, el participio presente δινεύοντες junto con el adverbio repetido ἔνθα aporta a la acción la idea de simultaneidad con la acción principal marcada por el verbo ἐλάστρεον que también indica movimiento. Esto quiere decir que uno puede imaginarse en un solo momento a los labradores yendo y viniendo en círculos a lo largo de todo el campo que están arando. Lo circular de δινεύοντες, incluso, puede ser un eco poético de la forma del *opus ipsum* que

¹⁴⁶ El adverbio ἔνθα puede ser usado con verbos de movimiento y verbos de reposo y, depende de esto, tendrá un significado u otro. En el primer caso, se entiende como “hacia allí o allá” y no solamente “allí”.

¹⁴⁷ Los imperfectos, como se vio anteriormente, dan esta posibilidad, además de los dos aoristos iterativos δόσκειν y στρέψασκον.

crea una suerte de *mise en abîme*:¹⁴⁸ debido a que el escudo tiene esta forma redonda o circular, lo más lógico es que las acciones que se siguen dentro del objeto sean de la misma naturaleza.¹⁴⁹ Luego, el verbo στρέψασκον junto con el participio aoristo στρέψαντες otorgan dinamismo a la escena: ellos semánticamente reúnen y sintetizan lo que el poeta desplegó palabra por palabra anteriormente en el verso 543, además de que más explícitamente el verbo marca iteración al incluir la marca incoativa -σκ-. En cuanto al tiempo en que se expresan tales acciones (el aoristo), podemos entender que la acción de ir y venir es continua,¹⁵⁰ por lo que el tiempo pasado de la acción a la que se refiere la escena también ya está cubierta o expresada. Sabemos, entonces, que los labradores realizan esta acción de ir de un lado a otro de manera circular desde un pasado indefinido y que lo seguirán haciendo: sobreentendemos aquí una consecución lógica de eventos en el tiempo. No se observa, en consecuencia, una imagen estática, sino más bien una imagen dinámica cuyo fin siempre será llegar al final para repetirse (ιέμενοι νειοῖο βαθείης τέλσον ικέσθαι).¹⁵¹

La segunda escena es igualmente abundante de verbos de movimiento. Sin embargo, estos verbos ya no reflejan la circularidad de δινεύω o στρέφω, sino un movimiento, por decirlo de alguna manera, plano o recto, aunque la iteración no se ve interrumpida. En primer lugar, el verbo πεσσεύω, aunque su significado principal es “jugar a las damas”, en este contexto se sugiere a partir de dicho significado la idea de un movimiento diagonal y recto, como los movimientos que se hacen cuando uno juega damas.¹⁵² Aunque también los πεσσοί con los que se jugaba dicho juego en la Antigüedad pueden sugerir un movimiento ovalado o circular que concuerda con la forma del escudo mismo, me parece que ésta sería ya una interpretación demasiado forzada debido a que incluso se puede pensar que Homero dibuja

¹⁴⁸ Esta *mise en abîme*, curiosamente sobre la circularidad, también ocurre en el *Poema* de Parménides, como veremos en IV.3.4. “La redondez dentro del *Poema*”.

¹⁴⁹ Lo mismo ocurre en la escena coral, pues la danza que se ejemplifica es paralela a la forma del *opus ipsum* y en la escena de la ciudad en paz (ambas escenas de danza). La correspondencia entre el contenido del escudo y el escudo mismo es un rasgo importante para entender la *ἔκφρασις* homérica. Cf. *Il.* XVIII. 605-6. “δοῖω δὲ κυβιστηῆρε κατ’ αὐτοῦς / μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους [Y entre ellos, dos acróbatas daban vueltas en círculos en medio iniciando la danza].” e *Il.* XVIII. 494. “κοῦροι δ’ ὀρχηστῆρες ἐδίνεον [Y muchachos danzantes daban vueltas]”

¹⁵⁰ Esto gracias a la conjunción ὅποτε que introduce una oración subordinada temporal con el verbo principal en optativo oblicuo.

¹⁵¹ El verbo ικέσθαι de esta frase hace un eco del mismo verbo expresado anteriormente en políptoton (ἰκοῖατο). Esto puede explicar por qué las imágenes de la escena no tienen un final definido: la finalidad se convierte en la repetición obligatoria de la acción desde el inicio.

¹⁵² Es por esta razón que la traducción en el pasaje es “directamente”, haciendo evidente el tipo de movimiento.

la línea recta del camino recto y no circular que siguen las vacas (ἀπὸ κόπρου ἐπεσσεύοντο νομόνδε). A continuación, los verbos ἐστιχόωντο, ἔποντο, ἔλκετο, μετεκίαθον refuerzan el dinamismo en la escena y nos permiten observar el movimiento de esta imagen. A pesar de la insistencia en el movimiento, en comparación con la escena del arado, aquí el movimiento no es muy específico en cuanto al sentido o dirección, pues podría suponerse que son simples acciones lineales, además de que no hay un orden lógico establecido, por lo que lo narrativo de la imagen es menor a las dos escenas anteriormente expuestas (la de la ciudad en guerra y la del arado). Más bien hay un énfasis en la violencia de los movimientos, sobre todo a partir de los verbos ἔλκετο y μετεκίαθον,¹⁵³ hecho que es más congruente con el tema de la escena: una matanza.

Aunque ejemplificamos sólo con estas dos escenas, podemos afirmar que hay una idea general de *continuum* gracias al imperfecto (marca de la narratividad iterativa) a lo largo de todo el pasaje: la φαντασία no pretende ser estática, sino dinámica e incluso no ilustra ni el inicio ni el final, sino el hecho *en sí*.¹⁵⁴ El imperfecto bajo este contexto tiene dos funciones:

- a) delimita temporalmente al encerrar la escena en un solo espacio donde no transcurre el tiempo,¹⁵⁵ y
- b) brinda iteración que provoca el dinamismo de las escenas, ayudado por adverbios temporales, una gran diversidad de verbos de movimiento o de acción violenta y, además, de otros tiempos verbales que también sugieren la iteración de las imágenes.

Estas dos propiedades son de suma importancia para poder entender todas las escenas dentro *Escudo*, pues la gran mayoría de verbos empleados a lo largo del pasaje —omitiendo las

¹⁵³ Sobre la agresividad que transmite el verbo μετεκίαθω, cf. *Il.* XVI. 684-5: “Πάτροκλος δ’ ἵπποισι καὶ Αὐτομέδοντι κελεύσας/Τρῶας καὶ Λυκίους μετεκίαθε, καὶ μέγ’ ἀάσθη/νήπιος· [Y Patroclo habiendo mandado a los caballos y a Automedonte, perseguía a los troyanos y a los licios y el ingenuo fue muy herido]”. Para la misma idea del verbo ἔλκω, cf. *Il.* XXIV. 50-2: “αὐτὰρ ὃ γ’ Ἔκτορα δῖον, ἐπεὶ φίλον ἦτορ ἀπηύρα,/ἵππων ἐξάπτων περὶ σῆμ’ ἐτάροιο φίλοιο/ἔλκει· [Pero él, después de que le arrancaba el querido corazón, arrastra al divino Héctor que estaba sujeto de los caballos alrededor del cuerpo de su querido compañero]”.

¹⁵⁴ Cf. YACOBI 1995, p. 615: La ἔκφρασις “encapsula” el movimiento para que parezca que es infinito o eterno.

¹⁵⁵ Tómese por ejemplo la escena de la viña: ésta es una escena aislada del resto de las demás, que sigue su curso sin depender del inicio o del término de la escena anterior o posterior. Es una acción encerrada que no tiene un antes ni un después, sino que todo sería una suerte de presente continuo. Algo así como un *it’s happening right now*.

escenas de la preparación para la creación del escudo y la elaboración del resto de la armadura— se encuentran en imperfecto, lo que quiere decir que la mayor parte del pasaje contiene un estilo dinámico, así como una narrativa iterativa, como lo demuestra la siguiente tabla:¹⁵⁶

	Número de veces utilizado	Porcentaje total
aoristo	6	6.6 %
aoristo iterativo	4	4.4 %
imperfecto	71	78 %
pluscuamperfecto	10	11 %

Hasta ahora he mencionado insistentemente la palabra *creación* al hablar del *opus ipsum* y al comparar las acciones creadoras entre Homero, Hefesto y Dédalo. Por lo tanto, es necesario enfocarnos en lo que Iribarren denomina *demiurgic narrativity*: la ἔκφρασις homérica no abarca nada más la descripción de las *res ipsae*, sino que sobre todo se enfoca en el proceso creativo del *Escudo*, en la idea de que Hefesto al momento de la mención poética está elaborando el objeto. Gracias a esto, el pasaje deviene único y diferente entre los demás textos ecfrásticos de la Antigüedad.¹⁵⁷ Esta *demiurgic narrativity* enmarca todo el pasaje, como si cercara el escudo y sostuviera verbalmente el pasaje que despliega en su mayoría una organización descriptiva:

Ποίει δὲ πρότιστα σάκος μέγα τε στιβαρόν τε
πάντοσε δαιδάλλων, περὶ δ' ἄντυγα βάλλε φαιειήν
τρίπλακα μαρμαρέην, ἐκ δ' ἀργύρεον τελαμῶνα. 480
πέντε δ' ἄρ' αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες· αὐτὰρ ἐν αὐτῷ
ποίει δαίδαλα πολλὰ ἰδυίησι πραπίδεςσιν.

[Hacia en primer lugar un gran y sólido escudo adornado artísticamente por todas partes, a lo largo de él ponía un triple cerco, espléndido y

¹⁵⁶ Tomada de KOOPMAN 2018, p. 74: En el caso de los aoristos iterativos, hay que tener en cuenta que los cuatro de ellos se encuentran dentro de las escenas del *Escudo*. Estos aoristos iterativos se diferencian de los otros aoristos que se encuentran en el pasaje, como ἔτευξε ο ποιήσε (repetido tres veces), ya que éstos últimos funcionan como anafóricos del marco narrativo del pasaje y de la *demiurgic narrativity*.

¹⁵⁷ IRIBARREN 2012, p. 293: “The uniqueness of the Shield as a verbal icon lies in its demiurgic narrative. Unlike famous iconic textual objects inspired by it, such as the Hesiodic shield of Herakles or Aeneas’ shield in Vergil’s epic, where the *ecphrasis* focuses exclusively on the content of the images depicted, the Shield of Achilles’ narrative is centered on its process of fabrication.”

centelleante, y de él colgó un tahalí plateado. Así pues, eran cinco las láminas del escudo mismo. En él hacía muchos ornamentos con experto conocimiento.]

Al inicio del pasaje se expresan los primeros pasos de Hefesto para elaborar el escudo. De esto se desprenden varias ideas. En primer lugar, como se mencionó anteriormente, que la *demiurgic narrativity* funcione como una suerte de cerco de todo el pasaje cuya organización es descriptiva no es del todo errado: lo primero que realiza Hefesto es el triple cerco del escudo (τρίπλακα ἄντυγα) y posteriormente incrusta los ornamentos que son las escenas al interior del objeto (δαίδαλα πολλά). Para el poeta —así como para Hefesto lo fue materialmente— es necesario crear primero un sustento verbal que da firmeza al discurso que está a punto de comenzar, ya que es consciente de que lo narrativo y lo descriptivo se complementan, de suerte que juntos crean un todo sólido y armónico. Así, Homero en su labor poética simpatiza y se iguala a la labor artística —entendida estrictamente en su sentido de τέχνη— de Hefesto así como antes se había igualado también a Dédalo, pues ambos crean el escudo, el uno materialmente y el otro imaginariamente, o más bien verbalmente. En segundo lugar, es evidente que la acción creadora de Hefesto se refleja desde que la primera palabra que inaugura todo el pasaje es un verbo de creación que enmarca todo el *Escudo*: ποίει. Pero esto no es suficiente como para subrayar la creación, pues el verbo se encuentra repetido anafóricamente en el verso que cierra esta primera sección del pasaje. En tercer lugar, hay que destacar que todos los verbos del están en imperfecto que, como ya habíamos mencionado, marca tanto el estilo descriptivo como el narrativo:¹⁵⁸ el imperfecto en esta ocasión no encierra la acción en una esfera temporal específica, sino que más bien confiere al inicio una connotación iterativa, pues después se refiere a un objeto que está siendo creado y no a un objeto creado.¹⁵⁹ Posiblemente si se tratara de un procedimiento concluido, el poeta pudo haber usado el aoristo. No obstante, en la apertura del pasaje no hubiera sido ideal para

¹⁵⁸ Aquí, evidentemente el sentido del imperfecto es mayormente narrativo, además porque se encuentra el adverbio πρότιστα que refleja una secuencia temporal. Sin embargo, esto no excluye la posibilidad de que el fragmento sea descriptivo como se verá a continuación.

¹⁵⁹ Contrario a lo que opina Koopman al respecto, me inclino a pensar que el *opus ipsum* es un objeto que está en proceso de creación, pues esto es perfectamente congruente con la insistencia en el léxico de creación. El énfasis se encuentra en la creación misma y no tanto en la visualización, aunque es claro que hay muchos referentes visuales dentro del pasaje.

reflejar iteración o un *continuum*.¹⁶⁰ En contraste, al final del pasaje, cuando sabemos que el objeto está completamente finalizado, el imperfecto desaparece y encontramos aoristo:

Αὐτὰρ ἐπεὶ δὴ τεῦξε σάκος μέγα τε στιβαρόν τε,
τεῦξ' ἄρα οἱ θώρηκα φαινότερον πυρὸς ἀγῆς, 610
τεῦξε δὲ οἱ κόρυθα βριαρὴν κροτάφοις ἀραρυῖαν,
καλὴν δαιδαλέην, ἐπὶ δὲ χρύσειον λόφον ἤκε,
τεῦξε δὲ οἱ κνημίδας ἕανου κασσιτέροιο.

[Pero después de que modeló el gran y sólido escudo, modeló entonces una coraza más resplandeciente que el brillo del fuego y modeló un pesado casco ajustado a las sienes, trabajado hermosamente, y puso encima una cresta dorada y modeló también grebas de dúctil estaño.]

En este último fragmento, los verbos en aoristo (τεῦξε, ἤκε) indican que la creación de la armadura ha terminado puntualmente. Aunque en este caso los verbos no conviven con otros verbos en imperfecto —mezcla que da como resultado el estilo narrativo—, el aoristo por sí mismo es capaz de sustentar este marco narrativo que rodea el resto del contenido totalmente descriptivo (las imágenes o escenas). De este modo, se completa esta el cerco verbal presente desde el inicio del pasaje. Así, como también analizamos en el primer fragmento del *Escudo* la repetición del verbo ποίει, aquí ocurre exactamente lo mismo para finalizar la *demiurgic narrativity* con otro verbo de creación (τεῦξε) que también se repite anafóricamente para demostrar que el objeto está hecho y que el proceso creativo de Hefesto era lo más importante por resaltar para el poeta. Incluso, cabe resaltar que esto último refleja una estructura en anillo del pasaje, una estructura redonda, así como es redondo el escudo mismo, además de la evidente repetición de la frase σάκος μέγα τε στιβαρόν τε en los versos 478 y 609.

Con todo lo anterior, podemos verificar que el pasaje del *Escudo* cumple con la primera *conditio sine qua non* de una ἔκφρασις: un λόγος ἀφηγηματικὸς, un texto narrativo como era entendido desde la Antigüedad, que incluye una secuencia temporal específica marcada por el imperfecto y aoristo, personajes y paisajes que contribuyen a la creación de escenarios (*storyworlds*) y algunas comparaciones que reflejan la diferencia entre una exposición de eventos o una crónica. Por una parte, el marco narrativo del *Escudo* está

¹⁶⁰ El aoristo iterativo solamente es usado cuatro veces a lo largo de todo el pasaje, como se puede ver en la tabla antes expuesta. Este tipo de aoristo se puede identificar por la marca incoactiva/iterativa -σκ-: δόσκειν y στρέψασκον ambos en v. 546 y dos veces θρέξασκον en 599 y 602.

rodeado del imperfecto y aoristo (al inicio y al final respectivamente): estas escenas indican el paso del tiempo dentro del contexto general del pasaje y acentúan la creación que se presenta a lo largo de todo el marco interno —caracterizado además por el dinamismo específico de cada una de las imágenes—, indicado anafóricamente con la preposición ἐν y algún verbo de creación. Por otra parte, el marco descriptivo está determinado en su mayoría por la organización del pasaje o la forma en que el poeta desarrolla las escenas que del objeto, los δαίδαλλα πολλά. Sin embargo, ésta no es la única marca descriptiva del pasaje, sino que existen más formas por medio de las cuales el poeta tiende al estilo descriptivo y crea la imagen del *opus ipsum*.

Al respecto, Koopman opina que la repetición de los verbos de creación (ποιέω, τεύχω, τίθημι, ποικίλλω) sirve de camuflaje para las pausas que el poeta necesariamente debía hacer a causa de la gran cantidad de detalles del escudo.¹⁶¹ Éstos a su vez enlazan dos diferentes niveles de representación, según Iribarren: “el nivel en el que Hefesto plasma figuras en la superficie del escudo y el nivel lingüístico mediante el cual el poeta verbaliza la imagen”, de suerte que el contenido verbal se une al contenido material del *Escudo* o su mismo contexto, lo cual hace más eficaz la creación de φαντασίαι en el público mientras crea también una comunidad o empatía con el texto.¹⁶² Puesto que el pasaje del *Escudo* manifiesta la creación artística —en este caso del escudo—, el texto tiene dos dimensiones estéticas que se articulan para darle más sentido y para complementarse: la *reflexiva* bajo la cual el texto se presenta a sí mismo e implica todo tipo de oficio involucrado en la creación del objeto, además de que se refleja en lo creado en el *Escudo*, como los diálogos o la representación del aedo;¹⁶³ y la *transitiva*, lo que el texto representa, las imágenes del *Escudo*.¹⁶⁴

¹⁶¹ KOOPMAN 2018, p. 78: “The verbs of making, then, camouflage or mitigate the pause that could have occurred on account of the insertion of such a large amount of digressive material.”

¹⁶² IRIBARREN 2012, p. 298-299: “The verbs with demiurgic connotations, methodically used in the composition of the Shield, often help connect two different levels of representation: one refers to the image that Hephaestus sculpts on the metal surface, the other relates back to the linguistic medium through which the poet verbalizes the image; visual and verbal arts are thus made parallel in regard to the effects that they have on the audience.” Posteriormente, a lo largo del siguiente apartado, veremos a detalle cómo es que el poeta del *Escudo* logra crear esta comunión con su público mediante los referentes sensoriales.

¹⁶³ IRIBARREN 2012, p. 294: “We may add to these ‘speaking’ vignettes the self-representation of the *aoidos* in the dancing place scene —if we accept the authenticity of the verse athetized by Aristarchus. In any case, these discourses are the product of the poet’s intentional split of language’s symbolic function: language creates an image and simultaneously becomes the object of that very image.”

¹⁶⁴ IRIBARREN 2012, p. 293: “The transitive dimension, namely what the text ostensibly represents, is constituted in this case by the diverse scenes that unfold on the Shield.”

2.2. Descripciones y rasgos sinestésicos

Así como Leopoldo Iribarren, James Francis también habla sobre el énfasis creativo en el *Escudo*,¹⁶⁵ el cual se presenta como una narrativa continua que da la impresión al público de estar ante un gran cuadro con diferentes escenas dinámicas que refieren a la música, al canto, a la danza e incluso al silencio, lo que significa que dentro de la ἔκφρασις homérica hay una fuerte apelación a todos los sentidos humanos y no solamente al sentido de la vista. A causa de esto, Francis opina que en el canto XVIII de la *Iliada* se encuentra el origen del *son et lumière*¹⁶⁶ y que el *Escudo* es un texto sinestésico, puesto que lo visual puede apelar al tacto, al gusto, al oído o al olfato.¹⁶⁷ Ya desde el inicio del pasaje (versos 478 a 482), antes de que se describan las escenas del escudo, hay algunas referencias sensoriales muy específicas que, además de apelar a los sentidos del público, determinan el estilo narrativo-descriptivo del poeta.

En primer lugar, podemos darnos cuenta de que Homero se preocupa por describir el escudo de manera general y para esto refiere a su tamaño y a su textura: es μέγα τε στιβαρόν (grande y sólido). Aunque στιβαρόν estrictamente deba referirse más bien a la dureza de un objeto, me parece que también es una referencia a la textura del mismo ya que esta misma propiedad —la de la dureza— puede ser percibida tanto visual como táctilmente.¹⁶⁸ Homero juega con estas dos sensaciones porque, al empezar a crear la φαντασία del μέγα σάκος, incita al mismo tiempo a que el público desee tocar el objeto como si fuera corroborar que el escudo es efectivamente sólido y no maleable o frágil, además de que después intensifica su solidez al decir que está construido con cinco capas (πέντε πτύχες). De esta manera, define desde el

¹⁶⁵ FRANCIS 2009, p. 9: “The principal focus of the poet’s descriptive energy is on the shield, and the context of the description is not a static appreciation of the completed work but rather the dynamic process of the god fabricating it. The emphasis is on the making, yet it is not even so much the making of the shield per se as it is the god’s creation of the images ornamenting it.”

¹⁶⁶ BAROLSKY 2009, p. 21: “And Homer is not only sensitive to the optical properties of well-crafted arms; he is also attentive to their sonority, above all, the clang of armor, of metal against metal, the sounds that ring out on battle. In Homer’s rendering of sounds and scintillating sights we have the origins of *son et lumière*.”

¹⁶⁷ SQUIRE 2013, p. 161: “The shield—or at least the description of the shield—is nothing if not synaesthetic. Indeed, part of the shield’s wonder derives from its synchronic appeal to different senses.” Con mayor razón uno podría preguntarse por qué la teoría antigua no hizo énfasis en esta característica al definir ἔκφρασις.

¹⁶⁸ En *Il.* v. 400 Homero usa el mismo adjetivo στιβαρόν para calificar también una parte del cuerpo: el hombro (ὤμῳ στιβαρῶ). En este caso podría pensarse que también el adjetivo indica metafóricamente una textura, pues el hombro no sería débil o escueto, sino que por la fuerza que tiene es sólido o musculoso al tacto y a la vista. Lo mismo ocurre en *Il.* XVIII. 415, donde se califica como στιβαρός al cuello (ἀύχενά στιβαρόν). Más concretamente, en *Il.* v. 746 Homero usa igualmente el adjetivo para referirse a una lanza (ἔγχος), cuya solidez solamente puede ser comprobada mediante el tacto.

principio su propósito de llevar “frente a los sentidos del público” tal objeto no sólo para verlo, sino también para interactuar con él —para que sea posible tocarlo— (ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις). Después de estas dos apelaciones sensoriales en cadena —de las cuales podemos decir que son parte de una suerte de encabalgamiento sensorial—,¹⁶⁹ el poeta vuelve a hacer una referencia visual específica. Sin embargo, en esta ocasión, las referencias evocan un matiz o cualidad especial: el brillo (φαεινὴν μαρμαρέην / ἀργύρεον).¹⁷⁰ Al mencionar esta cualidad en la descripción general del σάκος —que se repetirá a lo largo del pasaje cada que describe las figuras que se encuentran dentro del escudo—, Homero obliga al lector a crear una φαντασία más específica, pues dirige la atención al cerco del escudo, lo cual es hasta el momento lo único que brilla o que resplandece. Cabe mencionar qué tipo de brillo se le atribuye, ya que, para calificar el borde de la armadura de Aquiles, se usa un adjetivo muy específico (φαεινὴν) que también encontramos cuando se describe la luna o el fuego¹⁷¹ y que posteriormente encontraremos al finalizar la elaboración de todo el escudo, aunque en esta ocasión ya no se refiere al σάκος directamente, sino al θώραξ (φαεινότερον πυρὸς ἀύγῆς).¹⁷² De esta manera, el poeta hace dos cosas: primero, confiere al escudo un brillo celeste que provoca una parcial ceguera cuando vemos el objeto que desprende tal brillo por mucho tiempo —ideal para un escudo, pues sería usado estratégicamente durante el combate—; y, segundo, compara el escudo con la Luna por su forma y magnitud (grande y redonda) y crea una imagen de la armadura más eficiente y verosímil. Además, este adjetivo, por medio de esta comparación, obtiene una fuerte carga semántica que encabalga las anteriores adjetivaciones, pues contiene semánticamente las dos anteriores (μέγα y στιβαρόν). En el siguiente cuadro podemos apreciar de una manera más resumida las diferentes formas con las que Homero califica al σάκος y los sentidos a los que éstas apelan en estos primeros cinco versos del pasaje del *Escudo*:

¹⁶⁹ Debo a Bernardo Berruecos la acuñación del término “encabalgamiento de metáforas” en el “Proemio” del *Poema* de Parménides (BERRUECOS 2015) ya que éste dio origen a la idea de un encabalgamiento de sensaciones.

¹⁷⁰ En el caso de ἀργύρεον no hay una adjetivación que indique que es un color brillante, pero tampoco hay alguna que lo califique como un color opaco. Por esta razón y por la asociación lógico-semántica con φαεινὴν μαρμαρέην puede asumirse que también se hace referencia a un color brillante.

¹⁷¹ Cf. *Il.* VIII. 553-6. (φαεινὴν ἀμφὶ σελήνην) e *Il.* V. 215. (ἐν πυρὶ φαεινῶ).

¹⁷² Cf. *Il.* XVIII. 610. El hecho de que al final de todo el pasaje el poeta compare explícitamente el brillo de la armadura con el fuego hace más evidente la primordial intención de comparar al inicio la armadura con el brillo de la Luna o del fuego.

Calificación del σάκος	Sentido al que se apela
μέγα	Vista
στιβαρόν	Tacto
φαινήν μαρμαρέην/ ἄργύρεον	Vista (incluye brillo) φαινός hace eco en el verso 610, forzando a una interpretación de la estructura anular del pasaje
πέντε πτύχες	Tacto (refuerzo de la primera apelación al sentido del tacto)

Hay algunos otros ejemplos de referencias al sentido del tacto a lo largo del *Escudo*. Éstas, no obstante, son aún más explícitas que aquella de la dureza. La siguiente se encuentra en la famosa escena de la disputa que tiene lugar en la ciudad en paz (503-505):

κήρυκες δ' ἄρα λαὸν ἐρήτυον· οἱ δὲ γέροντες
ἦατ' ἐπὶ ξεστοῖσι λίθοις ἱερῷ ἐνὶ κύκλῳ,
σκῆπτρα δὲ κηρύκων ἐν χέρσ' ἔχον ἠεροφώνων·

[Los heraldos apaciguaban el ejército. Los ancianos estaban sentados sobre piedras pulidas en un círculo sagrado y tenían en sus manos los cetros de los heraldos de voz sonora.]

La referencia aquí es clara y no presenta grandes complicaciones de interpretación: cuando Homero menciona que las piedras sobre las que los ancianos se sientan están pulidas (ξεστοῖσι λίθοις), al mismo tiempo trae a la memoria del público la sensación de un objeto liso y pulido para que después, en consecuencia, asocie ésta sensación con el contenido de esta escena. Esta referencia, además, refiere nuevamente al brillo que irradia el *opus ipsum*, pues si un objeto está pulido, lo más lógico y congruente es que éste deba brillar. Lo táctil de esta referencia sensorial está muy ligado a lo visual. Siguiendo esta relación entre la textura y el brillo, podríamos pensar que así todas las escenas del *Escudo* comparten la misma propiedad, que son lisas y suaves al tacto —aunque concretamente esto se mencione

solamente dos veces a lo largo de todo el pasaje—,¹⁷³ ya que hay brillo en casi todas las escenas del pasaje, como por ejemplo:

Ἐν δὲ δύο ποιήσῃ πόλεις μερόπων ἀνθρώπων 490
καλάς· ἐν τῇ μὲν ῥα γάμοι τ' ἔσαν εἰλαπῖναι τε,
νύμφας δ' ἐκ θαλάμων δαΐδων ὑπο λαμπομενάων
ἡγίνεον ἀνὰ ἄστῳ, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει.¹⁷⁴

[En él hizo dos bellas ciudades de hombres condicionados por el destino. En una había bodas y festines, bajo antorchas luminosas (muchachos) llevaban a las novias desde los tálamos a través de la ciudad y un gran himeneo se levantaba.]

στησάμενοι δ' ἐμάχοντο μάχην ποταμοῖο παρ' ὄχθας,
βάλλον δ' ἀλλήλους χαλκήρεσιν ἐγχείησιν.
ἐν δ' Ἔρις ἐν δὲ Κυδοιμὸς ὀμίλειον, ἐν δ' ὀλοὴ Κήρ, 535
ἄλλον ζῶν ἔχουσα νέούτατον, ἄλλον ἄουτον,
ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν.¹⁷⁵

¹⁷³ *Il.* XVIII. 541. El adjetivo *μαλακῆν* sugiere igualmente la textura que el *opus ipsum* debería tener (suave, lisa), aunque la adjetivación corresponde lógica y sintácticamente a *νειός* (un campo blando). Hay que recordar que el significado primordial de dicho adjetivo tiene que ver con la suavidad de objetos palpables y, por extensión, cuando acompaña al sustantivo *νειός* deberíamos entender “un campo recién arado”. *Cf. Il.* IX. 617-8: “οὗτοι δ' ἀγγελέουσι, σὺ δ' αὐτόθι λέξεο μίμων / ἐνὶ ἐνὶ μαλακῆ· Ἔστος ἀνυμνήσαν (el mensaje), y tú quedándote aquí acuéstate en la suave cama]”. La ambivalencia del adjetivo es muy efectiva ya que nos indica la referencia sensorial que aquí explico y también refuerza el sentido iterativo de la escena que antes discutí, ya que, si se entiende que el campo está recién arado, uno debe interpretar que la acción ocurre tan continuamente que el campo siempre se encuentra, por decirlo así, fresco.

¹⁷⁴ *Il.* XVIII. 490-493. Sería lógico pensar, después de la comparación entre el cerco del escudo y la luminosidad del fuego, que las antorchas que resplandecen son del mismo material brillante del cerco del escudo.

¹⁷⁵ *Il.* XVIII. 533-538. Sobre esta escena es importante remarcar dos cuestiones: la primera es que se menciona el material del cual se podría suponer que está hecho el escudo, de bronce (*χαλκήρεσιν*) aunque posteriormente se dice que también se utilizó oro, estaño y plata en la fabricación del *opus* (*cf. Il.* XVIII. 574: “αἰ δὲ βόες χρυσοῖο τετεύχαστο κασσιτέρου τε, y las vacas estaban hechas de oro y estaño”, *Il.* XVIII. 597-8: “καὶ ῥ' αἰ μὲν καλάς στεφάνας ἔχον, οἱ δὲ μαχαίρας εἶχον χρυσεῖας ἐξ ἀργυρέων τελαμώνων. [Y las muchachas tenían hermosas coronas y los jóvenes tenían dagas doradas que pendían de tahalís plateados]”); y la segunda es que se incluye aquí no solamente una referencia al brillo que producirían los metales con los cuales está hecho el escudo, sino que también a la pigmentación o al color en específico (*εἶμα δαφοινεόν*), lo cual querría decir que el color del bronce del escudo no es uniforme, sino que tiene en sí matices para representar cada uno de los cuadros. Sobre otras referencias al color dentro del *Escudo*, *cf. Il.* XVIII. 562: “μέλανες δ' ἀνὰ βότρυνες ἦσαν, [Y encima había uvas negras]”, *Il.* XVIII. 564: “ἀμφὶ δὲ κωνέην κάπετον, [Y alrededor una fosa azulada]” e *Il.* XVIII. 529 y 588. “ἀργεννέων οἰῶν [blancas ovejas]”. En *Il.* XVIII. 548-9 incluso se hace referencia a ambas cosas al mismo tiempo, el color y el material, siendo una de las referencias visuales más específicas dentro del pasaje: “ἦ δὲ μελαίνετ' ὀπισθεν, ἀρηρομένη δὲ ἐφκει, χρυσεῖη περ εὐοῖσα· [Éste se ennegrecía por detrás, era parecido a un campo cultivado, aunque era oro].”

[Establecieron combate permaneciendo cerca de las orillas del río y se herían unos a otros con lanzas fabricadas de bronce. Ahí se encontraba Discordia, ahí Alboroto, ahí toda la Desgracia tomando a uno vivo recién herido, a otro ileso, a otro que estaba muerto lo arrastraba de los pies a través del tumulto. Tenía en torno a sus hombros un manto rojizo por la sangre de los hombres.]

Αὐτὰρ ἐπεὶ πάνθ' ὄπλα κάμε κλυτὸς ἀμφιγυήεις,
μητρὸς Ἀχιλλῆος θῆκε προπάροιθεν ἀείρας. 615
ἦ δ' ἴρηξ ὡς ἄλτο κατ' Οὐλύμπου νιφόεντος
τεύχεα μαρμαίοντα παρ' Ἥφαιστοιο φέρουσα.¹⁷⁶

[Pero después de que el ilustre dios cojo de ambos pies elaboró todas las armas, habiéndolo levantado, lo puso frente a la madre de Aquiles. 616. Ella saltó como un halcón desde lo alto del nevado Olimpo llevando las centelleantes armas de Hefesto.]

Este último momento del pasaje determina también la intención de Homero de hacer muy visibles las armas de Aquiles en primer lugar por la acción de levantar las armas (ἀείρας) y en segundo lugar por el énfasis final en lo resplandeciente de las armas (μαρμαίοντα), además, por supuesto, de las escenas anteriores en donde se aprecia el color y la textura a partir de la idea del brillo. A partir de entonces, el objeto ya se encuentra en cierto grado materializado en la mente del público y es más fácil observarlo y casi tocarlo: el receptor empieza a sumergirse en el contexto bajo el cual se *crea* el escudo. Sin embargo, lo visual y lo textual no bastan para poder introducirse completamente en el contexto. La ἔκφρασις supone una inmersión sensorial total, por lo que también lo auditivo, lo olfativo y gustativo son importantes.

Las escenas del *Escudo* también contienen un alto grado de referencias auditivas: muchas de éstas evocan el canto o de un aedo o de Lino o el sonido de la forminge y la música, como se verá posteriormente. Sin embargo, quiero enfatizar principalmente una escena en la que es aún más evidente el sonido que desprende el *opus ipsum*, o más específicamente, el sonido que se desprende a partir de la acción creadora de Hefesto. Dicho

¹⁷⁶ *Il.* XVIII. 614-617. A manera de conclusión, Homero describe todo el conjunto de las armas de Aquiles como centelleantes (μαρμαίοντα). Es claro, por lo tanto, que la característica del brillo de la armadura es muy insistente e importante para la creación de la φαντασία y para la materialización del *opus ipsum*.

sonido puede ser percibido en la primera escena del pasaje en donde se dice que el dios artesano crea el cielo y los planetas:

Ἐν μὲν γαῖαν ἔτευξ', ἐν δ' οὐρανόν, ἐν δὲ θάλασσαν,
ἠέλιόν τ' ἀκάμαντα σελήνην τε πλήθουσιν,
ἐν δὲ τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἔστεφάνωται, 485
Πληϊάδας θ' Ἰάδας τε τὸ τε σθένος Ὠρίωνος
Ἄρκτον θ', ἦν καὶ Ἄμαξαν ἐπὶ κλησὶν καλέουσιν,
ἢ τ' αὐτοῦ στρέφεται καὶ τ' Ὠρίωνα δοκεύει,
οἷη δ' ἄμμορός ἐστι λοετρῶν Ὠκεανοῖο.

[En él modeló la Tierra, en él el cielo, en él el mar y el infatigable Sol y la luna llena, en él todas las constelaciones con las que el cielo se ha coronado, las Pléyades, las Híades y la fuerza de Orión, la Osa Mayor a la que también le llaman con el sobrenombre de Carro, que gira sobre sí misma, que acecha a Orión y es la única que no participa en los baños de Océano.]

Toda la escena está determinada por la acción creadora de Hefesto, cuya muestra más evidente es el verbo ἔτευξε. Es necesario, entonces, enfocarnos en el verso 485 en donde se encuentra la referencia que nos interesa subrayar. Encontramos que dicho verso contiene una aliteración de la consonante dental τ (τὰ τεῖρεα πάντα, τὰ τ' ἔστεφάνωται),¹⁷⁷ que, si tenemos en cuenta lo primero que se mencionó sobre la escena —que está subordinada a la idea de la creación de Hefesto— podemos entender como la materialización del sonido de los golpes en el *opus ipsum* mientras se moldean las constelaciones que coronan al cielo. Cada consonante dental es, por lo tanto, un golpe del martillo de Hefesto en el escudo con el que el dios mismo crea las constelaciones en el metal. A propósito de esto, en la *Iliada* encontramos —si bien no una escena semejante en la que Hefesto labre o elabore un objeto como en el caso del *Escudo*— algunas menciones de los trabajos del artesano con la misma aliteración en τ. En el canto XIV cuando Hera acude con Afrodita y le pide su cinturón que Hefesto elaboró y en donde se encuentran todos los encantos para poder engañar a Zeus. Después de que le es proporcionado el cinturón, vemos tal aliteración.¹⁷⁸ Es curioso que

¹⁷⁷ Cf. introducción.

¹⁷⁸ *Il.* XIV. 214-5: “Ἡ, καὶ ἀπὸ στήθεσφιν ἐλύσατο κεστὸν ἰμάντα / ποικίλον, ἔνθα τέ οἱ θελκτῆρια πάντα τέτυκτο· [Decía y soltó de su pecho la artísticamente adornada correa, ahí (Hefesto) le había tallado todos los encantos.]”

además el poeta use un verbo (τέτυκτο) que a lo largo de la ἔκφρασις también emplea para evocar la acción creadora del dios artesano y que contribuye considerablemente a la aliteración. En el mismo canto, unos versos más adelante, después de que Hera acude con Hipnos para que éste adormezca a Zeus, cuando ambos dioses hablan, la diosa menciona otra obra realizada por su hijo Hefesto, un tálamo nupcial.¹⁷⁹ Nuevamente hay aliteración en las mismas consonantes dentales al mencionar el trabajo de Hefesto y una vez más el poeta usa un verbo que en el *Escudo* representa la acción creadora del dios artesano (ἔτευξεν). Es posible que el poeta haya tenido un gusto por representar auditivamente los objetos que Hefesto había creado —especialmente con la repetición de fonemas dentales—, como una suerte de eco sonoro que obliga a recordar el momento en que el dios labró tales objetos, aunque no se mencione directamente cómo fue su elaboración. En el verso 485 del *Escudo*, Homero ya no hace más ecos sonoros como antes, sino que materializa la acción, (re)produce el sonido que se emite mientras crea el objeto.

Antes de pasar al ejemplo de la escena coral y la representación de un citarista, es apropiado revisar otra escena del pasaje que suscita otra experiencia auditiva, o más bien una ausencia de dicha propiedad: la escena de la propiedad real en donde unos jornaleros realizan la recolección de los productos del campo (550-560). Después de una parte en donde nuevamente la narrativa iterativa prevalece, llega el momento exacto en el que sabemos que la escena carece de sonido:

[...] βασιλεὺς δ' ἐν τοῖσι σιωπῇ
 σκῆπτρον ἔχων ἐστήκει ἐπ' ὄγμου γηθόσυνος κῆρ.
 κήρυκες δ' ἀπάνευθεν ὑπὸ δρυὶ δαῖτα πένοντο,
 βοῦν δ' ἱερεύσαντες μέγαν ἄμγεπον· αἱ δὲ γυναῖκες
 δεῖπνον ἐρίθοισιν λεύκ' ἄλφιτα πολλὰ πάλυνον. 560

[Y el rey permanecía silenciosamente entre ellos, en un surco, sosteniendo su cetro, dichoso en su corazón. Y unos heraldos a lo lejos, bajo una encina, preparaban banquetes y se ocupaban de la gran vaca que habían sacrificado. Y las mujeres esparcían con mucha harina blanca la comida para los jornaleros.]

¹⁷⁹ *Il.* XIV. 337-9: “ἀλλ' εἰ δὴ ῥ' ἐθέλεις καὶ τοι φίλον ἔπλετο θυμῷ, / ἔστιν τοι θάλαμος, τόν τοι φίλος υἱὸς ἔτευξεν / Ἥφαιστος, πυκινὰς δὲ θύρας σταθμοῖσιν ἐπήρσεν· [Pero si tú ciertamente quieres y fuera grato en tu ánimo, tienes el tálamo que tu hijo querido Hefesto elaboró e incrustó sólidas puertas a las jambas.]”

Hasta el momento, podemos pensar que las acciones de la escena desprendían el sonido de los haces cuando caen al suelo o de los jornaleros que reúnen los haces atándolos en vencejos. Sin embargo, las acciones aquí descritas no proyectan grandes sonidos como en otras escenas, como en las escenas de las ciudades en donde la guerra y la disputa del ejército reflejan imágenes sonoras: cuando creamos la φαντασία de los ejércitos, podemos (re)crear los gritos, armas, los caballos galopando, etc., que producen. En contraste con dichos sonidos, los de este cuadro son muy delicados y suaves. Cuando el poeta enfoca el rey que se encuentra en medio, sabemos que la escena carece completamente de ruido, pues él permanece en silencio (ἐστήκει σιωπῇ),¹⁸⁰ muestra, quizá, del gozo que siente en su corazón. Es muy importante cada uno de estos detalles, pues con ellos el poeta guía a su público: esto quiere decir que Homero moldea la percepción del público mientras que lo sumerge en cada escena. Después de crear la ilusión, dirige su atención a otra sensación —que en este caso es la referencia sonora—, para que, al final, el público se sienta como el rey en silencio y, en última instancia, al empatizar con el rey, se sienta dichoso en su corazón, no tanto por las acciones de la recolección en el campo, sino por estar en el *opus ipsum* e, incluso más, de escuchar la poesía.

Este tipo de comunión no sólo ocurre aquí, sino también a lo largo de todo el pasaje, especialmente en las escenas de danza y música. En consecuencia, me parece que hay una conexión entre el sentido del oído y las emociones que se pueden generar a través de él: hay imágenes que hacen al público interactuar con el *opus* y poder experimentar el fenómeno de la creación, además de sensaciones que lo hacen identificarse con el contenido, sumergiéndolo plenamente en las escenas y haciéndolo sentir como los personajes del escudo. Ocurre esto en dos momentos más del *Escudo*, en la ciudad en paz y en la escena coral:

κοῦροι δ' ὄρχηστῆρες ἐδίνεον, ἐν δ' ἄρα τοῖσιν
αὐλοὶ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον· αἱ δὲ γυναῖκες 495
ἰστάμεναι θαύμαζον ἐπὶ προθύροισιν ἑκάστη.

¹⁸⁰ Cabe resaltar de este pasaje también la abundancia de los fonemas sibilantes en los primeros dos versos remarcados en verde y la clara disminución de estos en los versos siguientes remarcados en azul. El fonema sibilante (σ, ζ) representa por excelencia el sosiego o el sueño e incluso los induce: el empleo de esta consonante refleja la intención de reproducir el silencio mediante las palabras. *Vid.* introducción. Doy gracias al Lic. Juan Carlos Rodríguez por esta precisa anotación.

[Y muchachos danzantes daban vueltas y entre ellos entonces flautas y forminges tenían son. Y las mujeres se asombraban mientras permanecían cada una de ellas cerca de sus puertas.]

πολλὸς δ' ἱμερόεντα χορὸν περίσταθ' ὄμιλος
τερπόμενοι· [μετὰ δε σφιν ἐμέλπετο θεῖος ἀοιδός
φορμίζων·] δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς 605
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσοις.

[Y un abundante tumulto permanecía junto al encantador coro gozando plenamente. (Y con ellos cantaba y bailaba un divino aedo mientras tocaba su forminge.) Y entre ellos dos acróbatas daban vueltas en círculos en medio iniciando la danza.]

En ambos casos, las emociones que la música y la danza provocan se expresan muy claramente por el poeta: θαύμαζον y τερπόμενοι. Consideremos ahora que hay un claro paralelismo entre el contenido del *Escudo* y el contexto bajo el cual el pasaje se desarrolla, es decir, la poesía cuya naturaleza es el ritmo que el hexámetro le otorga: la música que incita a la danza dentro del pasaje es la misma música que escucha el público cuando el poeta canta y la que, de manera semejante, incita a la danza, al asombro¹⁸¹ y a la alegría. Aunque sean contadas las maneras por medio de las cuales Homero pretende confeccionar las emociones del público, todas ellas son efectivas precisamente por la relación establecida. Esta relación ambiental es más clara en los versos 604-5, en donde hay una representación directa del aedo y lo que realiza al momento. Sin embargo, dicho verso ha sido discutido por mucho tiempo y siempre se llega a la conclusión de que no pertenece verdaderamente al pasaje puesto que los manuscritos que transmiten el *Escudo* no lo contienen: Aristarco ya había sospechado que este verso no pertenecía a la ἔκφρασις homérica; West, por su parte, en su edición de la *Iliada*¹⁸² no lo incluye y lo considera una interpolación problemática. Por mi parte, considero que la interpolación de dicho verso ha sido deliberada no sólo porque evidencia la relación entre aedo-poeta / ὄμιλος-público, sino también porque demuestra la eficacia del pasaje ecfrástico y la urgencia de responder a la invitación del poeta a participar e interactuar

¹⁸¹ Posteriormente veremos que en el Ἀσπίς pseudohesiódico la verbalización del θαῦμα, además de continua, tiende a explotar las emociones del público y provoca un nuevo nivel ecfrástico a causa de la escisión de la voz poética, por lo que la finalidad de esta ἔκφρασις es diferente a la homérica.

¹⁸² WEST, *Homeri Ilias*, Teubner, 2000.

directamente con el texto: la inmersión se cumple de manera satisfactoria y por eso es necesario agregar detalles que otorgan mayor *ένάργεια* al pasaje.

Ahora bien, solamente queda responder una cuestión que surge después de hablar de la música que despierta emociones profundas como el asombro y la alegría: ¿qué tipo de música suena en las escenas del *Escudo* cuando contemplamos una imagen de gozo y alegría? Podríamos creer que la música que se desprende de este tipo de escenas consta de melodías alegres y jocosas, pues todo el ambiente bajo el cual se desarrollan dichas melodías es de tranquilidad o de fiesta. A pesar de esto, es importante tener en cuenta, como menciona Walter Friedrich Otto, destacado filólogo y mitólogo alemán, que toda la música humana desde la perspectiva de la Antigüedad parte de la idea del dolor o del sufrimiento:¹⁸³ no importa que el ambiente bajo el cual se desarrolle la música en el *Escudo* sea totalmente opuesto al dolor, sino que tiene más peso la naturaleza misma de la música. Para poder analizar el tipo de música que despierta las emociones del público, es importante revisar la escena de la viña dorada, en donde se encuentra una representación Lino:

Έν δὲ τίθει σταφυλῆσι μέγα βρίθουσαν ἄλωήν
καλήν χρυσείην· μέλανες δ' ἀνὰ βότρυες ἦσαν,
ἐστήκει δὲ κάμαξι διαμπερὲς ἀργυρέησιν.
ἀμφὶ δὲ κυνέην κάπετον, περὶ δ' ἔρκος ἔλασσε
κασσιτέρου· μία δ' οἴη ἀταρπιτὸς ἦεν ἐπ' αὐτήν, 565
τῇ νίσοντο φορῆες, ὅτε τρυγόφεν ἄλωήν.
παρθενικαὶ δὲ καὶ ἠΐθεοι ἀταλά φρονέοντες
πλεκτοῖς ἐν ταλάροισι φέρον μελιθδέα καρπόν.
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη
ἡμέροεν κιθάριζε, Λίνον δ' ὑπὸ καλὸν ἄειδε 570
λεπταλέη φωνῆ· τοὶ δὲ ῥήσσοντες ἀμαρτῆ
μολπῆ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

[En él representaba una hermosa viña dorada cargada abundantemente de racimos de uvas, y encima había uvas negras, estaba sujeta de un extremo a otro por perchas plateadas, y alrededor una fosa azulada y un cerco de estaño lo envolvía; 565 y había un solo sendero hacia ella, por aquí iban los acarreadores cuando recolectaban la viña, y las doncellas y los jóvenes llevaban prudentemente el dulce fruto en canastillas trenzadas, y al centro

¹⁸³ OTTO 2005, p. 41: “Toda música humana, incluso la más amorosa, está tomada a través de un conocimiento doloroso. En el hechizante trino de los pájaros, en el canto del ruiseñor, se escucha una queja inconsolable y como un eterno suspiro en el gorjeo de una golondrina.”

de ellos un muchacho tocaba encantadoramente con su melodiosa forminge
570 y cantaba como acompañamiento el bello canto de Lino con su fina voz,
y los demás, mientras batían el suelo al mismo tiempo, seguían la música
y el clamor con los pies mientras danzaban.]

Aunque en esta ocasión no haya ninguna emoción asociada a la música o a la danza, en escenas anteriores ya ambas se habían enlazado, por lo que podríamos pensar que en este caso el efecto que se espera es equivalente.¹⁸⁴ Cabe contextualizar en primer lugar la imagen: los personajes en la escena aparecen en una vendimia donde hay mucho color, incluso referencias al sentido del gusto y del olfato (μελιηδέα καρπόν),¹⁸⁵ por lo que podemos creer que la escena, además de ser la más sinestésica ya que hay referencias sensoriales que apelan a la mayoría de los sentidos, goza de un ambiente alegre. Lo más lógico sería pensar que la música también es alegre. Pese a esto, ¿por qué debería sospecharse que la música aquí no comparte la alegría que tanto visual como gustativa y olorosamente se transmite? Para responder la pregunta, hay que prestar atención al canto de Lino que entona el muchacho al centro de toda la imagen (Λίνον καλόν). Frecuentemente el canto dedicado a un ser divino en la Antigüedad ha estado vinculado con la forma trágica y violenta en la que éstos murieron: se contaba que Lino había sido asesinado por su alumno Heracles a causa de un enfado¹⁸⁶ o por su propio padre Apolo que había advertido que sus habilidades musicales rivalizaban con las suyas.¹⁸⁷ Por estas razones y a primera vista, la canción de Lino no podría ser alegre.¹⁸⁸

¹⁸⁴ Cuando Homero crea una relación entre la danza y las emociones, este hecho tiene ecos en el resto de las escenas en donde encontramos música, aunque no se haga alusión directa a la emoción. Sucedería lo mismo cuando se inicia anafóricamente cada una de las imágenes descritas, pues los verbos de creación (específicamente los verbos ἐτίθει ο ἔτευξε) incluyen la consonante con la que Homero materializó el sonido del martillo sobre el metal. Existe un eco sonoro que recuerda los golpes de Hefesto para crear las imágenes.

¹⁸⁵ La referencia al gusto directamente está ligada al sabor del vino, el cual también es descrito como dulce o meloso. Cf. *Il.* IV. 344-6: “ἔνθα φίλ’ ὀπιταλέα κρέα ἔδμεναι ἠδὲ κύπελλα / οἴνου πινέμεναι μελιδέος ὄφρ’ ἐθέλητον· [Ahí es agradable comer carnes asadas, beber copas de dulce vino tanto como quieran.]” De esta misma idea del gusto surge la referencia al olfato, pues se entendería que el fruto es tan dulce que desprende un aroma igual.

¹⁸⁶ Cf. PAUS. IX. 29. 9.

¹⁸⁷ Cf. DIOG. LAERT. I. 4: “Τὸν δὲ Λίνον παῖδα εἶναι Ἑρμοῦ καὶ Μούσης Οὐρανίας. [...] Τὸν δὲ Λίνον τελευτῆσαι ἐν Εὐβοίᾳ τοξεύθεντα ὑπὸ Ἀπόλλωνος, [Dicen que Lino fue hijo de Hermes y de la Musa Urania. [...] Dicen que Lino fue muerto por Apolo atravesado por sus flechas en Eubea.]”

¹⁸⁸ El canto de Lino con su connotación nostálgica está directamente relacionado con los cultos occidentales en los que se celebra la fertilidad, lo cíclico de la naturaleza y además se concientiza sobre lo efímero de la vida al entonar lamentos. Estos rituales provienen de las historias de jóvenes que mueren en la flor de la vida, tales como Adonis o Jacinto. Cf. FORD 2019, p. 76., SHAW 2013, 184-191., y STEPHENS 2003, p. 17: “The figure of Linus has generated several mythologies, though all conform to the basic pattern of someone who meets an untimely death, which provides the immediate pretext for mournful song.”

Ya en Píndaro encontramos que el canto de Lino es un canto de lamentación, pues éste se interpreta al momento de la muerte.¹⁸⁹ Se trataría entonces de una canción de tono melancólico y de corte fúnebre que era conocida no solamente en Grecia, sino también en otras regiones, como en Egipto, Fenicia y Chipre.¹⁹⁰ ¿Por qué razón, entonces, Homero hace alusión a Lino si la canción que se entona en su honor tiene más bien una connotación fúnebre?¹⁹¹ Si bien este canto era triste y usual en momentos de tristeza y dolor, también se supone que alude a la alegría.¹⁹² Aristófanes de Bizancio menciona que la canción de Lino era cantada no sólo en ocasiones tristes, sino también en contextos alegres y jocosos como lo demuestra un fragmento de la tragedia *Heracles* de Eurípides.¹⁹³ La canción de Lino oscila entonces entre la melancolía del dios muerto y la festividad de la vendimia, lo cual provoca en el pasaje homérico un giro que va de la festividad a la consciencia de lo efímero de la paz y más importante aún una especie de eterno retorno: “on Hephaestus’ shield, Homer apparently wanted to represent song *sub specie aeternitatis*, and in casting about for an old song the activity of harvesting”.¹⁹⁴ Esto puede justificarse con lo que se encuentra en el verso

¹⁸⁹ Cf. PIND. *fr.* 139 (Bergk): “τὸ δὲ κοιμίσσαν<το> τρεῖς / <θεαὶ υἱῶν> σώματ’ ἀποφθιμένων· / ἅ μὲν ἀχέταν Λίνον αἴλινον ὕμνει, [pero tres diosas cantaron a los cuerpos de sus hijos muertos hasta dormir. Una canta a Lino un triste canto frenético]”. Es también destacable la formación del adjetivo αἴλινος a partir de la interjección αἶ y el nombre Λίνος, lo cual es usado posteriormente con el significado de “triste”.

¹⁹⁰ HDT. II. 79: “τοῖσι ἄλλα τε ἐπάξια ἐστὶ νόμιμα, καὶ δὴ καὶ ἄεισμα ἔν ἐστι, Λίνος, ὅσπερ ἔν τε Φοινίκη ἀοιδίμος ἐστὶ καὶ ἐν Κύπρῳ καὶ ἄλλῃ, κατὰ μέντοι ἔθνεα οὖνομα ἔχει, συμφέρεται δὲ ὡς τὸς εἶναι τὸν οἱ Ἕλληνας Λίνον ὀνομάζοντες ἀείδουσι, ὥστε πολλὰ μὲν καὶ ἄλλα ἀποθωμάζειν με τῶν περὶ Αἴγυπτων ἐόντων, ἐν δὲ δὴ καὶ τὸν Λίνον ὀκόθεν ἔλαβον τὸ οὖνομα· φαίνονται δὲ αἰεὶ κοτε τοῦτον ἀείδοντες. ἐστὶ δὲ Αἴγυπτιστὶ ὁ Λίνος καλεούμενος Μανερῶς. ἔφασαν δὲ μιν Αἰγύπτιοι τοῦ πρώτου βασιλεύσαντος Αἰγύπτου παῖδα μονογενέα γενέσθαι, ἀποθανόντα δὲ αὐτὸν ἄνωρον θρήνοισι τούτοισι ὑπὸ Αἰγυπτίων τιμηθῆναι, καὶ ἀοιδὴν τε ταύτην πρώτην καὶ μούνην σφίσι γενέσθαι. [Ellos tienen otras costumbres dignas, y ciertamente también tienen un solo canto, el Lino, el que también es famoso en Fenicia y en Chipre y en otros lugares, según cada pueblo tiene un nombre, pero coincide que es el mismo que los griegos cantan cuando nombran a Lino, de modo que me sorprenden muchas otras cosas de las que existen en Egipto, en especial de dónde tomaron el nombre de Lino. Parece que ellos siempre han cantado esto. Lino en egipcio es llamado Maneros. Los egipcios decían que él era el hijo unigénito del primer rey de Egipto, que murió prematuramente y fue honrado por los egipcios con estos cantos fúnebres y que este canto había sido el primero y el único para ellos]”. Es importante resaltar también que un παῖς representa a Lino en el *Escudo*, hecho que compagina con lo que se contaba sobre la muerte de Lino, que había muerto a una edad muy temprana, así como también se ve reflejado en la cultura egipcia.

¹⁹¹ EDWARDS 1991, p. 225: “The [Linus] song is always referred to as a dirge, and it seems odd to sing it here on what is obviously a cheerful occasion.”

¹⁹² OTTO 2005, p. 44: “Sin embargo, el tono melancólico corresponde enteramente al tipo de canciones populares, incluso en las fiestas, que según nuestro sentimiento debían llamar a un estado de ánimo alegre.” Cf. STEPHENS 2003, p. 16: “Linus song was often identified with dirge, though in performance it was not limited to occasions of mourning.”

¹⁹³ AR. BYZ. *Fr.* 340D. (Slater): “λίνος δὲ καὶ αἴλινος οὐ μόνον ἐν πένθεσιν ἀλλὰ καὶ ἐπ’ εὐτυχεῖ μολπᾷ κατὰ τὸν Εὐριπίδην. [El canto de Lino y el αἴλινος no sólo (son interpretados) en momentos de lamentación, sino también sobre un canto alegre como en Eurípides.]”

¹⁹⁴ FORD 2019, p. 78.

572 del pasaje. La palabra *ἰγγμός* sugiere el doble significado que aquí se explica: por una parte, es un grito que incita a la alegría y, por otra parte, también se trata de un grito de dolor.¹⁹⁵ Se trata, por lo tanto, de algo equivalente a lo que hoy en día ocurre con algunas composiciones musicales de la cultura popular en donde la música alude a la alegría mientras que las palabras cuentan una historia triste. Esto, hablando ya de la música en el *Escudo*, crea dos cosas: en primer lugar, un estado de ánimo que oscila entre lo alegre y lo patético; y, en segundo lugar, un contraste entre el color y la alegría sobreentendida en la escena y la naturaleza del canto de Lino, entre la alegría de la vendimia y la tristeza y melancolía del canto. Este contraste provoca un momento en donde la consciencia del público despierta sutilmente por un corto periodo de tiempo, en donde la inmersión sensorial es incluso ya tan profunda que no se distingue entre lo real y lo ficticio.¹⁹⁶ La referencia a Lino también pudo haber sido completamente deliberada debido a que recordaría la imagen de Apolo, su padre, mientras interpreta música en un ambiente pastoril.¹⁹⁷

Finalizo el segundo apartado del presente capítulo haciendo hincapié en que todas las propiedades sinestésicas del *Escudo* tienen un fin común y bien establecido: crear, ya no solamente la visualización del *opus ipsum*, sino de la experiencia (ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις) que surge de la interacción con el objeto, desde el momento en que se comienza a elaborar el escudo, hasta el momento en que nos sumergimos en las escenas mientras compartimos sentimientos con los personajes puestos ahí donde dirigimos la mirada.

¹⁹⁵ Cf. AESCH. *Cho.* 24-6: “πρέπει παρῆς φοινίσις ἀμυγμοῖς / ὄνυχος ἄλοκι νεοτόμῳ / δι’ αἰῶνος δ’ ἰγγμοῖσι βόσκειται κέαρ. [Mi mejilla sobresale a causa del surco recién cortado con los arañazos ensangrentados de mi uña. A lo largo de mi vida mi corazón se alimenta de lamentos].”

¹⁹⁶ Debido a que es la escena más sinestésica de todo el pasaje, la intención del poeta pudo haber sido sumergir cabalmente al público en la experiencia, hacerlo vivir la escena en carne propia para que no pudiera distinguir el límite que separa lo real de la imagen creada y después potenciar el tono patético de todo el *Escudo*.

¹⁹⁷ ΟΤΤΟ 2005, p. 43: “En efecto, en primer lugar, es evidente que Lino es un pequeño Apolo, un fiel retrato infantil del dios de los pastores que tañendo música apacienta los rebaños de Admeto y fue honrado como Καρνεῖος, como Dios Carnero.” *Vid.* también CALLIM. *Aet.* 27: “ἄρνες τοι, φίλε κοῦρε, συνήλικες, ἄρνες ἐταῖροι / ἔσκον, ἐνιαυθοὶ δ’ αὔλια καὶ βοτάναι [Los corderos, querido muchacho, de tu misma edad, los corderos fueron tus compañeros, los corrales y los pastos tus moradas].”

3. ¿A qué clase de ἔκφρασις nos enfrentamos al leer el Escudo de Aquiles?

Por último, después de haber expuesto numerosos atributos que hacen del pasaje del *Escudo* una muestra acabada e indiscutible de ἔκφρασις, es pertinente preguntarnos si el *Escudo* es una ἔκφρασις verdadera o una nocional.¹⁹⁸ James Francis sobre esto opina que “what is regarded as the first example of ekphrasis of an artistic object in Western literature, the Shield of Achilles in Homer’s *Iliad*, is a description of an object that did not and could not physically exist.”¹⁹⁹ En realidad, es muy complicado asegurar la existencia del escudo de Aquiles y, por lo tanto, responder esta última cuestión es muy problemático, por lo cual la mayoría de los especialistas afirma unánimemente que el fragmento del poema homérico debe clasificarse como una ἔκφρασις nocional, ya que existió sólo en la mente del poeta. Él tuvo que (re)crear el escudo verbalmente mediante una ἔκφρασις de la misma manera en que Hefesto lo hizo materialmente. Pero el efecto de su ἔκφρασις a lo largo de los siglos fue inmensamente significativo porque, si el escudo no existía en su tiempo y era solamente un recurso literario, gracias a las visiones que plasmó en la mente de sus lectores, fue posible la existencia de dicho objeto en la vida real y, en consecuencia, se estableció el texto como un momento de infinita eternidad, es decir, el paradigma de una ἔκφρασις y lo que se consigue mediante la ἐνάργεια, de manera que se recrearía un número ilimitado de veces, empezando por el Ἀσπίς pseudohesiódico o el *Escudo de Eneas* que Virgilio reproduce en la épica latina. Además, resulta pertinente preguntarse qué propósito tiene el *Escudo* en tanto texto efrástico. En el primer capítulo dedicado al concepto de la ἔκφρασις revisamos que una ἔκφρασις puede ser emblemática, decorativa o alegórica. En el caso del *Escudo de Aquiles* considero que es un texto efrástico emblemático, ya que es un artefacto de guerra en un texto que versa sobre la guerra. Al mismo tiempo puede entenderse como una suerte de ἔκφρασις profética, ya que en su contenido tiene escenas que no solamente tratan sobre la guerra, el gran tema del poema épico, sino que también aborda temas opuestos a ésta —como la ciudad en paz, la danza de una multitud mientras canta y suena la música— creando ciertos paralelos opuestos: después

¹⁹⁸ Recuérdese que se entiende como una ἔκφρασις nocional aquella que no necesariamente describe un fenómeno real, sino que puede abordar un fenómeno u objeto ficticio o imaginario. En todo caso, se describe un fenómeno que se acerca a la realidad y que tiene semblanzas con aquello que se ubica en el campo de la realidad.

¹⁹⁹ FRANCIS 2009, p. 6.

de la guerra vendrá la paz.²⁰⁰ Sin embargo, cabe subrayar que esto último no es del todo cierto ya que las escenas de alegría y danza provocadas por la aparente paz contienen detalles opuestos que proyectan ecos de la guerra (el canto nostálgico de Lino o los leones que descuartizan un buey para devorarlo), y crean en consecuencia un patetismo inherente sobre el supuesto optimismo post-guerra: es decir, prevalece una inquietud subyacente por la guerra aún cuando la escena demuestra lo contrario.

²⁰⁰ BAROLSKY 2009, p. 30-31: “War, we might therefore say, was the father of the shield. From the death, destruction and discord of war emerged the concord of Homer’s poetry and more specifically the cosmic shield made by Hephaistos. War and peace, life and death, which are Homer’s central themes, define each other by antithesis both in the poem in general and in the shield in particular, where Hephaistos juxtaposes images of cities at piece and at war.” Una opinión semejante surgirá sobre el Ἀσπίς pseudohesiódico. Regresaremos a este punto en el siguiente capítulo dedicado completamente a la ἔσκφρασις pseudohesiódica. *Vid.* también SQUIRE 2013, p. 158: “If the description provides a pause from the overriding narrative, the scenes emblazoned on the shield at once encompass war and figure an alternative to it.”

III. La tradición efrástica en la épica griega: Hesíodo

1. La crítica antigua y moderna. Estilo y autoría del texto

En comparación con la unánime apreciación antigua y moderna sobre el *Escudo de Aquiles* y sobre la genialidad poética de su autor, la pieza literaria conocida como Ἀσπίς o *Escudo de Heracles*, supuestamente atribuida a Hesíodo,²⁰¹ que relata los encuentros de Heracles con Cicno, su padre, Ares, etc., muchas veces ha sido catalogada —incluso desde la Antigüedad— como una imitación del *Escudo* homérico que carece tanto de su grandioso estilo poético como de su unidad estructural y armónica. Por estas razones, el Ἀσπίς ha recibido menos atención de la filología contemporánea bajo el argumento de que es una simple copia de un pasaje emblemático. Incluso Martin llama al *Escudo de Heracles* el poema con la peor reputación entre todos los poemas hexamétricos de la Antigüedad.²⁰² Sin embargo, no toda la filología ha condenado esta pieza literaria al olvido y a su total desprecio, puesto que existen algunos filólogos que hablan positivamente sobre este texto con la intención de defender la originalidad y el estilo del poeta, como Peter Toohey²⁰³ y Niels Koopman²⁰⁴ quienes argumentan que la estructura y la poética del Ἀσπίς se aleja de lo homérico en un ánimo de cambio y cuyas opiniones aprovecharé para sustentar mi análisis de la ἔκφρασις pseudohesíodica y a compararla con la ἔκφρασις homérica.

Desde la Antigüedad el Ἀσπίς pseudohesíodico ha sido constantemente criticado debido a los contrastes entre éste y el pasaje homérico: mientras que pseudo-Plutarco se expresaba con gran admiración sobre Homero al decir que no sólo era un gran poeta, sino también al decir que era un gran pintor por la habilidad con la cual había elaborado los versos en los que describe la armadura de Aquiles, Filóstrato, sofista del siglo II o del siglo III d. C., en su obra *Heroico*, después de alabar la poesía homérica y de decir que había superado a todos los poetas de su tiempo, hace una crítica diametralmente opuesta sobre el estilo poético

²⁰¹ Posteriormente me referiré al problema de la autoría del Ἀσπίς que ha estado presente desde la época alejandrina y hasta la actualidad sigue siendo tema de discusión.

²⁰² MARTIN 2015, 154: “The poem has the worst reputation accorded to any piece of surviving hexameter poetry”

²⁰³ Cf. TOOHEY, Peter, “An [Hesiodic] danse macabre: The Shield of Heracles”, *Illinois Classical Studies*, 13.1 (1988), pp. 19-35.

²⁰⁴ Cf. KOOPMAN, Niels, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistical and Narratological Case Studies*, Boston, Brill (Amsterdam Studies in Classical Philology, 26), 2018.

y descriptivo del autor. Este pasaje en especial es de suma importancia porque hace una referencia directa a la ἔκφρασις pseudohesiódica:

Ἡεσίοδον μὲν ἐν ἄλλοις τε καὶ οὐκ ὀλίγοις καὶ νῆ Δί' ἐν τοῖς ἐκτυπώμασι τῶν ἀσπίδων· ἑρμηνεύων γὰρ οὕτως ποτε τὴν τοῦ Κύκνου ἀσπίδα τὸ τῆς Γοργοῦς εἶδος ὑπτίως τε καὶ οὐ ποιητικῶς ἤσεν.²⁰⁵

[(Protesilao critica) a Hesíodo en otros y no pocos [pasajes], y, ¡por Zeus!, sobre todo en los relieves de los escudos. Pues éste, describiendo una vez el escudo de Cicno, cantó el aspecto de la Gorgona descuidadamente y no poéticamente.]

Después de tal crítica, Filóstrato, a manera de comparación, cita un pasaje de la *Iliada* en donde Homero también describe el aspecto de la Gorgona y la considera bella y admirable,²⁰⁶ alejada de las imágenes descuidadas y carentes de técnica poética de pseudo-Hesíodo con el fin de hacer evidente esta falta de estilo poético en el Ἀσπίς. A pesar de que el juicio de Filóstrato critica injustamente el Ἀσπίς, es importante enfatizar que en este fragmento el sofista demuestra que no tiene dudas sobre la autoría del texto y sostiene que el Ἀσπίς era con seguridad un texto de Hesíodo, contrario a lo que otras fuentes antiguas expresan sobre el mismo tema. Ejemplo de esto último y del argumento de que su estilo, comparado con la ἔκφρασις homérica, es deficiente y poco poético lo proporciona pseudo-Longino en el tratado *Sobre lo Sublime*:

ᾧ ἀνόμιόν γε τὸ Ἡσιόδειον ἐπὶ τῆς Ἀχλύος, εἶγε Ἡσιόδου καὶ τὴν Ἀσπίδα θετέον οὐ γὰρ δεινὸν ἐποίησε τὸ εἶδωλον, ἀλλὰ μισητόν.²⁰⁷

[Es diferente a esto lo hesiódico sobre la Tiniebla, si acaso se ha de aceptar que el Escudo es de Hesíodo, pues no hizo una imagen indignante, sino odiosa.]

²⁰⁵ PHILOSTR. *Her.*, 25. 7. Filóstrato se refiere a los versos 223 a 225 que ya corresponden propiamente a la descripción del escudo de Heracles.

²⁰⁶ Cf. *Il.* XI. 36-37. “τῇ δ' ἐπὶ μὲν Γοργῶ βλοσυρῶπις ἐστεφάνωτο / δεινὸν δερκομένη, περὶ δὲ Δεῖμός τε Φόβος τε. [Y la Gorgona de mirada fiera lo coronaba encima mientras veía terriblemente, y alrededor Terror y Miedo.]”

²⁰⁷ LONGINUS., *Subl.*, 9. 5. Antes de esto, Longino habla, así como el resto de las fuentes antiguas, sobre la genialidad del estilo poético de Homero y se refiere directamente a un pasaje concreto en donde Homero describe con elegancia a Eris. Cf. *Il.* IV. 442-3. “ἦ τ' ὀλίγη μὲν πρῶτα κορύσσεται, αὐτὰρ ἔπειτα / οὐρανῶ ἐστήριξε κάρη καὶ ἐπὶ χθονὶ βαίνει. [Ella se eleva, primero pequeña, pero después de que su rostro se apoyó en el cielo, camina sobre la tierra.]”

A partir de los pasajes de pseudo-Longino y de Filóstrato destacamos aquí dos cosas: en primer lugar, que la autoría del texto no era —y aún no lo es— un tema claro y resuelto, pues no todas las fuentes clásicas están de acuerdo con las opiniones afirmativas o negativas respecto al tema en cuestión; en segundo lugar, que el estilo del autor no simplemente carecía de una técnica poética, por decirlo así, elegante y bien cuidada, sino que incluso la forma en la que describía las imágenes del Ἀσπίς resultaba odiosa o grotesca. A pesar de que durante la Antigüedad la censura al Ἀσπίς y al estilo de su autor fue constante, no todas las fuentes antiguas se expresan negativamente sobre este tema. Dos testimonios de Dionisio de Halicarnaso, quien también admiraba las cualidades poéticas de Homero, muestran una opinión contraria a las de Filóstrato y de pseudo-Longino: “ἐποποιῶν μὲν οὖν ἔμοιγε κάλλιστα τούτωνι δοκεῖ τὸν χαρακτήρα ἐξεργάσασθαι Ἡσίοδος”.²⁰⁸ “Ἡσίοδος μὲν γὰρ ἐφρόντισεν ἡδονῆς δι’ ὀνομάτων λειότητος καὶ συνθέσεως ἐμμελοῦς”.²⁰⁹ Aunque Dionisio de Halicarnaso no haga una referencia directa al Ἀσπίς en estos dos pasajes —lo cual pudo haber sido apropiado para argumentar más a favor del texto—, podemos darnos cuenta de que no toda la crítica antigua pudo haber tendido a censurar el estilo hesiódico que presentaba la ἔκφρασις pseudohesiódica, si es que se remotamente se pudiera asumir que el Ἀσπίς es del poeta épico en cuestión. Aún así, juicios como los de Filóstrato y pseudo-Longino han tenido tanto peso que en la actualidad se suele creer lo mismo que en la Antigüedad:

“Ein Glanzstück wollte der Dichter in der Rüstungsszene des Helden mit der Beschreibung des Schildes geben, nach dem das Gedicht benannt ist. Das bedeutet Wettbewerb mit Homer, aber während der Schild des Achilleus in seinen Szenen die Buntheit des Lebens einfängt, sind hier die Schrecken des Krieges geschildert und die Dämonen der Vernichtung versammelt. Ein Dichter mit geringen Gaben hat epische Tradition verzerrt, indem er sie zu steigern trachtete.”²¹⁰

²⁰⁸ DION. HAL. *Comp.* 23. [Me parece que, entre los poetas épicos, ciertamente Hesíodo trabajó de la mejor manera este estilo (*sc.* el estilo de composición pulida)]. Dionisio antes de poner como ejemplo a Hesíodo explica que el estilo pulido es aquél en el que las palabras son eufónicas, dulces al oído, y procura evitar asperezas. Posteriormente, Dionisio menciona que otros ejemplos de este estilo cuidadoso y pulido pueden ser Safo, Anacreonte y Simónides en la poesía lírica. Pese a que enumera diversos autores que le parecían ejemplos idóneos del estilo pulido, Dionisio solamente cita dos pasajes: el fragmento 1 de Safo, el Himno a Afrodita, y un pasaje del *Areopagítico* de Isócrates.

²⁰⁹ DION. HAL. *De imit.* 2. 2. [Pues Hesíodo se interesó en el placer a través de la tersura de las palabras y de la composición armoniosa].

²¹⁰ LESKY 1999, p. 128. Lesky incluso piensa que el poeta que elaboró el Ἀσπίς no solamente pretendía imitar el estilo homérico, sino que incluso se propuso competir con él —lo cual es una aseveración aún más fuerte— y en su inteto por competir con Homero terminó deformando la tradición épica. Este juicio, a mi parecer, debería

Ahora bien, dejando de lado la crítica estilística de la ἔκφρασις pseudohesiódica y centrándome en el problema de la autoría del texto, cabe presentar un fragmento de gran importancia sobre de la especulación al respecto de Aristófanes de Bizancio, erudito de la época helenística, bibliotecario de Alejandría y discípulo de Calímaco. Dicho fragmento es una de las fuentes antiguas más célebres que se refieren directamente al Ἀσπίς, además de que es la que se pronuncia más claramente sobre si el texto es o no verdaderamente de Hesíodo, por lo que a menudo se cita al inicio del Ἀσπίς en las ediciones modernas. Se le conoce también como el *testimonium* T52:²¹¹

τῆς Ἀσπίδος ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ τετάρτῳ Καταλόγῳ φέρεται μέχρι στίχων ν' καὶ ζ'. διὸ καὶ ὑπόπτεικεν Ἀριστοφάνης ὡς οὐκ οὔσαν αὐτὴν Ἡσιόδου, ἀλλ' ἑτέρου τινὸς τὴν Ὀμηρικὴν ἀσπίδα μιμέσασθαι προαιρουμένον. Μεγακλείδης ὁ Ἀθηναῖος γνήσιον μὲν οἶδε τὸ ποίημα, ἄλλως δὲ ἐπιτιμᾷ τῷ Ἡσιόδῳ. ἄλογον γὰρ φησὶ ποιεῖν ὄπλα Ἥφαιστον τοῖς τῆς μετρὸς ἐχθροῖς. Ἀπολλώνιος δὲ ὁ Ῥόδιος ἐν τῷ τρίτῳ φησὶν αὐτοῦ εἶναι ἕκ τε τοῦ χαρακτῆρος καὶ ἐκ τοῦ πάλιν τὸν Ἴολαον ἐν τῷ Καταλόγῳ εὐρίσκειν ἠνιοχοῦντα Ἡρακλεῖ. καὶ Στησίχορος δὲ φησὶν Ἡσιόδου εἶναι τὸ ποίημα.

[El inicio del *Escudo* se transmite en el libro cuarto del *Catálogo* hacia el verso cincuenta y seis. Por esta razón, Aristófanes sospechaba que éste no era de Hesíodo, sino de algún otro que se propuso imitar el escudo homérico. Megaclides el ateniense cree que el poema era auténtico, pero censura a Hesíodo, pues dice que es ilógico que Hefesto haga armas a los enemigos de su madre. Apolonio de Rodas en el tercer libro dice que es de él por el estilo y por encontrar a Yolao como auriga de Heracles de nuevo. Y Estesícoro dice que el poema es de Hesíodo.]

Como lo demuestra el testimonio anterior, la principal razón por la cual se ha dicho que el Ἀσπίς no es de Hesíodo y que es de alguien más es porque el inicio del *Escudo* contiene unos mismos versos del *Catálogo*, obra que también se ha dicho que compuso Hesíodo. Esto ha dado pie a una numerosa cantidad de especulaciones sobre el tema de la autoría, aunque no ha sido el Ἀσπίς la única obra pseudohesiódica que ha enfrentado este tipo de discusiones, ya que la mayoría de las obras atribuidas a Hesíodo, excepto *Trabajos y días*, ha pasado por

ser reformulado ya que la labor del poeta del Ἀσπίς jugó un papel muy importante en la transmisión y consolidación de la ἔκφρασις en la épica.

²¹¹ AR. BYZ. Fr. 406. ed. Slater.

cuestionamientos similares sobre la autoría.²¹² Acerca del juicio de Aristófanes de Bizancio que sospechaba que el texto era un trabajo de otro autor que se propuso imitar la ἔκφρασις homérica, Niels Koopman cree que éste debe ser rechazado puesto que es dudoso que el autor del Ἀσπίς que se coloca hacia el siglo VI a. C. haya conocido el texto homérico tal y como es ahora conocido en la actualidad. Es decir, no es seguro que hacia aquella época ya existiera una edición fija de la *Iliada* sobre el cual otro autor pudiera basarse. Por lo tanto, esto es un juicio helenístico. En consecuencia, Koopman cree que es más probable que ambas ἔκφράσεις tuvieran semejanzas formulares y temáticas puesto que el ámbito en el que se desarrollaron ambos pasajes correspondía al de la tradición oral que aún gozaba de mucho auge.²¹³ Es posible que, por la amplia difusión oral de la obra homérica, haya existido cierta tendencia o gusto por la elaboración de una ἔκφρασις. Así, posiblemente el poeta que compuso el Ἀσπίς pudo haber conocido la ἔκφρασις del *Escudo de Aquiles* y también pudo haber obtenido cierta inspiración para la elaboración de la suya. Esto mismo lo cree Sprague, quien añade que la inspiración de la ἔκφρασις pseudohesiódica en la homérica suma gran importancia al crecimiento y esparcimiento de la ἔκφρασις misma como un dispositivo literario dentro de la épica griega.²¹⁴ En consecuencia, sería absurdo pensar que el Ἀσπίς es una vil copia del *Escudo de Aquiles*, entre otras razones estilísticas y sinestésicas que posteriormente revisaré detalladamente, puesto que el pasaje pseudohesiódico es más extenso en un 50%, lo cual demuestra la manera en la que el poeta de esta ἔκφρασις interactuó con la tradición homérica. Así, Cingano cree que pseudo-Hesíodo plasma en su ἔκφρασις un gusto distinto al homérico.²¹⁵ Si bien, otra razón por la cual se cree que el Ἀσπίς no es de Hesíodo se basa en el problema sobre el léxico común entre Homero y Hesíodo. Frecuentemente se han detectado varias similitudes léxicas entre la obra homérica y la obra hesiódica, de manera

²¹² Para una discusión exhaustiva sobre el tema de la autoría de las obras del *corpus hesiodicum* y específicamente sobre la interpolación de los versos del *Catálogo* en el Ἀσπίς, vid. CINGANO 2017, pp. 104, 109-111.

²¹³ KOOPMAN 2018, p. 129. “Rather, it is more plausible that both texts came into being in a still-fluid oral tradition, which contained certain stock formulae and themes. One common element in the tradition might well have been a shield ekphrasis, which could serve as a showpiece of the poet.”

²¹⁴ SPRAGUE 1992, p. 6. “since it is modeled on the Shield of Achilles in *Iliad* 18, it emphasizes the early development of ekphrasis as a literary mode.”

²¹⁵ CINGANO 2017, p. 110. “the core of the poem, from which its title derives, consists in a disproportionately long and detailed description of the shield that Heracles takes with him in the fight, providing a counterpoint to the famous ekphrasis of the shield of Achilles in the *Iliad*. The fact that the ekphrasis in the *Shield* is about 50 percent longer reveals the different style and taste of the author, and his peculiar way of interacting with the Homeric antecedent by surpassing it, exaggerating and heightening many points.”

que se concluye que en *Teogonía* Hesíodo comparte un número considerable de rasgos lingüísticos con Homero —pese a que evidentemente Hesíodo mantiene cierta distancia con el estilo homérico—, mientras que en *Trabajos y días* normalmente esto no ocurre. El caso del Ἀσπίς es especial: es más semejante al estilo homérico²¹⁶ e incluso existe una, por llamarla así, interpolación de versos del *Escudo* homérico, algo que no se encuentra de manera tan explícita en ninguna de las otras obras del *corpus hesiodicum*:²¹⁷

ἐν δ' Ἔρις, ἐν δὲ Κυδοιμὸς ἐθύνεον, ἐν δ' ὀλολή Κήρ
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
 εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοισι δαφοινεὸν αἶματι φωτῶν,

[Ahí Eris, ahí Desorden se lanzaban con ímpetu, ahí toda la Desgracia tomando a un hombre recién herido, a otro ileso, a otro que estaba muerto lo arrastraba de los pies a través del tumulto. Tenía en torno a sus hombros un manto rojizo por la sangre de los mortales]

Naturalmente, resulta sospechosa semejante similitud entre ambos pasajes de ἐκφράσεις y evidentemente surgen dudas sobre si realmente Hesíodo pudo haber sido el autor de dicha obra y sobre la supuesta imitación del modelo homérico, como recalca Aristófanes de Bizancio. Sin embargo, esta opinión, a mi parecer, no es de gran importancia ya que nuevamente se estaría omitiendo la influencia de oralidad que rodeó el contexto de ambos pasajes, es decir, ya no se tomaría en cuenta que existía un gusto por las temáticas de las imágenes dentro de las ἐκφράσεις, como mencioné anteriormente. Posiblemente el uso de dichos versos en un nuevo texto efrástico pudo haber sido usado deliberadamente por el poeta como una suerte de reminiscencia o de eco poético del texto homérico para reconocer

²¹⁶ CASSIO 2009, p. 181. “The pseudo-Hesiodic *Shield of Heracles* is peculiar in many ways, especially since it does not share a number of non-Homeric features common to the *Theogony* and the *Works and Days*.”

²¹⁷ HES. [Sc.] 156-9. Cf. *Il.* XVIII. 535-8. En este pasaje homérico donde se describe la escena de la ciudad en guerra se ven también los mismos versos antes citados. La única diferencia léxica que existe entre ambos pasajes se encuentra en el primer verso, pues en el Ἀσπίς pseudohesiódico aparece el verbo ἐθύνεον, mientras que en Homero se encuentra el verbo ὀμίλειον. Es destacable también el hecho de que dichos versos en el *Escudo de Aquiles* no constituyen una escena en sí mismos, sino que refuerzan y concluyen la escena en la que están contenidos, es decir, es un pasaje que se encuentra dentro de un cuadro ilustrativo más amplio. Por su parte, en el Ἀσπίς, parece que la imagen descrita con estos versos constituye la totalidad de una escena.

la tradición que se pretendía seguir, además para que fuera posible a la postre posicionarlo dentro de la tradición literaria.²¹⁸

2. ¿Originalidad o imitación?

2.1 Lo narrativo y lo descriptivo del Ἀσπὶς pseudohesiódico

Ya que mencioné que desde la Antigüedad hasta la fecha muchos consideran que la ἔκφρασις en el Ἀσπὶς pseudohesiódico imita el paradigma homérico, es importante subrayar que esta idea se funda sólo en el hecho de que ambos poetas describen el escudo que un guerrero usa —en este caso, guerreros que son personajes principales dentro de la trama central—, y, por lo tanto, la simple y llana conclusión es que el poeta responsable del texto “menor”²¹⁹ y de dudosa autoría es considerado un vil imitador. Sin embargo, la cuestión es más compleja y difícilmente admite semejante simplificación. Como a continuación expondré, hay diferencias muy marcadas entre ambas ἔκφράσεις y entre los estilos —tanto narrativo como descriptivo— de los poetas que permiten afirmar que el Ἀσπὶς es el resultado de un proceso creativo original específico de su tiempo,²²⁰ como también en su tiempo lo fue el *Escudo de Aquiles*, y que usa como pretexto el tema de la ἔκφρασις de un escudo para expresar así su propia perspectiva.

2.1.1. Narratividad

La primera gran diferencia a resaltar entre ambas ἔκφράσεις es el carácter narrativo, lo cual fundamentó que David Konstan remarcará la ausencia absoluta de la narratividad en la

²¹⁸ Con esto no me refiero a que conscientemente el autor del Ἀσπὶς haya pretendido posicionarse en una tradición que apenas se encontraba en gestación, sino que él mismo quizá pretendía “normalizar” la inserción de un discurso descriptivo-narrativo en un texto épico.

²¹⁹ Uso dicho término no para menospreciar el Ἀσπὶς pseudohesiódico, sino para resumir en cierta manera lo que las fuentes antiguas comentan sobre la obra y lo que la crítica moderna contempla sobre el texto.

²²⁰ Es decir que el poeta pseudohesiódico tuvo una intención diferente a la del poeta de la *Iliada* al insertar una ἔκφρασις en su texto: mientras que Homero describió un proceso de elaboración que incitaba la inmersión sensorial dentro del acto de la creación misma y las imágenes del objeto, el autor del Ἀσπὶς se enfoca en una perspectiva diferente que, como se verá después, permite una inmersión más focalizada y centrada en los sentimientos o emociones. Hay que recordar que, para los siglos en cuestión, aproximadamente hacia el tiempo en que se desarrollaron los textos, aún no existía una definición establecida de la ἔκφρασις, lo cual permitió que diversos autores dispusieran de ella de acuerdo con sus necesidades. Dicho de otra manera, comenzó a ser una suerte de mecanismo literario que poseía cierta flexibilidad que se moldeaba a lo que el poeta deseara reflejar. Es entonces hasta la elaboración de los *progymnasmata* que se sistematiza el término y se determina qué se entiende por ἔκφρασις con base en el paradigma homérico.

ἔκφρασις pseudohesiódica.²²¹ Esta primera diferencia puede dividirse, a su vez, en dos aspectos esenciales de la ἔκφρασις pseudohesiódica:

- a) la ausencia de la *demiurgic narrativity* como marco narrativo general de la ἔκφρασις,
y
- b) la disminución del uso del orden secuencial en las imágenes del escudo.

Como habíamos visto en el capítulo anterior, Leopoldo Iribarren insiste en que el marco narrativo que envuelve al *Escudo de Aquiles* es creador, o sea que se narra la creación del objeto –fenómeno marcado especialmente por los llamados verbos de creación como ποιέω, τεύχω, etc.– y que al mismo tiempo se describe el objeto mismo, por lo que se puede hablar de una *demiurgic narrativity* con sus dos respectivas dimensiones estéticas, la reflexiva y la transitiva.²²² En el caso del Ἀσπίς no existe tal narrativa creadora, sino que desde el inicio se asume que el objeto del cual se habla ya está hecho y que podría ser materia propicia a la visualización únicamente. Podemos afirmar esto debido a que los verbos que indicaban el procedimiento de creación a lo largo de la ἔκφρασις homérica se reemplazan en el Ἀσπίς en su mayoría por el verbo εἰμί. Este cambio provoca que haya una focalización directa en el objeto y ya no en su proceso de creación.²²³ En consecuencia, el hecho de que el objeto descrito en el pasaje pseudohesiódico no sea un objeto en proceso de creación, sino que sea un objeto completamente realizado, demuestra un cambio dentro de la estética ecfrástica.²²⁴ Esto da la oportunidad al poeta del Ἀσπίς de referirse en mayor medida al *opus ipsum*, de

²²¹ KONSTAN 2000, pp. 63-64. “Pero volviendo al ‘Escudo de Heracles’ hesiódico, podemos comenzar por notar que el marco narrativo presenta una organización simple, lineal [...] la écfrasis de Hesíodo [...] carece por completo del impulso narrativo que caracteriza el relato de Catulo del tapiz nupcial.” Aunque Konstan compara el Ἀσπίς con el poema 64 de Catulo y no con el texto antecesor que normalmente esperaríamos, la postura del autor es clara. No obstante, considero que esta abrupta afirmación se debe a lo que comenté en la nota anterior.

²²² Vid. 2.1. del presente trabajo en donde se exponen estos conceptos.

²²³ El cambio de los verbos de creación al verbo εἰμί, además del uso de las expresiones que indican una ubicación en concreto al inicio de cada una de las escenas como “ἐν μέσσω, οἱ δ’ ὑπὲρ αὐτέων, παρὰ δ’”, refleja incluso un cambio en el tratamiento de la ἔκφρασις. Aunque la acción de la visualización no esté expresada explícitamente, el hecho de que se diga “ἐν δ’ ἔην” en lugar de “ἐν δὲ ποίησε” implica un cambio de perspectiva: la primera quiere decir “veo que ahí hay”, mientras que la segunda es literalmente “ahí hizo.”

²²⁴ VISSANI 2015, p. 128. “podemos decir que a diferencia de la *ékphrasis* homérica, en la cual el trabajo del artesano Hefesto está representado mediante verbos que denotan su actividad, como si la audiencia estuviera presenciando el proceso mismo de creación, en el poema pseudohesiódico el escudo de Heracles es descrito en tanto producto terminado.” Esto quiere decir que el cambio de la figura del poeta-creador al poeta que observa permite que el texto tenga un tratamiento distinto, por lo que se pueden depositar en él distintas técnicas descriptivas innovadoras.

provocar una interacción acentuada con éste y sobre todo de incorporar más elementos visuales, como la saturación de imágenes dentro del escudo y la explotación de aquellas referencias que despiertan los sentidos y emociones y que hacen más fácil la creación de las φαντασῖαι del público; en suma, de ser más descriptivo para lograr colocar el objeto ὑπ’ ὄψιν —sin olvidar que realmente el enunciado determinante de la ἔκφρασις es ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις—. Más adelante volveremos a este punto. Pseudo-Hesíodo, en comparación con Homero, aclara que él no está “haciendo” el objeto, sino que *observa* el objeto creado de la misma manera en que él espera que el resto de las personas lo visualicen. Debido a que el poeta ya no narra la creación del objeto y se centra en la vista gracias el uso de los verbos de estado o verbos estáticos, podríamos empezar a creer en quienes afirman que no hay narratividad en la ἔκφρασις pseudohesiódica y que ésta presenta un estilo puramente descriptivo. No obstante, estaríamos juzgando muy a la ligera y, sobre todo, estaríamos olvidando que lo narrativo y lo descriptivo se complementan de manera que conforman un todo armónico llamado ἔκφρασις, como expuse desde el primer capítulo de esta investigación y como después ejemplifiqué en el segundo capítulo en algunas de las escenas del *Escudo de Aquiles*.²²⁵ Presento a continuación, a manera de ejemplo, la primera imagen del Ἀσπίς (144-160),²²⁶ gracias a la cual será aún más claro el primer punto que marca una diferencia entre los dos pasajes ecfrásticos. Además, con esta escena será más fácil evidenciar que el autor de este texto no sólo pretendía narrar y describir un procedimiento como lo hizo Homero, sino que más bien su intención era exponer las figuras que se encuentran dentro del escudo, las *res ipsae*, y, por tal motivo, el poeta concentra su atención primordialmente en la descripción de las imágenes.²²⁷

Ἐν μέσσω δ’ ἀδάμαντος ἔην Φόβος οὐ τι φατειός,
ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς· 145

²²⁵ Me parece que el problema de la narratividad en el Ἀσπίς pseudohesiódico es que por mucho tiempo se ha comparado con la del pasaje homérico y, si éste no presenta las mismas características que aquél, se da pie a toda la amplia gama de críticas. De lo único que carece el Ἀσπίς, me atrevería a creer, es de la *demiurgic narrativity*, pues es rico en otras características ecfrásticas.

²²⁶ Presento solamente esta primera escena como ejemplo ya que posteriormente me ayudará a comentar las características descriptivas que ésta tiene, aunque en realidad con cualquier escena del Ἀσπίς se puede demostrar la ausencia de la *demiurgic narrativity*.

²²⁷ Cf. la primera imagen del *Escudo* homérico (*Il.* XVIII. 483-89). El verbo usado por Homero es ἔτευξε, el cual refleja el interés en la creación. En el caso del Ἀσπίς, el uso del verbo εἰμί cambia totalmente el énfasis: ya no indica un procedimiento, sino más bien los elementos o imágenes que contiene el escudo y, además, provoca que el escudo sea más fácil de imaginar o de *llevar ante los ojos*, como se verá más adelante.

τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν πλήτο στόμα λευκαθεόντων,
 δεινῶν, ἀπλήτων, ἐπὶ δὲ βλοσυροῖο μετώπου
 δεινὴ Ἔρις πεπότητο κορύσσουσα κλόνον ἀνδρῶν,
 σχετλίη, ἥ ῥα νόον τε καὶ ἐκ φρένας εἴλετο φωτῶν
 οἵτινες ἀντιβίην πόλεμον Διὸς υἱὶ φέροιεν. 150
 τῶν καὶ ψυχαὶ μὲν χθόνα δύνουσ' Ἄιδος εἴσω
 αὐτῶν, ὅστέα δέ σφι περὶ ῥινοῖο σαπίσης
 Σειρίου ἀλαλέοιο κελαινῆ πύθεται αἴη.
 Ἐν δὲ Προίωξίς τε Παλίωξίς τε τέτυκτο,
 ἐν δ' Ὀμαδός τε Φόνος τ' Ἀνδροκτασίη τε δεδήει, 155
 ἐν δ' Ἔρις, ἐν δὲ Κυδοιμὸς ἐθύνεον, ἐν δ' ὀλολή Κῆρ
 ἄλλον ζῶν ἔχουσα νεούτατον, ἄλλον ἄουτον,
 ἄλλον τεθνηῶτα κατὰ μόθον ἔλκε ποδοῖν·
 εἶμα δ' ἔχ' ἀμφ' ὄμοισι δαφοινεὸν αἵματι φωτῶν,
 δεινὸν δερκομένη καναχῆσί τε βεβρυχυῖα. 160

[En medio estaba Fobos indescriptible de acero ¹⁴⁵ que mira hacia atrás con sus ojos resplandecientes como el fuego. Su boca estaba llena de blancos, terribles, venerables dientes y sobre su imponente frente revoloteaba la funesta Eris que proveía la agitación de los hombres, la cruel Eris que arrebatava el pensamiento y también los ánimos de los mortales ¹⁵⁰ que hacen la guerra frente a frente con el hijo de Zeus. Y las almas de ellos se sumergen en la tierra hacia el Hades y sus huesos, después de que la piel de alrededor se echa a perder, se pudren en la negra tierra bajo el ardiente Sirio. Ahí Embestida y Retirada fueron hechos, ¹⁵⁵ ahí Alboroto y Asesinato y Matanza fueron destacados, ahí Eris, ahí Desorden se lanzaban con ímpetu, ahí toda la Desgracia tomando a un hombre recién herido, a otro ileso, a otro que estaba muerto lo arrastraba de los pies a través del tumulto. Tenía en torno a sus hombros un manto rojizo por la sangre de los mortales, mirando terriblemente ¹⁶⁰ y provocando un gran estrépito con su rechinar de dientes].²²⁸

En primer lugar, cabe resaltar que, a diferencia de los versos del *Escudo* homérico, en el pasaje anterior no encontramos ningún verbo que nos indique un proceso de creación, a excepción quizá de τέτυκτο que era frecuentemente usado por Homero al introducir algunas

²²⁸ Traduzco “rechinar de dientes” debido a que dicho sustantivo *καναχή* estaría remitiéndose al inicio de la imagen en sí cuando la atención se dirige a los dientes de Fobos. Aunque en esta ocasión sean los dientes de Desgracia, tendría sentido que el poeta hubiera querido completar el cuadro sinestésico refiriéndose al sonido que provocan unos dientes que recuerdan a aquellos que antes ya había descrito. Cf. también *Il.* XIX. 365. “τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν καναχῆ πέλε, [Y había un rechinar de los dientes de él (*sc.* de Aquiles)].” En este pasaje, se usa de manera deliberada el sustantivo para indicar un rechinar de dientes provocado por un sentimiento de enojo o de ira, a lo cual en la imagen pseudohesiódica se adecua. Más adelante explicaré a profundidad la importancia de la imagen de los dientes dentro del Ἄσπις.

de sus escenas. Sin embargo, como menciona Koopman, este verbo bajo el contexto del Ἀσπίς, en lugar de referirse a un acto creativo presente, se refiere más bien a una memoria de la anterior creación o a que el *opus ipsum* ya “fue hecho”.²²⁹ Esto significa que τέτυκτο refleja el resultado de un procedimiento previo a la enunciación, pues se sabe que el escudo fue hecho con anterioridad gracias al tiempo pluscuamperfecto. Lo mismo ocurre con el verbo δεδήει, el cual también haría referencia a un acto creativo previo.²³⁰ En efecto, no hay ningún rastro que indique que el poeta narra *hic et nunc* la creación, como mencioné antes. No obstante, esto no quiere decir que haya una ausencia total de narratividad. En segundo lugar, ya que destacué la importancia del tiempo de los verbos τέτυκτο y δεδήει, es importante remarcar que el resto de las formas verbales en los versos que conforman esta primera imagen indica una iteración dentro de la imagen misma, así como ocurría también en la ἔκφρασις homérica. En este sentido, la ἔκφρασις pseudohesiódica no se aleja del modelo homérico en el que advertíamos que todas las escenas contaban con dinamismo. Esta idea de dinamismo o iteración que está estrechamente relacionada con la narratividad²³¹ se confirma mediante el uso de los verbos πεπότητο, εἴλετο, ἐθύνεον, ἔλκε y ἔχε. Ya sea por el tiempo verbal en el que están expresados dichos verbos (en su mayoría el imperfecto) o por la semántica iterativa de ellos (como es el caso del verbo ποτάομαι que es un verbo frecuentativo), es posible ver que la imagen no solamente no carece de narratividad, sino que también el autor tiene la intención de que las imágenes descritas sean imaginadas en movimiento constante e incluso eterno, así como lo enuncia hacia el final de la ἔκφρασις.²³²

²²⁹ Cf. también HES. [Sc.] 208. Aquí nuevamente aparece el verbo τεύχω que introduce la escena del lago donde hay muchos delfines y peces. Sobre esto, Koopman igualmente piensa que dicho verbo hace una referencia al *opus ipsum* (KOOPMAN 2018, p. 150) y no a la creación de éste. Por lo tanto, el verbo no adquiere el mismo significado que adquiriría en Homero. A mi parecer, dicho verbo en pluscuamperfecto sería solamente un eco de la creación pretérita que ya no se está describiendo (como si dijera “Hefesto hizo ahí alguna vez”). Además, ésta sería la única ocasión en la que el autor pseudohesiódico “imitaría” el modelo homérico al introducir una escena con uno de estos verbos, aunque hablando *strictu sensu* éste no adopta la misma perspectiva del texto homérico de creación. También cabe diferenciar que estos versos tienen como sujeto a Hefesto mientras que los demás verbos de estado tienen como sujetos las cosas que el poeta ve.

²³⁰ Aunque el verbo está expresado en voz activa, deliberadamente traduzco una voz pasiva para hacer evidente este énfasis en la referencia a un acto creativo finalizado. El verbo δαίω que adquiere el significado de “brillar” o “arder” podría sugerir la idea de que la figura brilla debido a un proceso de pulido del *opus ipsum*. Su sentido, por lo tanto, sería resultativo: a partir un proceso de creación anterior se obtiene dicho brillo que además es un referente sensorial muy específico.

²³¹ Recuérdense los ejemplos que a lo largo del capítulo anterior se mostraron en el *Escudo de Aquiles*.

²³² Cf. HES. [Sc.] 310-1. “οἱ μὲν ἄρ’ αἶδον εἶχον πόνον, οὐδέ ποτέ σφιν/νίκη ἐπηνύσθη, ἀλλ’ ἄκριτον εἶχον ἄεθλον. [Pero ellos padecían eternamente y en ningún momento la victoria era alcanzada por ellos, sino que mantenían un combate sin fin].” Aunque la sentencia se refiere más bien a la última escena de la descripción,

Si observamos la siguiente tabla de tiempos verbales del Ἀσπίς, podremos darnos cuenta de que, así como ocurría en el pasaje homérico, hay un predominio del tiempo imperfecto que está estrechamente relacionado con aquel tipo específico de narrativa que Irene de Jong mencionaba, la *iterative narration*.²³³

	Número de veces utilizado	Porcentaje total
aoristo	7	5.7 %
imperfecto	100	82 %
pluscuamperfecto	15	12.3 %

A partir los datos anteriores y de la estrecha relación que existe entre el tiempo imperfecto y la narrativa iterativa enunciada por Irene de Jong, podemos comenzar a descartar fácilmente la afirmación de Konstan de que el pasaje carece completamente de propiedades narrativas y que es meramente descriptivo.

En el caso del *Escudo* homérico veíamos en el capítulo anterior que la narratividad también se evidenciaba gracias a adverbios, conjunciones de oraciones subordinadas temporales o a la secuencia lógica de los eventos que se describen. Sin embargo, en la ἔκφρασις pseudohesiódica no ocurre esto muy frecuentemente, quedando, así, como único registro de narratividad el tiempo imperfecto que refleja iteración y dinamismo en las escenas. Mientras que las imágenes de la ἔκφρασις homérica siempre tratan de seguir un orden lógico de acontecimientos como lo veíamos en el capítulo anterior con el ejemplo de la escena de la ciudad en guerra donde todo estaba dispuesto de tal manera que uno podía seguir coherentemente el orden de la guerra, las imágenes de la ἔκφρασις pseudohesiódica no presentan este mismo tipo de estructura narrativa, sino que, en comparación, obligan al receptor, el auditorio o lector, ya sea a inferir los actos pasados y futuros de las escenas, ya

podría pensarse que es una característica común en todas las escenas que refleja un movimiento y dinamismo perpetuo.

²³³ Aunque estrictamente hablando De Jong se refiere a Homero y a la narrativa iterativa como un reflejo de la acción cotidiana u habitual de los dioses en los poemas homéricos, podríamos aceptar esta misma interpretación dentro del poema pseudohesiódico debido a que hay una gran conexión —mas no es una vil copia— entre el Ἀσπίς y el *Escudo de Aquiles*. Por otra parte, la tabla de tiempos verbales está tomada de KOOPMAN 2018, p. 133.

sea a ordenar los actos mismos.²³⁴ Un ejemplo de este tipo de escenas es la de Perseo y las Gorgonas (216-237): ahí solamente se puede percibir a Perseo huyendo continuamente de las figuras monstruosas, pero no hay una conclusión precisa ni sabemos por qué razón las Gorgonas persiguen a Perseo. El poeta solamente describe lo que le interesa —además de que, al ser una imagen de corte mitológico, quizá no era de gran importancia narrar toda la historia, ya que era un tema muy conocido por la cultura popular—, de manera que el público podría construir por sí mismo las imágenes pasadas y futuras, las causas y las consecuencias de la acción. Es una especie de autocrítica o de reflexión basada en la historia narrada con la finalidad de crear una segunda dimensión de la ἔκφρασις, o bien, como se le suele llamar, una meta-ἔκφρασις. Dicho con otras palabras, si el público ya había creado una φαντασία a partir de narración del poeta, ahora es forzado a crear una segunda φαντασία derivada de la primera para completar la idea general, pero esta segunda está impulsada ya no por lo que el poeta dice, sino por lo que el poeta no dice.²³⁵ En el *Escudo de Aquiles* vemos que algunas escenas tampoco llegaban a finales concretos, pues más bien las acciones eran constantes, como si tuvieran una temporalidad propia y no fija,²³⁶ pero no era necesario crearse una idea de lo que habría pasado antes o lo que pasaría después ya que estas imágenes estarían relacionadas con la vida cotidiana. Es decir, no se requería de un gran reflexión para imaginar lo que ocurriría después. Sin embargo, en el Ἀσπίς hay más frecuentemente escenas carentes de secuencias temporales (si no es que la mayoría de las escenas en el escudo es así). En consecuencia, gracias a este tipo de “economía narrativa” en la que el poeta decide no exponer el hecho mediante su secuencia lógica de eventos, el poeta tiene la oportunidad de

²³⁴ KOOPMAN 2018, pp. 171-2. Por ejemplo, el episodio del enfrentamiento entre leones y jabalíes, la batalla entre lapitas y centauros, la escena de Perseo y las Gorgonas y los versos de los hombres en guerra. El poeta en todas estas escenas presenta ya sea inferencias sobre el pasado y el futuro, ya sea escenas simultáneas. La narratividad en estas escenas estaría acentuada por el tiempo usado en los versos (el imperfecto), y ya no por una secuencia temporal lógica, como en Homero. Por esto, TOOHEY 1988, p. 23, piensa que la narrativa en la ἔκφρασις pseudohesiódica a veces es episódica y otras veces es orgánica. Hay momentos en que la narrativa se mantiene constante con los encabalgamientos frecuentes y con una aparente secuencia temporal continua, pero hay otros momentos en los que es pausada precisamente porque hay imágenes en las que el tiempo fluye de otra manera.

²³⁵ Me parece que esto es único en el caso del Ἀσπίς pseudohesiódico debido a la explotación de este tipo de escenas. En el *Escudo* homérico no sería necesario crear esta segunda φαντασία derivada de una escena que carece de una temporalidad definida, ya que el poeta con la ilusión del acto creativo ya no tendría la necesidad de obligar al público a imaginar más cosas. Por lo tanto, las imágenes en el Ἀσπίς deben tener un grado mayor de efectividad al crear estas φαντασίαι.

²³⁶ Por ejemplo, la escena del τέμενος βασιλῆϊον (*Il.* XVIII. 550-560), donde la acción es constante y no hay un final ni un inicio claramente establecidos, aunque estrictamente hablando tal pasaje presenta un orden de acciones gracias a las conjunciones y los adverbios temporales.

ser más descriptivo en las imágenes que ve y de prestar más atención a lo enteramente visual. Sirva como ejemplo la siguiente imagen de los hombres en guerra, la cual, según Koopman, es una de las imágenes más narrativas del pasaje.²³⁷

[...] οἱ δ' ὑπὲρ αὐτέων
 ἄνδρες ἐμαρνάσθην πολεμῆια τεύχε' ἔχοντες,
 τοὶ μὲν ὑπὲρ σφετέρης πόλιος σφετέρων τε τοκῆων
 λαιγὸν ἀμύνοντες, τοὶ δὲ πραθέειν μεμαῶτες. 240
 πολλοὶ μὲν κέατο, πλέονες δ' ἔτι δῆριν ἔχοντες
 μάρνανθ'. αἱ δὲ γυναῖκες εὐδμήτων ἐπὶ πύργων
 χαλκῆων ὄξυ βόων, κατὰ δ' ἐδρύπτοντο παρειάς,
 ζῶησιν ἴκελαι, ἔργα κλυτοῦ Ἡφαίστιο.
 ἄνδρες δ' οἱ πρεσβῆες ἔσαν γῆράς τε μέμαρπεν 245
 ἀθρόοι ἔκτοσθεν πυλέων ἔσαν, ἂν δε θεοῖσι
 χεῖρας ἔχον μακάρεσσι, περὶ σφετέροισι τέκεσσι
 δειδιότες· τοὶ δ' αὖτε μάχην ἔχον. αἱ δὲ μετ' αὐτοῦς
 Κῆρες κυάνεαι, λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας,
 δεινωποὶ βλοσυροὶ τε δαφουνοὶ τ' ἄπλητοὶ τε 250
 δῆριν ἔχον περὶ πιπτόντων· πᾶσαι δ' ἄρ' ἴεντο
 αἶμα μέλαν πῖειν· ὄν δὲ πρῶτον μεμάποιεν
 κείμενον ἢ πίπτοντα νεοῦτατον, ἀμφὶ μὲν αὐτῶ
 βάλλ' ὄνυχας μεγάλους, ψυχὴ δ' Ἄιδόσδε κατῆν
 Τάρταρον ἐς κρυόενθ'· αἱ δὲ φρένας εὐτ' ἀρέσαντο 255
 αἵματος ἀνδρομέου, τὸν μὲν ρίπτασκον ὀπίσσω,
 ἄψ δ' ὄμαδον καὶ μῶλον ἐθύνεον αὐτίς ἰοῦσαι.
 Κλωθὸ καὶ Λάχεσίς σφιν ἐφέστασαν· ἥ μὲν ὑφήσσω
 Ἄτροπος οὐ τι πέλεν μεγάλη θεός, ἀλλ' ἄρα ἢ γε
 τῶν γε μὲν ἀλλάων προφερέης τ' ἦν πρεσβυτάτη τε. 260
 πᾶσαι δ' ἀμφ' ἐνὶ φωτὶ μάχην δριμεῖαν ἔθεντο·
 δεινὰ δ' ἐς ἀλλήλας δράκον ὄμμασι θυμήνασαι,
 ἐν δ' ὄνυχας χεῖράς τε θρασεΐας ἰώσαντο.
 πᾶρ δ' Ἀχλὺς εἰστήκει ἐπισμυγερὴ τε καὶ αἰνὴ,
 χλωρὴ ἀσταλέη λιμῶ καταπεπτηῖα, 265
 γουνοπαχῆς, μακροὶ δ' ὄνυχες χειρεσσιν ὑπῆσαν·
 τῆς ἐκ μὲν ῥινῶν μύξαι ῥέον, ἐκ δὲ παρεῖῶν
 αἶμ' ἀπελείβειτ' ἔραζ'· ἥ δ' ἄπλητον σεσαρυῖα
 εἰστήκει, πολλὴ δὲ κόνις κατενήνοθεν ὤμους,
 δάκρυσι μυδαλέη. [...]

²³⁷ Elegí esta escena porque en el capítulo anterior sobre el *Escudo de Aquiles* mostré también una de la misma temática. De esta manera será más fácil encontrar las diferencias entre los dos textos.

[Y encima de ellos luchaban hombres con armas hostiles, unos expulsando la ruina luchaban por su ciudad y por sus padres, ²⁴⁰ y otros tratando de devastar (luchaban). Muchos yacían muertos, pero la mayoría luchaba conteniendo el combate. Las mujeres sobre las fortalezas bien construidas de cobre berreaban fuertemente y se desgarraban sus mejillas, iguales a los seres vivos, trabajo del ilustre Hefesto. ²⁴⁵ Los hombres que eran ancianos y que alcanzaban la vejez estaban reunidos fuera de las puertas y oraban a los dichosos dioses, ya que temían por sus hijos. Por el contrario, los otros sostenían la batalla. Entre ellos, las negras, espantosas, sangrientas y horribles Keres de mirada terrible, chocando sus blancos dientes, ²⁵⁰ contenían el combate por los caídos. Todas deseaban beber su negra sangre. Al primero que yacía muerto o que recién había caído herido lo desgarraban y arrojaban sobre él sus enormes pezuñas y su alma descendía al Hades, al gélido Tártaro. ²⁵⁵ Ellas, siempre que satisfacían sus corazones de sangre humana, lo dejaban a un lado, abandonado, y después de ir otra vez, se lanzaban rápidamente al tumulto y al combate. Cloto y Láquesis estaban al frente de ellas. Átropos no era en absoluto una diosa de gran tamaño, ²⁶⁰ pero ciertamente ella era entre las demás la superior y la más vieja. Todas ellas alrededor de un solo mortal trababan un violento combate. Ellas enojadas terriblemente, se miraban unas a otras con sus ojos y usaban sus pezuñas y sus audaces garras de igual manera. Junto a ellas estaba colocada la miserable y espantosa, Tiniebla, descolorida, ennegrecida, debilitada por el hambre, ²⁶⁵ de rodillas robustas y largas pezuñas se ocultaban bajo sus manos. De sus fosas nasales escurrían mocos y de sus mejillas se derramaba sangre en la tierra. Estaba de pie mientras comprimía terriblemente la boca y se levantaba sobre sus hombros mucho polvo ²⁷⁰ mezclado con sus lágrimas.]

Así como ocurría en la imagen de la ciudad en guerra del *Escudo de Aquiles* (Il. XVIII. 509-540), el tiempo predominante en el pasaje es el imperfecto, aunque a veces encontramos algunos aoristos y pluscuamperfectos. Esto, de entrada, implica que hay algo de narratividad en el pasaje, pues el uso del tiempo imperfecto, además de reflejar dinamismo en la imagen, indica iteración, algo sobre lo que hemos insistido: la narratividad y la iteración son conceptos con una gran afinidad y suma importancia. No obstante, hay en esta imagen una ocasión particular donde el poeta describe pequeñas acciones paso a paso: los versos 255 a 257 narran cómo las Keres asesinan y participan en la guerra. Estas acciones presentan un orden temporal reforzado por conjunciones y adverbios (εὔτε, ἄψα, αὐτίς), además de que uno de los verbos presenta el sufijo incoativo/iterativo -σκ- (ρίπτασκον). Hay otro ejemplo de una secuencia lógica de acciones cuando el poeta, al describir a Eris que arrebató los

pensamientos y las almas de los mortales (148-150), amplía esta idea en los siguientes versos: primero describe el plano, por llamarle así, metafísico de la muerte, cómo van las almas de los muertos al Hades (τῶν καὶ ψυχὰι μὲν χθόνα δύνουσ' Ἄϊδος εἴσω αὐτῶν); después de haber dicho lo que ocurre con sus almas, explica lo que ocurre en el plano completamente físico o terrenal: primero la piel se pudre y después los huesos, en su proceso de descomposición, se hunden en la tierra. Este ejemplo claramente justifica que también hay un orden lógico de acontecimientos dentro de las imágenes,²³⁸ aunque sean pocos los versos que lo expresen, y también demuestra que hay una sutil diferencia entre el gusto narrativo homérico y el pseudohesiódico y, a la postre, indica también que hay un cambio en el tratamiento de la ἔκφρασις por parte de cada poeta. Es también importante notar que esta escena demuestra, mediante adverbios y preposiciones (ἔκτοσθεν, μετά, ἀμφί, πάρ), el evidente estilo descriptivo cuyo grado es mayor al narrativo.²³⁹

A partir del contraste entre las escenas homéricas y pseudohesiódicas, es pertinente mencionar que lo innovador en la narrativa del Ἀσπίς radica en el cambio de focalización del objeto —el paso de la elaboración a la vista— y la disminución del uso de las secuencias temporales de los hechos para entonces también prestar atención al *opus ipsum*, a lo que éste contiene y a la descripción detallada de estas imágenes. Estas sutiles pero críticas diferencias narrativas entre ambas ἔκφράσεις ocasionan que incluso sea más fácil para el auditorio ver el Ἀσπίς comparado con el *Escudo* homérico cuya finalidad no es precisamente la visualización. A pesar de esta diferencia, el autor de esta ἔκφρασις también crea una suerte de comunión con el auditorio que, finalmente, es una de las finalidades comunes de la ἔκφρασις: los ojos del poeta —que ya no es un creador, sino que ve el *opus ipsum*— son los mismos ojos del público cuando observa el escudo.²⁴⁰ En Homero no ocurre este tipo de

²³⁸ Aclaro que esto ocurre en menor medida dentro de las imágenes del *Escudo* pseudohesiódico, aunque la parte inicial de la ἔκφρασις donde se narra cómo Hefesto reviste a Heracles con el resto de la armadura claramente demuestra que hay un orden secuencial: Cf. HES. [Sc.] 122-138. “ὡς εἰπὼν... δεύτερον... δὲ... δὲ... [Tan pronto como dijo esto... en segundo lugar... después... después...]”.

²³⁹ Recuérdese que es preferible mencionar grados de narratividad o descripción, ya que el tiempo verbal, el imperfecto, es marca de ambos tipos de discursos. Cf. I.3. *¿Qué es lo narrativo?*”

²⁴⁰ KOOPMAN 2018, p. 173. “The basic idea is that the narrator of the *Shield* is very much aware that he is describing an object, whereas the Homeric narrator would often forget this [...] It is true that the Homeric narrator refers much less to the *opus ipsum*. Yet it does not automatically follow that because the pseudo-Hesiodic narrator refers more often to the *opus ipsum*, this means that this description is therefore more realistic or that Heracles' shield is therefore easier to visualize; it only means that he more often refers to the fact that he is describing an object.” Koopman no considera que el Ἀσπίς sea más fácil de ver aunque el poeta se refiera más a menudo al objeto. Sin embargo, considero que sí lo es debido a que el, por llamarlo así, hueco que deja

comuni3n, sino que el poeta, al asumir la funci3n del creador, hace partcipe a su p3blico del acto de creaci3n y de las historias contenidas en el objeto.²⁴¹ En un 3ltimo grado, el hecho de que la narrativa creadora sea omitida en el Ἀσπίς permite al poeta una descripci3n m3s detallada de los cuadros del escudo, porque 3ste deja de lado una dimensi3n narrativa, la reflexiva, e instant3neamente potencia la otra dimensi3n narrativa, la transitiva, que est3 ligada a la idea de lo descriptivo.²⁴² En la ἔκφρασις hom3rica a veces se olvidan los detalles que hacen posible una visualizaci3n precisa, puesto que la intenci3n directa es crear paralelismos entre los acontecimientos del escudo y la figura del poeta y del p3blico. Por esto, la ἔκφρασις en Homero tiene dos finalidades: describir un objeto, pero tambi3n describir el procedimiento de su creaci3n. Es difcil determinar en qu3 momentos se describe el escudo y en qu3 momentos se describe el proceso por el cual es creado, ya que ambas descripciones oscilan como una lnea ondulada entre los planos descriptivo *objetivo* y el descriptivo *creador* y que no presenta caracterfsticas narrativas ni descriptivas constantes. Siguiendo esta idea, la ἔκφρασις pseudohesi3dica no tiene estas dos finalidades, sino que es unidireccional, por decirlo as3, puesto que solamente hay una lnea descriptiva m3s estable: el objeto. Adem3s, esta lnea no oscila continuamente entre los ejes *creaci3n-visualizaci3n (descripci3n objetiva)*, sino que se mantiene casi siempre constante como una lnea recta:

la *demiurgic narrativity* es suplantado en el Ἀσπίς por la detallada descripci3n de los cuadros que se encuentran dentro del escudo. Si el poeta lo describe as3, es porque as3 lo ve y es as3 como tambi3n quiere que sea visto: la abundancia en el detalle contribuye a que el *opus ipsum* se vea como algo m3s real. Esto pasa, por ejemplo, en los poetas latinos Petronio, Silo It3lico y Claudio Claudiano.

²⁴¹ Recu3rdense las escenas en el *Escudo de Aquiles* donde hay un poeta cantando, hay baile y gente que se maravilla por el espect3culo que est3 ocurriendo. Este es el tipo de escena que se repite en el texto hom3rico y que crea un paralelismo o comuni3n entre el poeta y la gente que lo escucha con el contenido del *Escudo*. No hay visualizaci3n, sino participaci3n en la que el auditorio se siente dentro de las escenas que conforman el escudo: no lo observan en su totalidad.

²⁴² *Vid. supra*, II.2.1. *Lo narrativo: el dinamismo y la demiurgic narrativity*. La dimensi3n reflexiva es la que implica todo tipo de oficios o acontecimientos que est3n involucrados con la creaci3n misma y la dimensi3n transitiva es la que refleja lo que el *opus ipsum* refleja, es decir, las im3genes que contiene el escudo.

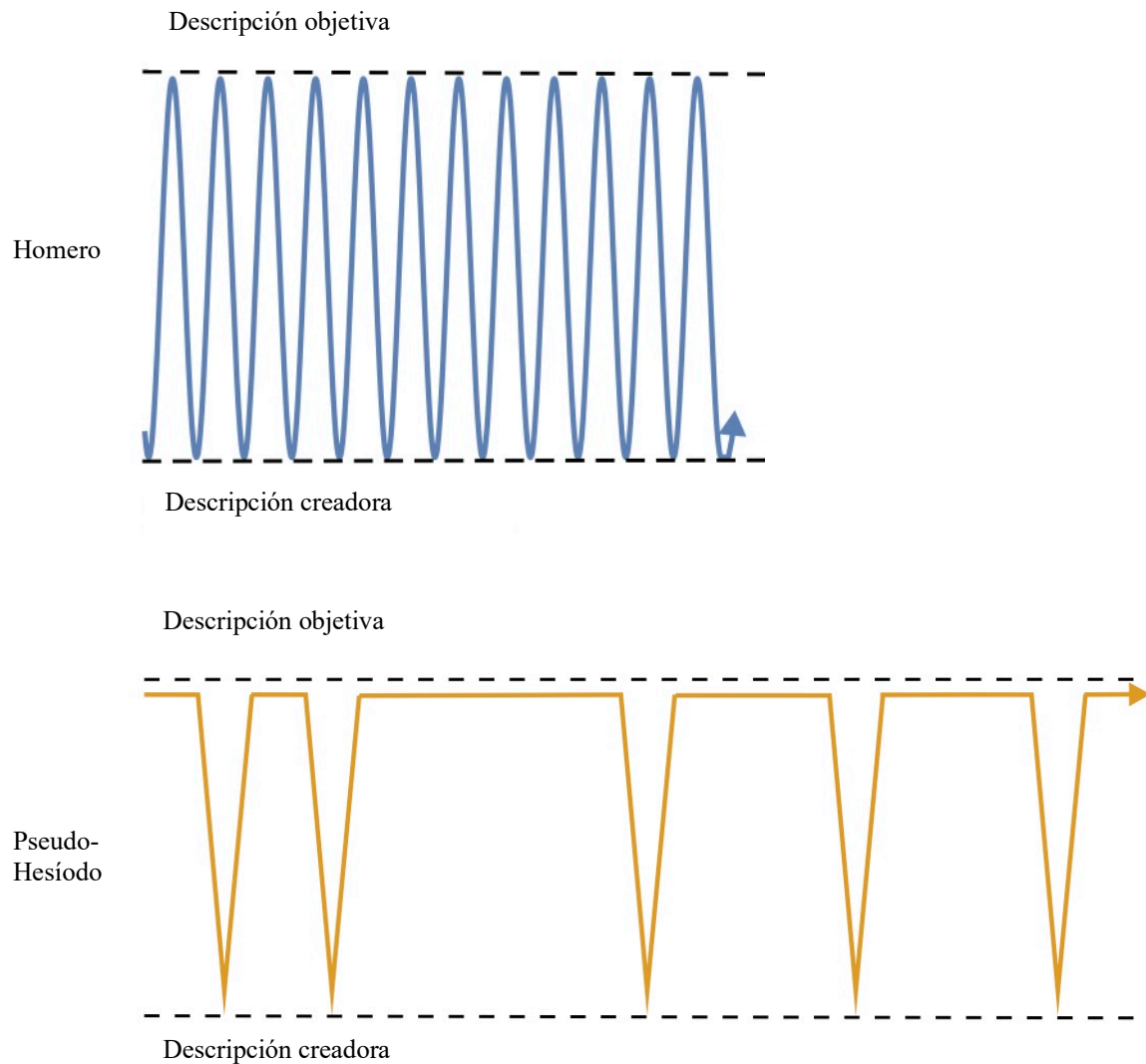


Figura 1. La dimensión descriptiva en Homero y pseudo-Hesíodo.

La ἔκφρασις homérica oscila entre los dos ejes propuestos e inicia con referencias al acto creativo de Hefesto, por lo que parte del eje creador y regresa a éste siempre que hay un verbo de creación, pero se aleja cuando describe las *res ipsae*. La pseudohesiódica es más estable, pues se mantiene en el plano de las descripciones de las *res ipsae*. Solamente en pocas ocasiones hay referencias al acto creativo previo a la verbalización del discurso. Comparado con Homero, el pseudo-Hesíodo se dirige abruptamente al eje “Descripción creativa”, pues no describe el acto creativo con el mismo tratamiento homérico: es puntual y tiende a usar solamente un verbo al referirse a la creación pasada, lo que provoca que el pasaje pseudohesiódico apenas toque el eje creador y regrese inmediatamente al opuesto. Nótese la diferencia entre los valles de la gráfica que representa el pasaje homérico y el pseudohesiódico

2.1.2. Descripciones y rasgos sinestésicos

Un momento de suma importancia en donde se puede determinar el rumbo que el estilo descriptivo del poeta del Ἀσπίς seguirá, así como también sucede en el *Escudo de Aquiles*, es el inicio de toda la ἔκφρασις donde se describe de manera general el *opus ipsum*, debido a que en este momento el público comienza a crear la primera impresión o φαντασία del objeto. Se había visto en el capítulo anterior que la descripción general del *Escudo* homérico remarcaba tres aspectos generales del objeto: el tamaño, la dureza y el brillo, cuyas adjetivaciones correspondientes son μέγα, στιβαρόν y φαεινός junto con μαρμάρεος. Dichas propiedades generales encabalgadas sensorialmente subrayaban la relación del escudo con algunos elementos de la naturaleza: φαεινός, por ejemplo, estaba relacionado en cierta manera con el brillo del fuego o de la luna y provocaba que el cerco del escudo tuviera un brillo especial, diferente al brillo que cualquier otro objeto podía desprender, y permitía que, cada vez que se mencionara un material brillante en el escudo, se pensara que el *opus ipsum* brillaba en todo momento.²⁴³ De esta manera, una de las intenciones principales de Homero era relacionar el objeto con características extraordinarias, e incluso divinas, para hacer una diferencia entre el resto de las armas y esta arma de Aquiles. Gracias a estas adjetivaciones el público sabía que tenía que imaginar de entrada un escudo grande, robusto y destellante. En el caso del Ἀσπίς pseudohesiódico, gracias a las adjetivaciones del escudo en general, la primera φαντασία que tomará forma en la mente del público se aleja de la φαντασία que Homero crea. Estas adjetivaciones determinan el pasaje en su totalidad y dan la pauta para que en momentos posteriores el público pueda ver de una mejor manera el objeto alrededor del cual gira la ἔκφρασις. Consideremos la escena que inaugura la ἔκφρασις propiamente dicha del escudo de Heracles:

Χερσί γε μὴν σάκος εἶλε παναίολον, οὐδέ τις αὐτὸ
οὔτ' ἔρρηξε βαλὼν οὔτ' ἔθλασε, θαῦμα ἰδέσθαι. 140
πᾶν μὲν γὰρ κύκλῳ τιτάνῳ λευκῷ τ' ἐλέφαντι
ἠλέκτρῳ θ' ὑπολαμπὲς ἔην χρυσῷ τε φαεινῷ
λαμπόμενον, κυάνου δὲ διὰ πτύχες ἠλήλαντο.

[Y bien, tomó (Hefesto) con sus manos el resplandeciente escudo, nadie lo rompió después de arrojarlo ni quebrantarlo, cosa maravillosa a la vista.

²⁴³ Vid. *supra*, II.2.2. *Descripciones y rasgos sinestésicos*.

Pues todo alrededor era de mate por el yeso y por el blanco marfil y por el ámbar, y era brillante por el resplandeciente oro, y unas láminas metálicas azuladas lo recubrían.]

Hay en primer lugar un muy marcado énfasis en el brillo característico del escudo que contrasta con la primera adjetivación del *Escudo* homérico (grande, μέγα). Mientras que un poeta se plantea iniciar la descripción con el tamaño del objeto, el otro prefiere comenzar con una característica que afecta la vista mayormente.²⁴⁴ Como menciona el poeta del *Ἀσπίς*, el escudo es παναίολον, resplandeciente. Sin embargo, hasta este momento, no se afirma que el objeto resplandezca de una manera excepcional, así como el contorno de la Luna o como el fuego mismo, sino que se dice que resplandece como lo haría un arma cualquiera.²⁴⁵ Por lo tanto, podríamos pensar que no habría nada de extraordinario en esta primera característica del escudo. Éste tendría un brillo cualquiera. No obstante, conforme continúan las adjetivaciones del escudo, es evidente que esta propiedad que aparentemente ya había descrito todo el brillo del objeto está dividida en dos matices de ese mismo brillo que refleja el escudo. Por una parte, el objeto es ὑπολαμπές, opaco o mate, y, por otra parte, es λαμπόμενον, muy brillante. Esto quiere decir que para el poeta no es suficiente decir que el escudo es simplemente παναίολον, sino que tiene la necesidad de especificar los matices de esta primera propiedad suya. Dicho de otra manera, el poeta comienza a establecer una diferencia entre lo que es opaco y lo que verdaderamente brilla dentro del objeto (cosa que no hace la ἔκφρασις homérica). La opacidad está determinada por el adjetivo ὑπολαμπές²⁴⁶

²⁴⁴ El brillo de un objeto tiene más impacto en la vista debido a que muchas veces la reacción inmediata del ser humano ante un objeto demasiado brillante es la desviación de la vista hacia otro lugar o, incluso, el cerrar de ojos, lo cual provoca un asombro instantáneo (θαῦμα ιδέσθαι). La reacción que el poeta esperaba en el público está expresada de una manera clara en el siguiente verso y, de esta manera, la expresión comienza a adquirir potencia ya que a lo largo del pasaje se repetirá estratégicamente. El tamaño del objeto también puede provocar asombro, pero no afecta la vista de una manera, por llamarla así, brusca o violenta como el brillo, sino que hace que uno quiera recorrer toda la extensión para poder admirar el objeto en su totalidad.

²⁴⁵ El adjetivo παναίολος sugiere esto, ya que en algunos pasajes homéricos dicho adjetivo es usado en su mayoría para describir diferentes partes de la armadura de un guerrero, como un ζωστήρ, un θώραξ o incluso otro σάκος. Para ζωστήρ, cf. *Il.* IV. 185-7. “οὐκ ἐν καιρίῳ ὄξυ πάγη βέλος, ἀλλὰ πάροιθεν/εἰρύσατο ζωστήρ τε παναίολος ἢ δ’ ὑπένερθε/ζῶμά τε καὶ μίτρῃ, τὴν χαλκῆς κάμον ἄνδρες [El dardo puntiagudo no se clavó en el lugar indicado, sino que antes el cinturón resplandeciente me protegió y debajo la escarcela y la cinta que fabricaron los herreros].” Para θώραξ, cf. *Il.* XI. 373-5. “ἦτοι ὃ μὲν θώρακα Ἀγαστρόφου ἰθίμοιο/αἴνυτ’ ἀπὸ στήθεσφι παναίολον ἀσπίδα τ’ ᾄμων/καὶ κόρυθα βριαρῆν· [No obstante, él (sc. Alejandro) quitó del pecho la resplandeciente coraza del valiente Agástrofo y el escudo de sus hombros y el pesado yelmo].” Para otro σάκος, cf. *Il.* XIII. 551-2. “Τρῶες δὲ περισταδὸν ἄλλοθεν ἄλλος/οὔταζον σάκος εὐρὺ παναίολον [Y los troyanos cada cual de un sitio, permaneciendo, dañaban el reluciente y ancho escudo].”

²⁴⁶ El adjetivo ὑπολαμπής que proviene del verbo ὑπολάμπω puede referirse a un objeto que “brilla por debajo” o que “comienza a brillar”, es decir, que tiene un brillo que apenas puede ser percibido, que no refleja bien la

y el brillo *en sí* por λαμπόμενον. Esta diferencia, a mi consideración, no es un simple capricho del poeta, sino que más bien es un reflejo de la erudición y del ánimo de innovación del poeta en la tradición.²⁴⁷ Por consiguiente, se pueden distinguir dos tipos diferentes y específicos de luces o brillos en el escudo: primero uno débil que se desprende de materiales opacos como el marfil, el ámbar y el yeso,²⁴⁸ y después el brillo destellante provocado por el oro o por cualquier otro metal del que se hace referencia en el pasaje, como el bronce, la plata o el estaño. Así, a partir de esta primera característica del escudo, ya se pueden establecer ciertas diferencias entre el estilo descriptivo homérico y el pseudohesiódico:

- a) el poeta del Ἀσπίς especifica que el brillo del objeto no es armónico o constante como el brillo del escudo homérico que podríamos pensar que brilla por todas partes de la misma manera sin matiz alguno, sino que más bien expresa que el brillo es irregular, en una parte es menos brillante y en otra parte es más brillante, y
- b) en la ἔκφρασις pseudohesiódica se pueden apreciar diferentes materiales que constituyen la totalidad del objeto, como el yeso, el ámbar, el marfil y el oro, mientras que en el *Escudo* homérico podíamos imaginar que la totalidad del objeto era de un solo material o que, al menos, no estaba compuesto de otros materiales que le brindaran matices a la luz que desprende.

Además de estas observaciones, cabe también notar algunos otros detalles sobre aquel brillo λαμπόμενον que irradia el objeto. Cuando el poeta menciona que una parte del escudo es muy brillante a causa del oro del que está hecho (χρυσῶ), éste usa el mismo adjetivo (φαεινῶ) que Homero para finalmente indicar que dicho brillo puede ser comparado, así como lo era

luz, y en consecuencia el adjetivo puede referirse más concretamente a un algo que desprende una luz o un brillo débil: CHANTRAINE 1968. “Qui jette une faible lueur, un peu brillant”.

²⁴⁷ Comenzar a plantear la diferencia entre materiales opacos o mate y materiales luminosos es una innovación en el método descriptivo del poeta del Ἀσπίς. En Homero podíamos imaginarnos que todo el escudo era de un mismo material brillante porque no hay ninguna mención sobre algún otro material que se encuentre en el escudo, sino constantes referencias a lo dorado, plateado o metálico del escudo.

²⁴⁸ Opacos desde la perspectiva del poeta ya que, por ejemplo, sabemos que el ámbar no es estrictamente opaco. Podría pensarse que para el poeta sí lo es, comparado con el brillo de los metales que menciona a lo largo del resto del pasaje. Además de esto, la mención de los materiales del escudo desde el inicio podría anticipar la pigmentación muy específica que se puede distinguir en el escudo: encontraremos un color blanquecino y uno rojizo en las imágenes, los cuales podrían deberse a que los objetos que obtienen dichos colores estarían hechos de marfil y de ámbar, como los dientes de seres monstruosos o como la sangre que se aprecia en muchas escenas.

en el *Escudo de Aquiles*, con un elemento natural, el fuego.²⁴⁹ Incluso, como se observa en el primer cuadro de la ἔκφρασις pseudohesiódica —unos cuantos versos después de haber distinguido dos tipos de brillo derivados de παναίολος—, específicamente en el verso 145, puede apreciarse que el poeta compara el brillo de los ojos de Fobos con el fuego usando el mismo adjetivo de antes, λαμπόμενος: “ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς”.²⁵⁰ Aunque la comparación sintácticamente recaiga en ὄσσοισιν, el hecho de que el poeta use la palabra λαμπόμενος para relacionarla con πῦρ crea una relación íntima entre estas dos palabras —relación paralela a la existente entre χρύσος y φαεινός con λαμπόμενος—, y una fuerte carga semántica del adjetivo λαμπόμενος. Como resultado de esta correlación semántica, cuando el poeta posteriormente dice que algo está hecho de cualquier objeto metálico, automáticamente hay una reminiscencia del brillo comparado con el fuego y el público al momento de crear la φαντασία en su mente puede ver cómo el escudo, a causa de su movimiento, resplandece.²⁵¹ Pero no solamente a causa de esta relación entre dichos términos es que considero que tal cosa ocurra, pues al final de esta primera escena se encuentra una expresión que provoca que haya una relación aún más estrecha entre el material del que están hechas las figuras (el oro) y el brillo que desprenden: “τὰ δ’ ἔδαίετο θαυματὰ ἔργα· [Y estas maravillosas obras ardían.]” Cuando el poeta se refiere a las

²⁴⁹ Inicialmente, el hecho de que el poeta relacione la característica de φαεινός con el χρυσός es otra manera de decir que φαεινός es igual a λαμπόμενος. Es decir, si χρυσός = φαεινός según el poeta y si χρύσος provoca que el escudo sea λαμπόμενος, entonces φαεινός y λαμπόμενος son términos equivalentes.

²⁵⁰ “Que miraba hacia atrás con sus resplandecientes ojos como el fuego.” Este verso es muy interesante en su construcción, pues el contenido se corresponde con la forma del hexámetro. Es decir, por una parte, cuando se dice que Fobos “mira hacia atrás”, el orden mismo de las palabras del verso refleja la acción de Fobos, ya que el verbo que se encuentra en la última posición del hexámetro, para poder completar su sentido, necesita “ver hacia atrás”, hacia la primera sede del hexámetro en donde se encuentra el adverbio que indica la dirección. Por otra parte, al momento de hacer la comparación de los ojos de Fobos con el fuego, cada una de las palabras concordantes (sustantivo y adjetivo) está separada por el término de comparación, resultando así un verso casi áureo. *Strictu sensu*, no es posible definir dicho verso como áureo, ya que, para que pueda ser considerado como tal, el verbo o la forma verbal debe encontrarse en medio, separando el hexámetro en dos partes:

ἔμπαλιν ὄσσοισιν **πυρὶ** λαμπομένοισι δεδορκώς·

²⁵¹ Es decir, cada vez que el poeta en las diferentes escenas del Ἀσπίς menciona un material brillante, ya sea el oro, la plata, el bronce o el estaño, provoca verbalmente un efecto visual similar al de un destello. Es importante remarcar que estas referencias en su mayoría se encuentran en la primera sede del hexámetro, posición privilegiada, como si el poeta siempre tuviera un especial interés en el brillo y los materiales (*vid.* HES. [*Sc.*] 183, 188, 192, 203, 212, 220, 222, 225, 226, 271, 297, 313). También hay que recordar que las escenas representadas en el escudo son dinámicas, se mueven y, por lo tanto, este movimiento dentro de las imágenes podría provocar consecuentemente estos destellos o el relucir espontáneo del escudo. En Homero, por ejemplo, cuando se mencionaba que las cosas eran doradas, plateadas, etc., no se podían percibir los mismos destellos que en el Ἀσπίς ya que el poeta no había elaborado desde el principio una relación tan íntima entre las palabras. Es decir, en Homero solamente vemos el material, mas no el brillo constante o destellante.

imágenes de la escena con el verbo δαίω que principalmente adquiere el sentido de “arder” o “flamear” y que sin duda alguna tiene relación con πῦρ,²⁵² es aún más evidente que hay un énfasis en la relación entre el brillo del escudo y el brillo natural del fuego, provocando que el escudo tenga un brillo casi sobrenatural. Por lo tanto, gracias a esta primera propiedad descriptiva que determina la mayor parte del pasaje pseudohesiódico, cabe señalar que el método descriptivo que sigue el poeta del *Escudo* pseudohesiódico es principalmente jerárquico y obtiene una complejidad mayor que el método descriptivo homérico, el cual se satisface simplemente con adjetivar el σάκος de una manera breve y concisa, es decir, con una sola palabra. Digo que el método es jerárquico porque parte de una idea principal y lógica: “El escudo no puede tener otro tipo de brillo más que el de una armadura...” Después de esta primera idea se deriva una secundaria que procura guardar coherencia con la primera afirmación: “...no obstante, una armadura puede ser opaca o muy brillante dependiendo de los materiales que la constituyan, por lo que este brillo puede ser intenso o incluso puede ser opaco...” Finalmente, de esta idea secundaria se deriva una idea terciaria o última que concluye de manera eficiente: “...por lo tanto, el brillo intenso puede relucir como el fuego.”

Después de haber descrito la primera característica general del escudo, en segundo lugar, dentro de la descripción general que más arriba se encuentra citada hay otra característica muy importante que influye en el desarrollo de la ἔκφρασις de la misma manera en que, como ya mencioné, el brillo del objeto repercute a lo largo de todo el pasaje ecfrástico: la dureza del σάκος. Si se recuerda cómo se describe generalmente el escudo en el pasaje homérico, será evidente que al poeta también le interesaba manifestar la dureza y la textura del objeto mediante el adjetivo στιβαρόν (“robusto” o “sólido”) y mediante la expresión “πέντε δ’ ἄρ’ αὐτοῦ ἔσαν σάκεος πτύχες· [Así pues eran cinco las láminas del escudo mismo]”. Gracias a estas dos afirmaciones sobre el *opus*, el público era capaz de imaginar que el objeto que Hefesto estaba creando y sobre el cual se encontraban las imágenes descritas era de cierta dureza y, por decir así, complejidad que incitaban al público

²⁵² Cf. *Il.* XVIII. 225-7. “ἐπεὶ ἴδον ἀκάματον πῦρ / δεινὸν ὑπὲρ κεφαλῆς μεγαθύμου Πηλεΐωνος / δαίομενον· [porque vieron el infatigable y terrible fuego ardiendo sobre la cabeza del gran hijo de Peleo].” *Il.* V. 2-5. “δαΐε οἱ ἐκ κόρυθός τε καὶ ἀσπίδος ἀκάματον πῦρ / ἀστέρ’ ὀπωρινῶ ἔναλίγκιον, [Y le encendió un infatigable fuego desde el yelmo y el escudo, parecido al astro otoñal].” Estos últimos versos se relacionan directamente con la propiedad del brillo del escudo de Heracles. Ya anteriormente Homero había establecido una relación entre el brillo de un escudo, el de Diomedes, y el fuego, pero es importante observar que Homero no lo usa en el *Escudo*, y el poeta del *Ἀσπίς* rescata esta propiedad y la incluye en su ἔκφρασις.

a que incluso pudieran tocar el objeto, de tal manera que lo visual y lo táctil estaban conectados. En el caso del Ἀσπίς pseudohesiódico, se puede apreciar que, por una parte, la dureza del objeto no es descrita de la misma manera tan explícita o breve de Homero —con un adjetivo como στιβαρόν o alguno relacionado—,²⁵³ sino que prefiere hacer uso de una frase que expresa la cualidad de una manera aún más fuerte: “οὐδέ τις αὐτὸ οὔτ’ ἔρρηξε βαλὼν οὔτ’ ἔθλασε” y que, por otra parte, dicha propiedad del escudo ya no se relaciona estrictamente con lo táctil, sino con otra sensación, como se verá a continuación. La idea del enunciado usado por el poeta es que el objeto es tan sólido y firme que de ninguna manera puede ser roto, además porque está recubierto por unas láminas metálicas que lo hacen aún más robusto y sólido (κυάνου δὲ διὰ πτύχες ἠλήλαντο). Esta manera de describir el escudo provoca que la φαντασία que uno como público crea en su mente sea muy específica, clara y creíble, ya que esta propiedad estará relacionada con la *sonoridad*, sensación vinculada a la dureza del escudo, en una escena en particular que refleja una interacción directa entre el *opus ipsum* y las *res ipsae*, aquella donde las Gorgonas golpean el escudo con sus pies:

αὐτὸς δὲ σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικῶς
 Περσεὺς Δαναΐδης ἐπιταίνεται· τὰ δὲ μετ’ αὐτὸν
 Γοργόνες ἄπλητοὶ τε καὶ οὐ φαταὶ ἐρρώοντο 230
 ἰέμεναι μαπτέειν· ἐπὶ δὲ χλωροῦ ἀδάμαντος
 βαινουσέων ἰάχεσκε σάκος μεγάλῳ ὀρυμαγδῷ
 ὄξεα καὶ λιγέως· ἐπὶ δὲ ζώνησι δράκοντε
 δοιῶ ἀπηωρεῦντ’ ἐπικυρτώντε κάρηνα·

[Y el mismo Perseo, hijo de Dánae, se esforzaba con todas sus fuerzas como si se inquietara y se estremeciera de terror. Y detrás de él las horribles Gorgonas y sobre todo indescriptibles se agitaban anhelando alcanzarlo. Al caminar sobre el amarillento acero, el escudo resonaba con un gran estruendo aguda y sonoramente. Y sobre sus cinturas se sujetaban dos dragones que inclinaban sus cabezas hacia delante.]

Me atrevería a afirmar que solamente existe una diferencia entre las ἐκφράσεις homérica y pseudohesiódica: la finalidad del estilo descriptivo de cada poeta. Dicho de otra manera, el

²⁵³ Al menos esto no ocurre en esta primera descripción del escudo. Hacia el final del pasaje donde se hace un resumen del objeto que es obra de Hefesto el poeta incluye por fin los adjetivos στιβαρόν y μέγα a la manera homérica. Es posible que el poeta del Ἀσπίς retome estas dos adjetivaciones homéricas del escudo hasta el último solamente como una manera de reconocimiento de una tradición poética/oral.

hecho de que Homero haya optado por describir usando adjetivos concretos y un simple enunciado, mientras que pseudo-Hesíodo haya optado por usar dos enunciados que abarcan una descripción más intensa del objeto no es una gran diferencia. Lo que realmente crea un contraste entre ambos poetas es la finalidad que persiguen al introducir descripciones como éstas. Como ya he mencionado repetidas veces, en el caso del *Escudo* homérico, la dureza del objeto se relaciona directamente con el tacto. Sin embargo, en el *Ἀσπίς*, gracias a la interacción de las Gorgonas que se encuentra en la escena de Perseo, es posible advertir que la dureza del objeto ya no se relaciona con lo táctil, ya no incita a tocar el objeto para “comprobar” su dureza, sino que se relaciona con otra sensación que abunda en el pasaje pseudohesiódico y que también hace comprobar de cierta manera la dureza del *opus ipsum*: lo auditivo. Pese a que esta escena es la única en donde hay una referencia auditiva dependiente de la dureza del objeto —pues antes se encuentra otro tipo de interacción entre las *res ipsae* y el *opus ipsum*—,²⁵⁴ cabe mencionar que el sonido en la *ἔκφρασις* pseudohesiódica está tan presente como la idea de que el escudo resplandece en todo momento.

Ya que he mencionado esta característica sinestésica abundante en el texto, es pertinente ahora señalar en qué consiste lo sonoro en el *Ἀσπίς* pseudohesiódico. Antes he mencionado que en el *Escudo* homérico el sonido emitido provocaba emociones específicas, como en el caso de la escena en que el silencio provocaba el regocijo en el corazón, la música de Lino que a través de un contraste entre la alegría y la melancolía destacaba la primera o como la música en las escenas coral y de la ciudad en paz que provocaban el baile de forma redonda, creando un paralelismo entre el contexto poético y las *res ipsae*. En el caso del *Ἀσπίς* pseudohesiódico, habrá una emoción predominante distinta a la alegría o a la melancolía. Así como las imágenes que pseudo-Longino ya había descrito como repugnantes,²⁵⁵ por ejemplo las Gorgonas, la Muerte, las Keres, las cabezas de las serpientes, Fobos, etc., provocan un temor visual instantáneo, las emociones que surgen a partir de las referencias sonoras sirven de igual manera para atemorizar al público. No obstante, cabe preguntarse cómo se consiguen estas emociones a partir de los sonidos que desprenden las

²⁵⁴ Cf. HES. [Sc.] 216-7. “Ἐν δ’ ἦν ἠκόμου Δανάης τέκος, ἰππότη Περσεύς, οὐτ’ ἄρ’ ἐπιψάουον σάκεος ποσὶν οὔθ’ ἐκάς αὐτοῦ. [Ahí estaba el hijo de Dánae de hermosa cabellera, el jinete Perseo, que no tocaba el escudo con sus pies ni estaba lejos de él.]”

²⁵⁵ LONGINUS., *Subl.*, 9. 5.

res ipsae. La técnica poética que emplea el autor de la ἔκφρασις pseudohesiódica es similar a una técnica ya empleada por Homero. Me refiero al encabalgamiento sensorial que se encontraba en las adjetivaciones iniciales del escudo de Aquiles (μέγα, στριβαρόν, φαεινήν μαρμαρέην).²⁵⁶ En el caso del Ἄσπις, este encabalgamiento sensorial no está basado tanto en las adjetivaciones del escudo como en las sensaciones mismas: lo visual lleva a lo sonoro cuando se hace uso de la memoria poética.²⁵⁷ Para comprobar esto, es necesario recordar los primeros versos de la primera escena de la ἔκφρασις pseudohesiódica:

Ἐν μέσσω δ' ἀδάμαντος ἔην Φόβος οὐ τι φατειός,
 ἔμπαλιν ὄσσοισιν πυρὶ λαμπομένοισι δεδορκώς· 145
 τοῦ καὶ ὀδόντων μὲν πλήτο στόμα λευκαθεόντων,
 δεινῶν, ἀπλήτων, ἐπὶ δὲ βλοσυροῖο μετώπου

[En medio estaba Fobos indescriptible de acero que mira hacia atrás con sus ojos resplandecientes como el fuego. Su boca estaba llena de blancos, terribles, venerables dientes, y sobre su imponente frente.]

La primera imagen que el poeta nos impulsa a imaginar es la de Fobos, pero especialmente el poeta subraya un detalle común que posteriormente se repetirá constantemente: los ὀδόντες. En este primer momento, la finalidad de esta focalización es provocar miedo a través de la imagen o φαντασία de los dientes de Fobos, así como lo sugieren las adjetivaciones que acompañan a ὀδόντων. El miedo provocado por esta primera imagen aumenta de intensidad cuando unos pocos versos después el poeta vuelve a referirse a los dientes, aunque en esta ocasión el poeta hace un salto brusco de sensación a otra, pues el canal sensorial al que hace referencia ahora es completamente sonoro:

τῶν καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλεν, εὔτε μάχοιτο
 Ἀμφιτρωνιάδης· τὰ δ' ἔδαίετο θαυματὰ ἔργα· 165
 στίγματα δ' ὡς ἐπέφαντο ἰδεῖν δεινοῖσι δράκουσι·
 κυάνεοι κατὰ νῶτα, μελάνθησαν δὲ γένεια.

[Y había un *rechinar* (καναχή) de dientes cada vez que el hijo de Anfitrión peleaba. Y estas maravillosas obras brillaban. Y parecía que se veían unas

²⁵⁶ Vid. *supra*, II.2.2. *Descripciones y rasgos sinestésicos*.

²⁵⁷ Posteriormente incluyo un diagrama donde se comprueba este punto claramente.

manchas similares a las [que tienen] los terribles dragones.²⁵⁸ Eran oscuros a lo largo de sus lomos y sus mandíbulas estaban ennegrecidas.]

Sin embargo, no debe pasar por desapercibido que unos cuantos versos antes de este nuevo enfoque en los dientes se encuentra la adjetivación o referencia auditiva responsable de este salto tan brusco que el poeta hace al pasar de lo visual a lo auditivo tan inesperadamente.²⁵⁹ “εἶμα δ’ ἔχ’ ἄμφ’ ὤμοισι δαφνοινεὸν αἵματι φωτῶν, / δεινὸν δερκομένη καναχῆσί τε βεβρυχυῖα. [Y tenía sobre los hombros un manto rojizo por la sangre de los mortales, mirando terriblemente y provocando un gran estrépito con su rechinar de dientes]”. En este caso, puede apreciarse que el sustantivo *καναχή* es el encargado de hacer que el siguiente enfoque directo a los dientes sea completamente sonoro, principalmente debido a que su significado completa la experiencia de contemplar unos dientes cuyo sonido es agudo, molesto o chirriante.²⁶⁰ Entonces, cuando *ὀδόντων* está acompañado de *καναχή*, la expresión tiene la finalidad de despertar la sensibilidad del público y de hacerlo estremecerse por el sonido que presencia y que es desagradable de oír. Aunque desde este momento el poeta empieza a asociar imágenes con sonidos (*καναχή* - *ὀδόντες λευκαθεόντες*) para crear una completa identificación con las escenas del *Ἄσπις*, el momento cumbre de este encabalgamiento sensorial-emotivo se encuentra unos versos más adelante cuando el poeta describe el aspecto de las *Keres*:

ἄνδρες δ’ οἱ πρεσβῆες ἔσαν γῆράς τε μέμαρπεν 245
ἀθρόοι ἔκτοσθεν πυλέων ἔσαν, ἄν δὲ θεοῖσι
χεῖρας ἔχον μακάρεσσι, περὶ σφετέροισι τέκεσσι
δειδιότες· τοὶ δ’ αὖτε μάχην ἔχον. αἰ δὲ μετ’ αὐτοῦς
Κῆρες κύνειαι, λευκοῦς ἀραβεῦσαι ὀδόντας,
δεινωποὶ βλοσυροὶ τε δαφνοῖοί τ’ ἄπλητοὶ τε 250
δῆριν ἔχον περὶ πιπτόντων·

²⁵⁸ Es importante también remarcar el verbo *ιδεῖν*, pues, a diferencia de Homero, pseudo-Hesíodo verbaliza su intención de hacer visibles las *res ipsae*. Sobre las constantes menciones de este verbo, *vid. infra*.

²⁵⁹ Sugiero que el cambio tan brusco de sensaciones es congruente con el sentimiento mismo del miedo, pues se supondría que el miedo es brusco tanto en lo que lo provoca como en las reacciones que el ser humano tiene. De esta manera, pseudo-Hesíodo es congruente con las sensaciones que desea provocar y la forma que usa para verbalizar esto.

²⁶⁰ *Cf. Il. XVI. 104-6.* “δεινὴν δὲ περὶ κροτάφοισι φαινήν πῆληξ βαλλομένη καναχὴν ἔχε, βάλλετο δ’ αἰεὶ κατὰ φύλαρ εὐποίηθ’· [Y alrededor de sus sienes su brillante casco golpeado terriblemente desprendía un sonido agudo y siempre era golpeado a lo largo de las crestas bien hechas].” *Cf. también Il. XVI. 794-5.* “ἦ δὲ κυλινδομένη καναχὴν ἔχε ποσσὶν ὑφ’ ἵππων αὐλώπις τρυφάλεια, [Y después de rodar bajo las patas de los caballos el caso que termina en tubo desprendía un sonido chirriante].”

[²⁴⁵ Y los hombres que eran ancianos y que alcanzaban la vejez estaban reunidos fuera de las puertas y oraban a los dichosos dioses ya que temían por sus hijos. Por el contrario, los otros sostenían la batalla. Y entre ellos las negras, ²⁵⁰ espantosas, sangrientas y horribles Keres de mirada terrible, *chocando* (ἀραβεῦσαι) sus blancos dientes, contenían el combate por los caídos.]

En el momento en que pseudo-Hesíodo menciona nuevamente los blancos dientes de las Keres (λευκοὺς ἀραβεῦσαι ὀδόντας) las adjetivaciones y referencias sensoriales anteriores (λευκαθέοντων, δεινῶν, ἀπλήτων, ὀδόντων, καναχή, καναχῆσί, βεβρυχυῖα) que tenían que ver con los dientes y que muy implícita y sutilmente empezaban a provocar el temor en el público hallan un punto de encuentro en el participio ἀραβεῦσαι, cuyo significado primordial nuevamente es “rechinar”.²⁶¹ Este tipo específico de rechinido transmitido por el verbo ἀραβέω es el que deja más claro que lo que se busca en la ἔκφρασις pseudohesiódica es la experiencia completa del temor.²⁶² Vale la pena referir el uso de este mismo verbo en otros dos autores que hacen aún más evidente la sensación que este rechinido particularmente provoca: Sófocles (fr. 269c, 39) y Píndaro (fr. 169a, 24). Es igualmente importante mencionar a Homero que, aunque no use plenamente la forma verbal en una ἔκφρασις, muestra una gran afinidad con la fórmula pseudohesiódica usada en la descripción del Ἄσπις:

<XO.> ἦ ῥα τάχα Διὸς αἶ,
 Διὸς ἄρα λάτρις ὄδε;
 ἐπί με πόδα νέμει. 36
 ἔχε με· πόδα νέμει.
 ἐμὲ † χερακονιεῖ †
 μέγα δέος ἀραβεῖ.²⁶³

²⁶¹ Nótese además que antes o después de cada referencia auditiva hay una alusión directa al sentido de la vista: ya sea que las Keres tengan una mirada terrible (Κῆρες δεινωποί), ya sea que miren terriblemente (δεινὸν δερκομένη), ya sea que los dragones afilan sus dientes mientras miran penetrantemente (ἐχάρασσον ὀδόντας ἄγρια δερκομένω) ya sea que después del rechinir de dientes de las serpientes se mencione su aspecto (ἐπέφαντο ἰδεῖν). Ambos sentidos, por lo tanto, están muy ligados en la ἔκφρασις pseudohesiódica.

²⁶² Cuando el poeta hace referencia tanto al color como al rechinido de los dientes, condensa efectivamente los dos tipos de adjetivaciones anteriores.

²⁶³ Ed. S. RADT, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*. vol. 4: Sophocles, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977. LUCAS de Dios 1983 sugiere que el rechinido es de dientes debido al temor que el interlocutor siente.

[¿De qué manera de Zeus otra vez rápido, el sirviente de Zeus [está] aquí?
Hacia mí dirige su pie. Poséeme. Dirige su pie. Cubre mis manos con
polvo. Un gran temor rechina.]

ταχέως
δ' ἀράβη[σε] δια[λ]εύκων
ὄστ[ε] [ων] δοῦπος ἐ[ρ]<ε>ικομένων.²⁶⁴ 25

[Y rápidamente el entrechoque de blancos huesos rasgados rechinó.]

ὃ δ' ἄρ' ἔστη τάρβησέν τε
βαμβαίνων· ἄραβος δὲ διὰ στόμα γίγνεται ὀδόντων· 375
χλωρὸς ὑπαὶ δείου.²⁶⁵

[Y él se paralizó y se espantó, balbuceando. Y hubo un rechinar de dientes
por su boca. Pálido por el temor.]

En los tres fragmentos antes citados, la idea del temor está clara y completamente ligada al sonido que representa el verbo ἀραβέω o el sustantivo ἄραβος, creando una relación directa entre los conceptos de *sonido estridente* y la emoción *temor*, y haciendo aún más evidente la sinestesia del pasaje. En consecuencia, al dirigir la atención hacia los dientes desde el principio de la ἔκφρασις —todo mediante este tipo de encabalgamiento sensorial—, el poeta pretende causar primero un temor visual que posteriormente se transforma en un temor auditivo y termina en una combinación equilibrada de ambos sentidos para que la φαντασία resulte más efectiva. Es decir, el encabalgamiento propuesto provoca que el miedo se expanda y que así la experiencia atemorizante originada por la observación cobre un mayor efecto de espejismo sensorial y emocional:

²⁶⁴ Ed. de B. SNELL y H. MAEHLER, *Pindari Carmina cum Fragmentis*, Teubner, 1975.

²⁶⁵ *Il. X.* 374-376. Es posible que el uso de la expresión ἀράβησε δὲ τεύχε' ἐπ' αὐτῷ muy recurrente en Homero cuando un guerrero muere a causa del ataque de otro guerrero en el fondo refleje el miedo que dicha muerte provoca a través del sonido que las armas producen al caer a la tierra.

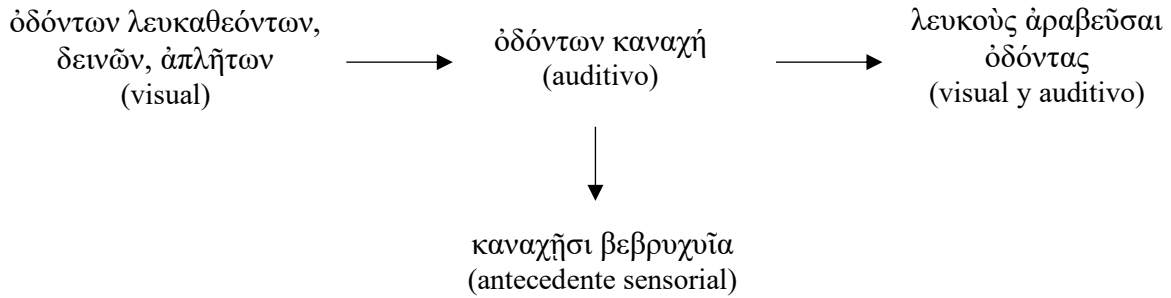


Figura 2. El encabalgamiento sonoro-emocional de ὀδόντων.

Como última consecuencia del encabalgamiento mostrado en el diagrama anterior, la última referencia sensorial de este tipo —aunque no sea la misma imagen de los dientes que causan temor— tendrá una carga semántica y sensorial tan eficiente que “los chirriantes y bien ajustados carros”²⁶⁶ y “los cubos de las ruedas [que] chillaban” sonarán de la misma forma que los blancos y terribles dientes de las Keres. En suma, los sonidos bruscos y molestos que se encuentran en el Ἀσπίς, al igual que las referencias visuales de las Gorgonas, de las serpientes, de la Muerte, etc., provocan miedo y reflejan un escudo que por todos lados suena, o quizá más bien, emite ruidos insoportables.

No obstante, no todos los sonidos en la ἔκφρασις pseudohesiódica son completamente ruidosos o molestos, pues en medio de todas estas escenas ruidosas y atemorizantes está la escena coral en donde se encuentra por única ocasión un sonido que hace un contraste con el miedo predominante y que es digno de ser explicado:

Ἐν δ' ἦν ἀθανάτων ἱερὸς χορός· ἐν δ' ἄρα μέσσω
 ἡμέροεν κιθαρίζε Διὸς καὶ Ληθοῦς υἱὸς
 χρυσεῖη φόρμιγγι· θεῶν δ' ἔδος ἀγνὸς Ὀλυμπος·
 ἐν δ' ἀγορῇ, περὶ δ' ὄλβος ἀπείριτος ἐστεφάνωτο
 ἀθανάτων ἐν ἀγῶνι· θεαὶ δ' ἐξῆρχον ἀοιδῆς 205
 Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὺ μέλομένης ἐκκυῖαι.

[Ahí estaba el coro sagrado de los inmortales. Ahí, en medio, el hijo de Leto y de Zeus tocaba la cítara encantadoramente con la forminge dorada. Era el sagrado Olimpo, sede de los dioses. Ahí el ágora y alrededor de ella una infinita felicidad coronaba ²⁰⁵ el certamen de los dioses. Y las diosas,

²⁶⁶ HES. [Sc.] 308-9. “τὰ δ' ἐπικροτέοντα πέτοντο/ἄρματα κολλήεντ', ἐπὶ δὲ πλημναι μέγ' αὐτέων.”

Musas Piérides, entonaban el canto iguales a las que cantan y bailan armoniosamente.]

Si recordamos la ἔκφρασις homérica, la escena coral estaba determinada auditivamente por el canto de Lino que quizá sonaba melancólico, pero que gracias a la melancolía despertaba la alegría de los danzantes. En el Ἀσπίς, cabe notar que ya no es el mismo canto de Lino, sino que es Apolo quien toca la cítara encantadoramente (ἰμερόεν κιθαρίζει).²⁶⁷ Pese a esto, hay que recordar que a menudo, como lo hace notar Friedrich Otto, se ha demostrado la relación tan íntima entre Lino y Apolo (su música es casi igual),²⁶⁸ por lo que la música en el Ἀσπίς, aunque de tonos melancólicos, incita la alegría y la festividad. Cabe mencionar sobre esta parte de la ἔκφρασις pseudohesiódica es que, por una parte—incluyendo el hecho de que en este pasaje la escena coral es 50% menos extensa que en el homérico—, no hay bocetos ni imágenes de seres humanos, pues todos son los dioses del Olimpo. Incluso los personajes que entonan el canto y danzan son las Musas y no las doncellas y los jóvenes que se encontraban en el *Escudo* homérico, por lo que podría suponerse que precisamente los únicos que pueden tener esta infinita felicidad (ὄλβος ἀπείριτος) desde el punto de vista pseudohesiódico son los dioses, mientras que los hombres estarían condenados a padecer constantemente el miedo que el resto de las *res ipsae* transmiten así como lo verbaliza el poeta cuando Perseo huye de las Gorgonas: “σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι ἐοικώς. [como si se inquietara y se estremeciera de horror]”. Por otra parte, puesto que no son seres mortales los que danzan en esta escena, no hay referencias a una danza circular que cree un paralelismo entre el público y las *res ipsae*, como se encontraba recurrentemente en Homero. Más bien, se podría dibujar solamente el paralelismo entre la representación verbal y el *opus ipsum* (*ut pictura poiesis*) gracias a ἐστεφάνωτο—que además es verbo de ὄλβος ἀπείριτος— y también gracias a la forma del mar descrita en el verso 208 (θαλάσσης κυκλοτερής). Esto precisamente por la misma razón por la que no puede haber un paralelismo entre el público y las Musas que realizan esta acción: solamente ellas pueden poseer la felicidad infinita. El contexto en el que se desarrolla esta escena es completamente divino, incluso homérico, mientras que las demás escenas presentan horrores contrarios a lo divino. El único momento

²⁶⁷ Esta misma expresión se encuentra en el *Escudo* homérico. Cf. *Il.* XVIII. 570. La única diferencia entre ambos pasajes es la adjetivación de la forminge: en Homero es λιγείη (melodiosa) y en pseudo-Hesíodo es χρυσεΐη (dorada).

²⁶⁸ Cf. OTTO 2005, p. 43. y CALLIM. *Aet.* 27, citados *supra*.

en el que puede haber un paralelismo entre el contexto poético y el público se encuentra casi hacia el final de la ἔκφρασις, donde hay una ciudad que celebra bodas entre mucha danza y mucho canto. Aquí se dice que:

τοὶ δ' ἄνδρες ἐν ἀγλαΐαις τε χοροῖς τε
τέρψιν ἔχον· τοὶ μὲν γὰρ εὐσσώτρου ἐπ' ἀπήνης
ἦγοντ' ἀνδρὶ γυναῖκα, πολὺς δ' ὑμέναιος ὀρώρει·
τῆλε δ' ἀπ' αἰθομένων δαΐδων σέλας εἰλύραζε
χερσὶν ἐνὶ δμοῶν·

[Y los hombres entre fiestas y coros gozaban. Pues unos le llevaban esposa a otro sobre un carro de buenas llantas y un gran himeneo se levantaba. Y a lo lejos daba vueltas un esplendor de antorchas que ardían en manos de esclavas.]

Además de que el verbo εἰλύραζε, aunque en un grado muy bajo, refleja el paralelismo deseado entre las *res ipsae* y el público, la alegría que en esta escena se manifiesta es casi similar a la alegría infinita que se encuentra en la escena coral donde solamente los dioses eran partícipes. En esta parte, la música es completamente diferente a la que provocaba el baile y el canto de las Musas en la escena coral, pues solamente es el canto nupcial (ὑμέναιος) el que tiene cabida en esta escena y el que, sobre todo, está expresado por el mismo poeta.

A manera de conclusión, es apropiado decir que cada descripción incluida en los primeros versos de la ἔκφρασις pseudohesiódica cumple un papel muy importante, pues crea anticipadamente la φαντασία de la ἔκφρασις y, como se ha repetido constantemente hasta ahora, determinan el rumbo del pasaje. Es decir, desde el inicio se sabe que el objeto tendrá un brillo especial, o incluso una ausencia de brillo por los materiales opacos, que junto con el movimiento interno de las imágenes será comprobado, además de que tendrá una consistencia específica y una forma bien definida que posibilita una mejor *vista* del escudo y en menor medida una mejor aproximación sensorial hacia el objeto. Es notable también que el uso del encabalgamiento es diferente en Homero y en pseudo-Hesíodo: en el primer caso es menos complejo, pues las principales adjetivaciones que llevan a las sensaciones son las que se encabalgan y no las sensaciones mismas. En el Ἀσπίς pseudohesiódico, sobre todo, cada sensación sufre un proceso de expansión que posibilita la inmersión auditiva y visual del *opus ipsum*. Por lo tanto, así como antes había mencionado que el *Escudo de Aquiles* es

llamado por Barolsky el origen del *son et lumière*, sería pertinente asegurar que la ἔκφρασις pseudohesiódica es una muestra de la explotación de esta propiedad, ya que a lo largo del pasaje hay una mayor cantidad de detalles —sobre todo auditivos—²⁶⁹ que nos indica que el texto es en gran medida sinestésico: podemos escuchar, *ver* con detalle y experimentar más y diferentes emociones al interactuar con el objeto que el poeta del Ἀσπίς nos muestra. Incluso, me atrevería a sugerir que el Ἀσπίς pseudohesiódico y no el *Escudo* homérico está más cercano al ὑπ' ὄψιν que los *progymnásmata* sugieren.

2.2. Fórmulas comparativas

La segunda diferencia general entre ambas ἔκφρασεις se encuentra en la inclusión de cierto tipo de comparación en el pasaje pseudohesiódico mediante palabras o expresiones como ἐπιείκελος, ὡς εἰ, εἰκῶς ὁ ἵκελος. A lo largo de la ἔκφρασις del Ἀσπίς —más frecuentemente en las imágenes donde el estilo del poeta es mayormente narrativo— se hallan dichas expresiones comparativas que funcionan como una suerte de pequeñas fórmulas que acentúan la narratividad²⁷⁰ y cuya función es tornar instantáneo, eficaz y económico el efecto descriptivo de algunas partes o figuras que se encuentran dentro de las imágenes, o sea, para no invertir muchas palabras al momento de hablar de las propiedades o características visuales de éstas, de manera que podría ser más evidente y claro para el lector contemporáneo en qué imágenes el poeta es más descriptivo y en qué otras es más narrativo. Estas comparaciones comienzan a aparecer en abundancia desde la escena de la guerra entre los lapitas, desde el verso 178 hasta el verso 215. Esto no quiere decir que después de este último verso que menciono no aparezcan más comparaciones, sino que más bien son menos abundantes, pues en la escena de Perseo y las Gorgonas encontramos una de estas comparaciones en el verso 228 (αὐτὸς δὲ σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι εἰκῶς) refiriéndose a las emociones de Perseo²⁷¹ y una más en la escena de la ciudad en guerra, concretamente en el

²⁶⁹ Un importante detalle que se debe tener en cuenta para la comparación de ambos pasajes es que en Homero se representa el silencio en una de las escenas, mientras que en el pasaje pseudohesiódico esto no ocurre ya que hay un gran interés en el ruido que es producto de la interacción con el *opus ipsum*.

²⁷⁰ Recuérdese que el *what it's like* es una característica importante para la narratividad de un discurso. *Vid. supra*.

²⁷¹ Esta comparación es especialmente interesante y cabe mencionar que no tiene la misma llana finalidad de describir una imagen, sino que en el fondo pretende ilustrar el ánimo mismo del público al ver dicha imagen. Es decir, así como ilustra el rostro de Perseo al huir de las Gorgonas, también ilustra el rostro del público al presenciar dicha escena que incluye seres repulsivos. Esta comparación o identificación del estado de ánimo se consigue gracias a la expresión de admiración o imposibilidad de descripción οὐ φαταί (ἰδεῖν). *Vid. supra*.

verso 244 (ζωῆσιν ἕκλαι) refiriéndose a las mujeres que sufren y desgarran sus mejillas por el miedo que sentían. A fin de que queden claras las afirmaciones que antes he hecho, presento ahora todas las imágenes contenidas entre estos versos antes citados resaltando las comparaciones correspondientes en el texto griego:

Ἐν δ' ἦν ὑσμίνη Λαπιθάων αἰχμητῶν
 Καινέα τ' ἀμφὶ ἄνακτα Δρύαντα τε Πειρίθοόν τε
 Ὀπλέα τ' Ἐξάδιόν τε Φάληρόν τε Πρόλοχόν τε 180
 Μόψόν τ' Ἀμπυκίδην, Τιταρήσιον, ὄζον Ἄρηος
 Θησέα τ' Αἰγείδην, **ἐπιείκελον ἀθανάτοισιν**
 ἀργύρεοι, χρύσεια περὶ χροῖ τεύχε' ἔχοντες.
 Κένταυροι δ' ἐτέρωθεν ἐναντίοι ἠγερέθοντο
 ἀμφὶ μέγαν Πετραῖον ἰδ' Ἄσβολον οἰωνιστὴν 185
 Ἄρκτόν τ' Οὐρειόν τε μελαγχαίτην τε Μίμαντα
 καὶ δύο Πευκεΐδας, Περιμήδεά τε Δρύαλόν τε,
 ἀργύρεοι, χρυσεὰς ἐλάτας ἐν χερσὶν ἔχοντες.
 καὶ τε συναΐδην **ὡς εἰ ζωοὶ περ ἔόντες**
 ἔγχεσιν ἠδ' ἐλάτης αὐτοσχεδὸν ὠριγῶντο. 190

[Ahí había una batalla de lanceros lapitas alrededor de su rey Ceneo y de Driante y de Piritoo 180 y de Hopleo y de Exadio y de Falero y de Próloco y de Mopso el Ampícida, Titaresio, vástago de Ares, y de Teseo Egeida, *semejante a los inmortales*. Eran plateados con armas de oro sobre sus cuerpos. Y los centauros se reunían en otro lugar, frente a frente 185 alrededor del gran Petreo y de Absol el adivino y de Arcto y de Ureo y de Mimas de negra cabellera y de los dos Peucidas y de Perímedes y de Dríalo. Eran plateados con troncos de abeto en las manos. Y, además, *como si ciertamente estuvieran vivos*, 190 peleaban violentamente y cuerpo a cuerpo con sus lanzas y troncos de abeto.]

Ἐν δ' Ἄρεος βλοσυροῖο ποδώκεες ἕστασαν ἵπποι
 χρύσειοι, ἐν δὲ καὶ αὐτὸς ἐναρσφόρος οὐλλίος Ἄρης,
 αἰχμὴν ἐν χεῖρεσσιν ἔχων, πρυλέεσσι κελεύων,
 αἵματι φοινικέεις **ὡς εἰ ζωοὺς ἐναρίζων**,
 δίφρου ἐπεμβεβαὼς· παρὰ δὲ Δειμὸς τε Φόβος τε 195
 ἕστασαν ἰέμενοι πόλεμον καταδύμεναι ἀνδρῶν.

[191 Ahí estaban puestos los rápidos y dorados caballos del terrible Ares, ahí también estaba el mismo Ares, funesto, que arrebatava los despojos del botín con una lanza en sus manos, ordenando a los soldados de infantería, rojo de sangre *como si matara seres vivos montado sobre su carro*. 195

Deimos y Fobos se encontraban junto a él anhelando involucrarse en la guerra de los hombres.]

Ἐν δὲ Διὸς θυγάτηρ ἀγελείη Τριτογένεια,
τῇ ἰκέλη ὡς εἶ τε μάχην ἐθέλουσα κορύσσειν,
ἔγχος ἔχουσ' ἐν χειρὶ † χρυσέην τε τρυφάλειαν
αἰγίδα τ' ἄμφ' ὤμοις· ἐπὶ δ' ὄχετο φύλοπιν αἰνήν. 200

[Ahí estaba la hija de Zeus, apresadora, Tritogenia, *como si quisiera iniciar el combate*, con una lanza dorada en la mano y un casco y la égida en torno a sus hombros. 200 Y marchaba hacia el terrible grito de guerra.]

Ἐν δ' ἦν ἀθανάτων ἱερὸς χορὸς· ἐν δ' ἄρα μέσσω
ἡμέροεν κιθάριζε Διὸς καὶ Λητοῦς υἱὸς
χρυσείη φόρμιγγι· θεῶν δ' ἔδος ἀγνὸς Ὀλυμπος·
ἐν δ' ἀγορῇ, περὶ δ' ὄλβος ἀπειρίτος ἐστεφάνωτο
ἀθανάτων ἐν ἀγῶνι· θεαὶ δ' ἐξῆρχον ἀοιδῆς 205
Μοῦσαι Πιερίδες, λιγὴν μελομένης εἰκυῖαι.

[Ahí estaba el sagrado coro de los inmortales. Ahí, en medio, el hijo de Leto y de Zeus tocaba la cítara encantadoramente con una forminge dorada. Era el sagrado Olimpo, sede de los dioses. Ahí el ágora y alrededor de ella una infinita felicidad coronaba 205 el certamen de los dioses. 205 Y las diosas, Musas Píerides, entonaban el canto *iguales a las que cantan y bailan armoniosamente*.]

Ἐν δὲ λιμὴν εὖορμος ἀμαιομάκτιο θαλάσσης
κυκλοτερῆς ἐτέτυκτο πανέφθου κασσιτέριοιο
κλυζομένῳ ἴκελος· πολλοὶ γε μὲν ἄμ' μέσον αὐτοῦ
δελφῖνες τῇ καὶ τῇ ἐθύνεον ἰχθυάοντες 210
νηχομένοις ἴκελοι· δοιῶ δ' ἀναφυσιόωντες
ἀργύρειοι δελφῖνες † ἐφοίτων† ἔλλοπας ἰχθύς.
τῶν δ' ὑπο χάλκειοι τρέον ἰχθύες· αὐτὰρ ἐπ' ἀκτῆς
ἦστο ἀνὴρ ἀλιεὺς δεδοκημένος, εἶχε δὲ χερσὶν
ἰχθύσιν ἀμφίβληστρον ἀπορρίψοντι εἰοικώς. 215

[Ahí (Hefesto) había hecho un lago ideal para desembarcar del invencible mar, circular, inmaculado, de estaño, *igual al que se baña con las olas*. Muchos delfines a lo largo de la mitad del lago 210 se lanzaban con ímpetu aquí y allá mientras cazaban peces, *iguales a los que nadan*. Y dos resoplantes delfines de plata asustaban a los mudos peces. Y debajo de ellos unos peces de bronce huían. Pero sobre la orilla se hallaba un pescador acechador y tenía en sus manos una red, 215 *como si la fuera a arrojar a los peces*.]

Esta forma de describir algunas figuras específicas del escudo mediante el uso de fórmulas descriptivas representa una innovación en la elaboración y el estilo de una ἔκφρασις ya que a lo largo del *Escudo de Aquiles* no se encuentra ninguna comparación que pueda ser equivalente a éstas que se encuentran en el Ἀσπίς, exceptuando quizá la comparación con la que Homero compara la danza tan experta con el momento en que un alfarero inicia su trabajo o con aquella que dice que las figuras de Ares y Atenea eran “brillantes por todos lados exactamente como dioses”.²⁷² Sin embargo, estas dos comparaciones del pasaje homérico no tienen el mismo efecto que consiguen las comparaciones en la ἔκφρασις pseudohesiódica, ya que, por una parte, en Homero lo que se compara y con lo que se compara son acciones concretas como la del alfarero y no una propiedad o un atributo humano como sería “estar vivo” en el caso de las figuras humanas. Al hacer esto, el poeta del Ἀσπίς se apega aún más a la realidad de la imagen y hace una distinción entre lo real y lo artístico,²⁷³ aunque *strictu sensu* al momento de la visualización o de la φαντασία no se logre distinguir esta diferencia o contraste, ya que el público debe creer que está viendo la realidad. Por lo tanto, las imágenes dentro del Ἀσπίς pretenden ser incluso más reales y vívidas de lo que ya podrían haber parecido antes gracias a la descripción de las figuras que el poeta ve, lo cual inmediatamente ocasiona que la ἔκφρασις pseudohesiódica sea una ἔκφρασις con mayor ἐνάργεια.²⁷⁴ Así lo comenta Daniel Gutiérrez, pues lo que el poeta del Ἀσπίς consigue al hacer uso de estas expresiones es imprimir dinamismo y provocar al momento vívidas impresiones tanto visuales como sonoras.²⁷⁵ Entonces, esto también hace posible que el *opus ipsum* sea visto

²⁷² Cf. *Il.* XVIII. 519-20 e *Il.* XVIII. 600-1. En el *Escudo* homérico, las comparaciones no tienen la misma finalidad que en la ἔκφρασις del Ἀσπίς: Homero, en cierto sentido, parece que prefiere describir más detalladamente sin recurrir a las breves fórmulas descriptiva en un ánimo de ampliación del estilo descriptivo, el cual posteriormente sería alabado por autores como Plutarco o Luciano de Samosata (*vid.* II.1. *Homero, διδάσκαλος ζῳγραφίας*), mientras que pseudo-Hesíodo debe recurrir a las comparaciones debido a que algunas de las figuras son οὐ τι φατερός y lo más accesible para el poeta es relacionar lo indescriptible con lo verdadero para posteriormente poder provocar una sensación o emoción específica. Sobre las expresiones de incapacidad de poder describir una figura en el Ἀσπίς hablaré más adelante. Mientras tanto, es preferible que quede claro que este cambio entre las ἔκφράσεις en cuestión supone un avance en la manera de despertar la atención del público. No se trata de simples comparaciones sin una finalidad bien definida, sino que se relacionan perfectamente con uno de los intereses del poeta: hacer sentir al público. Por esto, no es casualidad que la mayoría de ellas se encuentren en versos donde el estilo es más narrativo que descriptivo.

²⁷³ KOOPMAN 2018, p. 131. “Friedländer also notes that the poet frequently draws attention to the contrast between art and reality by stating that the images on the shield merely *resemble* reality.”

²⁷⁴ Esta es una razón para poder afirmar que el Ἀσπίς es más fácil de observar como un objeto realizado comparado con el fenómeno visual homérico que se enfoca más en la creación y el reconocimiento de uno mismo dentro del *opus ipsum*.

²⁷⁵ GUTIÉRREZ 2015, p. 3. “Si como lectores (u oyentes) nos dejásemos caer en la *ilusión referencial* que activa toda *ékphrasis* para funcionar como tal y adoptásemos el punto de vista del rival de Heracles (*i.e.* Cicno),

de una mejor manera, porque evoca referentes que existen en la realidad o en el imaginario social, de manera que la creación de las imágenes es más rápida y detallada. Incluso, al momento de describir cosas extraordinarias o cosas que no se pueden representar mediante el lenguaje tan fácilmente —como las criaturas sobrenaturales—, las comparaciones ayudan a la formación de las representaciones de éstas, aunque este tipo de seres sobrenaturales no se encuentren en el contexto visual cotidiano del público.²⁷⁶ Con la inclusión de estas comparaciones es aún más evidente el papel que el poeta asume dentro de la ἔκφρασις: el de una persona que observa. En el Ἄσπις hay un mayor interés en la visualización real del objeto y no en la creación de éste. Las expresiones ὡς εἰ, εἰκῶς εἰκελὸς apelan directamente a los sentidos del auditorio, por lo que la ἔκφρασις pseudohesiódica demuestra un desarrollo en la apelación a la sensorialidad humana mediante el lenguaje.²⁷⁷ Más aún, el poeta no solamente se satisface con la inclusión de estas expresiones comparativas para crear la imagen mental que desea, sino que también incluye otras expresiones que despiertan la admiración o maravilla del público, como θαῦμα ἰδέσθαι que revisaré posteriormente con mayor detalle y que enfatizan todo lo que se ha dicho anteriormente aquí y que supone la última gran diferencia con el texto homérico. De manera que el poeta pseudohesiódico, como opina Michael Squire, no solamente no “imitó” el prototipo homérico del *Escudo de Aquiles*, sino que más bien desarrolló una relación más profunda entre la palabra y la imagen, y transformó lo admirable de lo visual a lo verbal:²⁷⁸ reformuló el uso de la ἔκφρασις por medio de la repetición de las expresiones de admiración, tales como θαῦμα ἰδέσθαι / θαῦμα φράσασθαι / οὔ τι φατειός / φατειῶν que también se encuentran en Homero, pero no dentro de la

percibiríamos una serie de figuras y acciones cinceladas, que el poeta describe *como si* se movieran o estuvieran vivas, pues tiene la intención de imprimirles dinamismo y de suscitar vívidas impresiones visuales y sonoras.”

²⁷⁶ Es claro que las criaturas sobrenaturales no formaban parte de la realidad del público. Sin embargo, cuando el poeta compara sus acciones con actos humanos como cuando dice que Ares mataba como si estuviera vivo, él pretende crear una φαντασία lo más cercana a las figuras humanas. Es decir, trata de relacionar algo sobrenatural con algo que existe en la realidad. Trata de hacer humanas aquellas figuras que no son humanas.

²⁷⁷ Con esto quiero decir que el *Escudo* pseudohesiódico refleja un cambio en la técnica para despertar las sensaciones y emociones del público. La exageración de las comparaciones a lo largo del pasaje hace creer que el uso de éstas es un recurso que tiene el poeta a su disposición para incluso evolucionar la forma de describir.

²⁷⁸ SQUIRE 2013, p. 161. “By at least the end of the sixth century BC, we find a full-scale imitation in an independent miniature hexameter poem, attributed to Hesiod, dealing this time with a ‘shield of Heracles’. Not only does the poem imitate and respond to the Iliadic prototype, it also develops the interplay between word and image. Indeed, where the Homeric shield poses as a miracle of sight, the pseudo-Hesiodic imitation revealingly transforms the Heraclean shield into a miracle of speech – ‘a great wonder in the telling.’ ”

descripción del *Escudo*, sino en otros pasajes donde se espera una deliberada visualización.²⁷⁹ Cabe recordar que un elemento importante de toda ἔκφρασις, como lo mencionaba pseudo-Longino,²⁸⁰ es el concepto de θαῦμα que Homero y el poeta del Ἄσπις provocan —cada uno con un enfoque y una finalidad distintos—. Homero, por ejemplo, crea un paralelismo entre el público que lo escucha y la gente que se maravilla dentro de las escenas del escudo con la finalidad de despertar el asombro del público, pero en ningún momento del pasaje expresa claramente en una primera persona, o mediante un *yo poético*, que lo que se encuentra dentro del escudo es algo admirable de ver o de relatar, es decir, no expresa que para él sea algo admirable. Pseudo-Hesíodo, por su parte, dice con su propia voz que lo que observa es un θαῦμα ἰδέσθαι y, por lo tanto, la finalidad de provocar la admiración se relaciona más íntimamente con el público y con la empatía que construye. Es por esta razón que Squire afirma que pseudo-Hesíodo desarrolla la relación palabra-imagen —y además introduce emociones—, porque mediante su lenguaje modifica o moldea directamente la imagen y los sentimientos como él quiere. Incluso, a diferencia de Homero que, al prescindir de la perspectiva del *yo poético*, se presenta sólo como un creador de arte cuyas instrucciones se deben seguir para crear el objeto en la mente, pseudo-Hesíodo, al verbalizar e introducir en su ἔκφρασις su punto de vista respecto a lo creado, adquiere una faceta de crítico de arte, del arte que él también creó: el pasaje alcanza un nivel de la metatextualidad gracias al desdoblamiento de la voz pseudohesíodica. Una voz poética crea las imágenes de las escenas, pero la otra interrumpe momentáneamente esta primera voz y establece un breve diálogo con su público para opinar sobre lo que recién crearon, para que juntos se admiren.

Así, esto da pie a la tercera diferencia que existe entre ambos textos: cuando pseudo-Hesíodo incorpora estas expresiones de imposibilidad de describir una imagen derivadas de las fórmulas comparativas, él impregna el texto con su punto de vista e incorpora las emociones que él experimenta desde su perspectiva, no solamente de poeta, sino que especialmente desde la de quien ve y critica el *opus ipsum*.²⁸¹ Esto nuevamente consigue el

²⁷⁹ Cf. *Il.* v. 724-5. “τῶν ἢ τοι χρυσέη ἴτυς ἄφθιτος, αὐτὰρ ὑπερθε / χάλκε’ ἐπίσσωτρα προσαρηρότα, θαῦμα ἰδέσθαι [El borde de éstas (las llantas) era dorado e indestructible. Pero encima había unos aros bronceos ajustados, maravilla de ser vista].”

²⁸⁰ Cf. LONGINUS., *Subl.*, 15.2.

²⁸¹ La ἔκφρασις, puesto que pretende provocar admiración y maravilla, debe incitar estas dos reacciones de cualquier manera. SPRAGUE 1992, p. 11. “The ekphrasis is not just to describe the visible appearance of the work and the world it represents, but to include the judgments and emotions of the describer.” En Homero la apelación a la maravilla no se hace de manera verbal, mientras que en pseudo-Hesíodo sí ocurre de esta manera.

efecto de, por llamarlo así, humanizar tanto el objeto descrito como la acción del poeta, es decir, de crear una empatía con el auditorio. El poeta del Ἀσπίς, en comparación con Homero, no se relaciona con el personaje divino de Hefesto —quien en este caso también creó el escudo de Aquiles— o posiciona su texto en una atmósfera divina dependiente de la creación de Hefesto (la *demiurgic narrativity*), sino que se relaciona íntimamente con las personas que lo escuchan, él siente y ve igual que los demás, lo cual hace que la idea del objeto y de las figuras que se encuentran dentro de él tengan más verosimilitud al momento de imaginarlas, para que nuevamente pueda apreciarse mejor. Dicho de otra manera, Homero colocó el pasaje del *Escudo de Aquiles* en la esfera de lo divino al compararse a sí mismo con Hefesto y su acción creadora, además incluso comparándose a sí mismo con Dédalo, e hizo que su ἔκφρασις incluso fuera complicada de ver debido a este halo divino que le otorga la *demiurgic narrativity* del dios, pero pseudo-Hesíodo colocó el Ἀσπίς en la esfera de la experiencia de los hombres, a fin de que éste estuviera al alcance de los mortales que sienten y que tienen emociones como él. Para observar cabalmente el *Escudo* homérico, uno tendría que ascender a aquella esfera de lo divino y sería necesario “crear una identidad divina” como la de Hefesto para ver el *opus* mientras está siendo creado,²⁸² pero en la ἔκφρασις pseudohesiódica esto no es necesario —al menos no conscientemente—, puesto que todas las acciones pasan al plano humano de lo visible y de las emociones humanas.²⁸³ En este tipo de detalles se basa la originalidad del pasaje pseudohesiódico: mientras que el poeta pudo haber seguido la estética de la ἔκφρασις homérica y ulteriormente establecer una perspectiva de la vida que girara entorno a lo humano a partir de lo horrible, optó en su lugar por consolidar una nueva que reflejara la vida desde la muerte.²⁸⁴ La esfera temática que rodea la ἔκφρασις

²⁸² Es muy diferente el sentimiento que se genera entre el contenido y el espectador con las imágenes, por ejemplo, del baile o de la danza en círculos, pues éste no provoca la visualización, sino que provoca que el público viva las imágenes del *Escudo*. Así, el único que podría contemplar cabalmente el objeto sería el poeta que describe el escudo.

²⁸³ Gracias al desdoblamiento de la voz pseudohesiódica que mencioné antes, el lector del Ἀσπίς es también un emisor o creador del escudo, pero no como el lector de Homero que hace autoconsciente la voz creadora o emisora al momento de la expresión poética. En cambio, la voz poética receptora que critica la creación y que coincide con el momento de la expresión adquiere mayor fuerza en la ἔκφρασις y propicia la comunión entre el poeta visto como humano y no como divinidad.

²⁸⁴ FABER 2000, pp. 54-5. “Such gruesome images distinguish the shield of Heracles from that of Achilles, which presents scenes that ‘on the whole... are those of prosperous settled societies at peace, representing the Homeric picture of the good life’ [...] whereas the Homer’s shield presents ‘scenes full of ordinary people taking part in the activities of ordinary life’, the author of the *Shield* seeks to frighten the reader ‘with terrifying forms such as the Fear, Strife, Panic, Slaughter (etc.) which begin the description.’”

pseudohesiódica parte del asombro que pueden provocar las imágenes grotescas, lo horrible de la muerte, los sonidos estridentes y atemorizantes, y no lo bello de las imágenes que se encuentran en el escudo homérico.

Finalmente, el Ἀσπίς podría tener la intención de traer a la memoria el otro escudo de la tradición efrástica / oral, el homérico, mediante algunas reminiscencias del léxico homérico e incluso mediante algunos versos completamente idénticos,²⁸⁵ y por esta razón Cesare Cassio considera que pseudo-Hesíodo quiso alcanzar incluso el propio registro dialectal homérico, pero su estilo lo rebasó y entonces fue aún más homérico que el mismo Homero.²⁸⁶ Esto quiere decir que el poeta pudo haber reconocido la tradición de aquel texto que, pese a que no era un texto fijo en el cual se podía basar por completo así como se podría entender en la actualidad, incidió contundentemente en la creación de la ἔκφρασις del Ἀσπίς. Por lo tanto, contrario a la opinión de muchos investigadores, a mi parecer, pseudo-Hesíodo no copió descaradamente, por decir así, la ἔκφρασις homérica, sino que supo manejar la ἔκφρασις como recurso retórico y moldearla a las necesidades de su tiempo. Además, este dispositivo retórico fue usado como una herramienta para la continuidad de esta tradición que él ya había reconocido y no como una suerte de competencia como afirma Lesky. En consecuencia, de acuerdo con la clasificación que expuse en el primer capítulo de este trabajo, la ἔκφρασις de Hesíodo puede ser categorizada como una meta-ἔκφρασις puesto que evoca la memoria de una ἔκφρασις pasada, aunque no comparte las mismas finalidades de aquélla. Es por ello que sobre el estilo poético no solamente del Ἀσπίς, sino del poeta en cuestión, Tsagalis afirma que:

Hesiodic poetry, which has been regarded, through comparison with its Homeric counterpart, as ‘secondary-level’ poetry, is replete with poetological signs concerning aspects of generic identity, scope and aim of

²⁸⁵ VISSANI 2015, pp. 127-8. “En ella [*sc.* en la ἔκφρασις], el poeta retoma explícita y, por lo tanto, conscientemente el texto homérico, que queda determinado en tanto texto referido. Sin embargo, [...] al hacerse eco del texto homérico, presenta una estética diferente.” Me refiero a los versos HES. [*Sc.*] 156-9 que son los mismos de HOM. *Il.* XVIII. 535-8 donde se menciona las deidades que forman parte de la guerra. Ya anteriormente cité estos mismos versos en el primer apartado del presente capítulo.

²⁸⁶ CASSIO 2009, p. 201. “The Hesiodic tradition of poetry seems to have deliberately tried to look more Homeric than Homer, but at the same time it clearly made room for a number of non-Homeric dialect features.” Aunque *strictu sensu* dicho comentario se refiere específicamente a lo dialectal, me parece que cabe mencionarlo ya que podría demostrar que el poeta del Ἀσπίς pretendía traer a la memoria el pasaje homérico, además de que había pretendido usar la ἔκφρασις homérica como una base en la cual apoyarse para crear su propia descripción con su propio estilo y finalidades.

composition, internal differentiation between martial and non-martial epic, as well as the creation of a prismatic, sophisticated narrative with multiple temporalities, voices and registers and a distinct and recognizable Hesiodic tone.²⁸⁷

3. *Una ἔκφρασις crítica: desdoblamiento de la voz poética y la danse macabre*

Hasta este punto hemos visto mediante las tres principales diferencias entre ambos pasajes, el homérico y el pseudohesiódico, que la ἔκφρασις del Ἀσπίς presenta un ánimo de originalidad poética fundamentado en una reformulación de la tradición homérica:

- a) al cambiar de un estilo narrativo dependiente del orden cronológico de acontecimientos a un estilo narrativo casi completamente dependiente de la idea de la iteración de las imágenes y de comparaciones;
- b) al introducir en las imágenes elementos sinestésicos, visuales y sonoros, más intensos que buscan interactuar con el objeto mismo; y
- c) al introducir fórmulas comparativo-descriptivas encabezadas por ὡς εἰ, εἰκώς o ἵκελος que, a través de la comparación de las imágenes contenidas con elementos de la realidad del público, enfatizan la realidad de las imágenes del escudo y que al mismo tiempo introducen sentimientos humanos como el asombro que lleva al miedo, a fin de hacer más visible el *opus ipsum* y de hacer más humano el contenido que antes había sido divinizado por Homero.

Ahora bien, algunas expresiones ya antes mencionadas que tienen la función de despertar el sentimiento de maravilla o de asombro del público, que ilustran el paso de la representación a la verbalización de los sentimientos del poeta del Ἀσπίς y que, con ello, demuestran además un sesgo original en el estilo compositivo de pseudo-Hesíodo, también actúan como agentes que consiguen frustrar o incluso romper el principal efecto de la ἔκφρασις: la creación de las imágenes mentales o φαντασίαι. Cuando el poeta expresa que alguna imagen del Ἀσπίς es θαῦμα ιδέσθαι, θαῦμα φράσασθαι οὐ τι φατειός, además de que el poeta imprime su propia valoración sobre la figura, el auditorio es obligado a salir del estado de la visualización en el que se encuentra. Es decir, estas breves fórmulas no solamente apelan a la sensibilidad del

²⁸⁷ TSAGALIS 2015, p. 175.

público, sino que también rompen el efecto de la ilusión o de la φαντασία que la ἔκφρασις pretende crear, ya que, al decir esto, el poeta recuerda al auditorio el medio por el cual se están creando estas imágenes mentales —el lenguaje— y le hace tomar conciencia de que lo que está viendo no es real, sino que es más bien una ilusión.²⁸⁸ Hesíodo recuerda a su público que están escuchando sus palabras y que en realidad no están viendo ni escuchando el escudo, las Gorgonas, las Keres o la Muerte, por lo que la φαντασία que se había creado hasta el momento se rompe. Cabe mencionar en qué partes del pasaje se localizan estas expresiones que rompen con el efecto de la ilusión. En primer lugar, θαῦμα ιδέσθαι / ιδεῖν / φράσασθαι ocurren en los versos 140, 218, 224 y 318, mientras que las expresiones οὔ τι φατειός / φατειῶν ocurren en los versos 144 y 161. Es decir que estos momentos de quiebre en donde se recuerda que el contenido en realidad es verbal y no visual son completamente deliberados y específicos. La primera parte del pasaje contiene al menos tres de estas expresiones como una suerte de anticipación del contenido meramente verbal y no visual. Hacia la mitad de la ἔκφρασις se encuentran dos de estas expresiones que cumplen con la función que antes he mencionado y hacia el final del pasaje se encuentra solamente una que nuevamente consigue el efecto del quiebre de la ilusión. Esto demuestra que hay una suerte de gradación en la intensidad del efecto de las fórmulas: las primeras tres expresiones que se colocan hacia el inicio del pasaje no tienen la intensidad adecuada para lograr sacar del estado de la φαντασία al auditorio y por esto el poeta debe repetir las expresiones, pero gradualmente van adquiriendo esta intensidad, de manera que hacia la mitad del fragmento las expresiones han adquirido la fuerza necesaria para que en solamente dos momentos se consiga el efecto de quiebre de la ilusión. Al final, la expresión tiene la fuerza necesaria para que, con una sola vez que el poeta la exprese, la frase rompa la φαντασία que anteriormente había creado.²⁸⁹ Este efecto demuestra no solamente un método riguroso de la elaboración del texto, sino

²⁸⁸ SPRAGUE 1992, p. 7. “Breaking the illusion [...] indicates that a certain self-consciousness expressed in the description adds another dimension, perhaps unsettling the illusion, or balancing it, or bracketing it.” Cf. también SPRAGUE 1992, pp. 12-3. “Such an expression of wonder brings the focus back to the context of the description: who speaks? Where? Why? These are the questions which, in turn, remind the audience of its own mediated access to the described phenomena. By including wonder in the description, the writer ensures that we not ignore two types of interaction that create what we see: that between the describer and the referent and that between the describer and the audience.”

²⁸⁹ Como ya había mencionado, estas expresiones no solamente rompen el efecto de la ἔκφρασις, sino que despiertan las sensaciones del público. Por lo tanto, este efecto de gradación mediante el cual paulatinamente van adquiriendo fuerza y eficacia se aplica también a la apelación de la sensorialidad. Es decir, la última expresión (θαῦμα ιδεῖν) tiene la fuerza necesaria tanto para romper la ilusión como para aludir los sentimientos del público.

también la deliberada conciencia del poeta sobre su texto y la muy precisa planeación de los efectos de la ἔκφρασις. En el Ἀσπίς hay un juego de sensibilidad y emociones del público, y provoca que la ἔκφρασις oscile entre la realidad y la ficción como si a propósito el poeta pretendiera que su ἔκφρασις no fuera del todo una ἔκφρασις.²⁹⁰ Sin embargo, no es exactamente un quiebre de la ficción descriptiva/narrativa lo que pseudo-Hesíodo consigue al verbalizar la admiración sobre el objeto creado y visto —y por supuesto al escindir su voz poética—, sino que introduce otra ilusión que nos hace reflexionar y sobre todo criticar el *opus ipsum* que tenemos ante nuestros ojos: asumimos el mismo papel de crítico de arte que el poeta juega y junto con el poeta valoramos el resultado de la creación previa porque nos encontramos en una meta-φαντασία que es más ficción que la ficción antes creada. Criticamos la ἔκφρασις por medio de otra creada a partir de ésta misma. El paso del discurso poético al discurso metatextual, de la voz creadora-emisora a la voz crítica-receptora, convierte el Ἀσπίς en una ἔκφρασις pulida, compleja y perfectamente lograda que fácilmente puede ir y venir de una ficción a otra. En consecuencia, el pasaje pseudohesiódico crea un movimiento doble en la mente del auditorio: en primer lugar, la conformidad con la ἔκφρασις-ficción descriptiva con que el poeta cumple con la visualización del objeto en cuestión y el público se satisface con esto; y en segundo lugar despierta juicios con la ἔκφρασις-ficción crítica ante la ilusión misma del objeto creado y la técnica poética del autor.²⁹¹ Ésta segunda se pregunta “¿esto que veo es real o sólo lo estoy imaginando?”.

La respuesta a esta pregunta lleva al público a un último estado de apreciación y admiración de la vida que se consigue a través de un mecanismo paralelo al de una *danse macabre*, como propone Peter Toohey. En una *danse macabre*, la vida y la muerte conviven armoniosamente al mismo tiempo que danzan en forma de una rueda.²⁹² Por lo tanto, para

²⁹⁰ La diferencia con el *Escudo* homérico es que este efecto de oscilación en el Ἀσπίς es deliberadamente expresado de forma verbal. En Homero solamente vemos que hay una verbalización de la admiración (τὸ δὴ περὶ θαῦμα τέτυκτο. HOM. II. XVIII. 549), lo cual no dice mucho sobre una insistencia en la apelación de dicho sentimiento mediante lo verbal. En Homero más bien la admiración se lleva a cabo mediante otro tipo de procedimiento: la identificación con el contenido del escudo de la cual ya hablé antes. A mi parecer, el hecho de que en el Ἀσπίς haya una verbalización de tal sentimiento provoca que haya una mayor duda sobre lo real o ficticio del *opus*.

²⁹¹ SPRAGUE 1992, pp. 14-15. “The *Shield of Herakles* creates such a double movement, both an acquiescence in and a critical response to the illusion produced by the ekphrasis. While describing the shield, the language of description effaces its role [...] and so draws us into the illusion that we are viewers; but the description also calls attention to its role [...] and so breaks the illusion.”

²⁹² Fenómeno quizá no tan remarcado debido a que en el texto no hay un paralelismo real entre la danza circular de las *res ipsae* y el público.

que pueda existir tal paralelismo entre el Ἄσπις y una *danse macabre*, deben estar presentes los dos opuestos en el *Escudo*: la vida y la muerte, los cuales sencillamente están caracterizados por el poeta, el público y los humanos de las *res ipsae* para la vida y las imágenes grotescas y macabras dentro del *opus ipsum* para la muerte, pues, como afirma Peter Toohey, la temática tanto de la ἔκφρασις como del escudo mismo es una respuesta reflexiva y espontánea propia al tiempo del autor al problema de la muerte.²⁹³ En el momento en el que pseudo-Hesíodo menciona alguna de estas frases que desbaratan el efecto de la φαντασία, simultáneamente el auditorio es obligado a quebrar la imagen de la muerte que ejemplifica el escudo y además es obligado a recordar y admirar la vida. Nuevamente hay que insistir en la posición de las expresiones θαῦμα ιδέσθαι, θαῦμα ἰδεῖν, θαῦμα φράσασθαι y οὐ τι φατειός, ya que se colocan al inicio, a la mitad y al final del pasaje, lo cual quiere decir que en momentos muy específicos el poeta necesita hacer un contraste entre el contenido del escudo (la muerte) y la realidad (la vida). Ocurre esto al inicio porque sirve como una suerte de anticipación, hacia la mitad porque sirve como un recordatorio de lo que antes anticipó y al final puesto que se trata de un desprendimiento de esa consciencia y temática sobre la muerte. Pero sobre todo hay que considerar que la mayor parte de expresiones que acontecen en el pasaje se posicionan después de alguna figura que puede producir miedo, como por ejemplo en 144 cuando el poeta menciona que Fobos se encontraba en el centro del escudo o en otra ocasión cuando habla de las doce cabezas de las serpientes.²⁹⁴ El θαῦμα tiene la finalidad de abrir los ojos del público y no tanto de causar una admiración sobre el objeto que están observando, aunque ésta sería evidentemente una respuesta secundaria de acuerdo con lo que el poeta esperaría. El poeta del Ἄσπις usa la ἔκφρασις de una manera única y original, adaptándola a su época cuyas principales características eran el aumento de la prosperidad social, el desarraigo y el individualismo. Debido a que se trataba de una época de prosperidad y de bienestar, hubo un inevitable miedo a la muerte que tenía

²⁹³ TOOHEY 1988, pp. 19-20. “The *Aspis* is a reflexive and unintellectual response to the problem of death. The theme of the poem is death (rather than, say, the horror of war and mortal combat, or violence and the hero). But the poem as a reflexive work – posing problems without offering answers – opens a window into the poet’s own and his age’s preconceptions. It will also be suggested that the macabre imagery of this thanatological text is symptomatic to the attitude to death of the era in which it was composed.”

²⁹⁴ HES. [Sc.] 144. “Ἐν μέσῳ δ’ ἀδάμαντος ἔην Φόβος οὐ τι φατειός.” HES. [Sc.] 161. “Ἐν δ’ ὀφίων κεφαλαί δεινῶν ἔσαν, οὐ τι φατειῶν, δώδεκα.” Cf. también el momento en que se describe la cabeza de la Gorgona en HES. [Sc.] 223-5. “πᾶν δὲ μετάφρενον εἶχε κάρη δεινοῖο πελώρου, / Γοργούδῃ ἀμφὶ δὲ μιν κίβισις θέε, θαῦμα ἰδέσθαι, / ἀργυρέην.”

que ser superado. En cierto sentido, podría decirse que el poeta del Ἀσπίς encontró en la ἔκφρασις una manera mediante la cual la gente de su época pudiera convivir con la idea de la muerte, a través de las poderosas imágenes mentales que sus palabras producían y para que posteriormente no temiera el enfrentamiento a la muerte, sino que más bien aprendiera a considerarla una característica que, gracias a su ausencia, daba lugar a la vida y provocaba una inmediata felicidad.

Ya que fueron expuestos los efectos que tienen dentro del Ἀσπίς estas imágenes descritas por pseudo-Longino como grotescas y odiosas, entonces es necesario considerar que no fueron resultado de una mentalidad defectuosa o enferma, sino de una mentalidad congruente y hábil dentro de una era de prosperidad que planeaba destacar deliberadamente lo bello a través de una focalización distinta, a través del horror y de la muerte.²⁹⁵ Además, hay que destacar que estas imágenes no presentan un carácter individual, sino que más bien dirigen la atención hacia los grupos o las conglomeraciones, exceptuando el caso de la imagen de Perseo y de las Gorgonas, pues en ningún otro momento es visible una individualización (pese a que el contexto social lo exigiría). Esto tendría la finalidad superficial de conferir cierto tono gnómico a las imágenes del escudo, razón por la cual el Ἀσπίς se sitúa dentro de varias categorías que Frederick De Armas propone:²⁹⁶

- a) es emblemática porque, no solamente refleja las circunstancias del texto y de la época misma dentro de la que se elaboró, sino también porque refleja aspectos característicos de Heracles, su portador,²⁹⁷
- b) es alegórica porque ejemplifica la muerte en diversos contextos en donde una persona de aquella época podría encontrarla y

²⁹⁵ TOOHEY 1988, p. 31. “The death-obsession of the *Aspis* may not be the result of a morbid psychology, but the result of a sane psychology in an age of burgeoning prosperity and of individualism.” Cada imagen y sonido atemorizante hacen del pasaje no tanto una muestra de la capacidad del poeta de provocar miedo, sino de su capacidad de ver lo bello desde lo horrible.

²⁹⁶ Cf. I.5. *Objetos y clasificación de la ἔκφρασις*.

²⁹⁷ STAMATOPOULOU 2013, pp. 275-276. “It is the *Shield*, however, that evokes most vividly the two aspects of Heracles’ identity and eventually facilitates their fusion. A first subtle reminder of Heracles’ past as a monster-slayer can be found early in the *ekphrasis*, in the brief vignette of the twelve snakes. [...] Thus, the *ekphrasis* not only evokes the hero’s victory over the monsters, but also marks the transformation and appropriation of their primordial monstrous nature.”

c) es profética ya que nuevamente anticipa los hechos que ocurrirán después en el texto.²⁹⁸

Pseudo-Hesíodo, además, usa la ἔκφρασις como una herramienta de gran utilidad mediante la cual transmite enseñanzas que se categorizan en dos grandes aspectos: en primer lugar —y más general— es el adoctrinamiento en cuanto a la guerra, no como algo que se debería hacer o el aprendizaje de las estrategias bélicas, sino como una actividad inapropiada que no es necesario llevar a cabo, pues de lo contrario provocaría las experiencias atemorizantes y horribles que ilustra; en segundo lugar —y más concreto— enseña al hombre, mediante la ἔκφρασις y todos los efectos que ella tiene, a actuar como ser humano, a cosechar, a hacer vino o a cazar, ya que las descripciones de las escenas donde hay personas realizando estas actividades son muy concretas e, incluso, es como si el poeta incluyera los pasos de cómo realizar tales actividades.²⁹⁹ Así, finalmente, la ἔκφρασις del Ἄσπις no puede ser considerada como un dispositivo decorativo del texto en su totalidad, sino, como lo que Guillermo Vissani opina, una *mise en abîme*, ya que la ἔκφρασις constituye la médula o el centro del texto en su totalidad³⁰⁰ y es por ello que otorga el nombre a todo el texto pseudohesiódico.

²⁹⁸ FABER 2000, pp. 56-57. “The *Shield* is the battle about to occur, and what it conveys includes the consequences of battle, depicted with extraordinary horror and expanded to cosmic dimensions.”

²⁹⁹ Me inclino a pensar esto debido al tono didáctico del resto de las obras de Hesíodo. Por supuesto que el *Escudo* homérico también contiene estas imágenes donde se describen las actividades propias del ser humano, como la vendimia o la preparación constante del campo —y por lo tanto contiene el mismo tono didáctico debido a que estas escenas son descritas con un orden cronológico muy específico—. Con esto último quiero decir que quizá Homero en su ἔκφρασις pudo enseñar de una forma más detallada que pseudo-Hesíodo los procedimientos de las acciones que representaba.

³⁰⁰ VISSANI 2015, p. 129. “Así, ésta [*sc.* la ἔκφρασις] no es un mero ornatus, sino paradigma de lectura del poema.”

IV. Ἐκφρασις en la poesía de Parménides de Elea

Una vez que hemos explorado en los capítulos anteriores los dos pasajes más significativos de la ἔκφρασις en la tradición griega antigua, sus diferencias y la originalidad que cada uno de ellos aporta al concepto mismo de ἔκφρασις, en este último capítulo evaluaremos la posibilidad de que el *Poema* de Parménides de Elea —teniendo en cuenta su condición fragmentaria— sea una muestra más de una ἔκφρασις.

1. *El Poema: estructura y tema*

Para poder examinar a profundidad el *Poema* de Parménides y demostrar la hipótesis establecida de esta investigación,³⁰¹ es necesario describir algunas generalidades de éste: la estructura, el contenido y algunas interpretaciones que particularmente el fragmento DK B1 ha recibido (pues es uno de los fragmentos que a lo largo de este capítulo discutiremos con mayor amplitud). Omitiremos de la discusión asuntos como la cronología de Parménides, su contexto social o su papel como legislador en Elea, pues no son pertinentes para los propósitos de la presente investigación.

1.1. *Estructura*

Generalmente el *Poema* se divide en dos grandes partes: el “Proemio”, parte que trata sobre un supuesto viaje del poeta, y el “Discurso de la diosa” que a su vez da lugar a dos caminos, el de la verdad y el de las opiniones de los mortales (Ἀλήθεια καὶ Δόξα). Alexander Mourelatos, quien propone esta división, por una parte, menciona que cada vía tiene a su vez una explicación general y un epílogo, pues todo el poema se encuentra dividido jerárquica y programáticamente, propio de una composición clásica.³⁰² Arnold Hermann, por otra parte, menciona que no hay subdivisiones dentro del *Poema*, es decir, que solamente hay cuatro grandes partes independientes: el “Proemio”, las “Vías de la Investigación”, “the Reliable

³⁰¹ A saber, que entender el “Proemio” del *Poema* de Parménides como una ἔκφρασις facilitaría la comprensión del contenido filosófico gracias tanto a los efectos que una ἔκφρασις produce en la mente del público como a la duda ontológica que genera en él. Cf. CSÜRÖS 1997, p. 183.

³⁰² MOURELATOS 1970, p. 4: “On a larger scale the entire poem appears to have been composed not paratactically but on a definite hierarchical plan [...] it is rather ‘organic’ composition with beginning, middle, and end, very much in accord not with Homeric or Archaic but with Classical principles of structure.”

Account” y “The Deceptive Ordering of Words or Doxa”.³⁰³ Por su parte, tanto para Bernardo Berruecos como para Enrique Hülsz el “Proemio” que corresponde al fragmento B1 finaliza en el verso 25 y no hasta el 31 como Hermann lo cree.³⁰⁴ En cuanto a la segunda parte, Berruecos relaciona los fragmentos B2 a B7 con la presentación de los únicos caminos de investigación que cabe pensar y la absoluta subordinación de uno ante el otro. A partir de la tercera parte del *Poema*, “the Reliable Account”, Berruecos difiere de la división propuesta por Hermann y menciona que desde B8.1 a B8.49 se concreta el camino de la Verdad y del fragmento B8.50 al B19 el camino de las opiniones de los mortales.³⁰⁵ Algo importante que Berruecos menciona y que Hermann omite es el problema del fragmento B5: no se sabe cuál es su exacta posición dentro del programa del *Poema* e, incluso sobre su autenticidad,³⁰⁶ razón por la cual se concluye que es un fragmento con la posibilidad de caber en cualquier sección del *Poema*.

Es importante también mencionar que el *Poema* está escrito en hexámetros dactílicos, la típica forma del poema épico en la tradición literaria griega. Esto hace que Parménides se coloque inmediata y simultáneamente dentro de dos tradiciones literarias: la poética-épica, por lo que Mourelatos considera que es necesario entender la relación que la poesía

³⁰³ HERMANN 2004, p. 153-4. La división establecida por Hermann sería así: 1) “The Proem” — B1.1-32; 2) “The Ways of Inquiry for Thinking” — B2.1-B7.6; 3) “The Reliable –or Evidential– Account” — B8.1-B8.61; 4) “Doxa” — B9.1-B19.3. Aunque normalmente se dice que la tercera parte del *Poema* termina en B8.49, Hermann piensa que debería terminar después de este verso debido a que la diosa a continuación explica al κοῦρος lo que los mortales han hecho mal al nombrar las cosas y, por lo tanto, no sería congruente que la diosa dijera verdades en una parte donde expone falsedades. Por mi parte, pienso igualmente que cada una de las partes es en cierto modo independiente, ya que de esta manera Parménides pudo haber demostrado ser un autor flexible estilísticamente: en el “Proemio” demuestra su habilidad poética, en la segunda parte refleja la organización impecable que confiere a su obra (me refiero al rasgo programático o esquemático del poema que sigue al pie de la letra al menos hasta la parte del *Poema* que conocemos), en la tercera parte, o en “El camino de la verdad”, nos da a conocer de lleno el contenido filosófico mediante un estilo lógico-argumentativo, y la última parte, o en “Las opiniones de los mortales”, sus conocimientos sobre cosmología, meteorología y una astrogonía, como menciona Berruecos, que incluye el nacimiento de la Tierra, la Luna, el Sol, el éter, la Vía Láctea y el Olimpo (fragmentos 10-12), sobre una posible teogonía iniciando con Eros como el dios primigenio (fragmento 13), sobre el fenómeno de la luz ajena de la luna que emite durante la noche (fragmentos 14 y 15), sobre la teoría del conocimiento sensible (fragmento 16) y sobre embriología (fragmentos 17 y 18).

³⁰⁴ HÜLSZ, BERRUECOS 2018, pp. 34-5. Esta idea se basa en la estructura anular y quiásmica del “Proemio” (v.1 “ἵπποι ταί με φέρουσιν ὅσον τ’ ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι” dicho por la voz del κοῦρος y v. 25 “ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ” dicho por la voz de la diosa anónima) que es muy común en la tradición lírica y épica arcaica.

³⁰⁵ BERRUECOS 2007, pp. 45-9.

³⁰⁶ BERRUECOS 2007, p. 97. Cf. JAMESON 1958, p. 16: “I shall suggest that frg. 5 should be treated as a doubtful fragment [...] Proclus, I conclude, has his quotations in the wrong order. This does not in itself prove that he was quoting from memory [...] My conclusion is, therefore, that frg. 5 should be treated as suspect; it has no more authority behind it than Proclus’ memory and cannot be introductory to any argument of the Way of Truth as we know it.”

parmenídea tiene con esta tradición;³⁰⁷ y la filosófica, lo que parece favorecedor para el autor y para la transmisión textual de su *Poema*, pues al ubicarse en estas dos tradiciones provocó que varios autores prestaran especial atención al momento de citarlo, discutirlo y comentarlo.³⁰⁸ Sin embargo, muchos filólogos e incluso historiadores de la filosofía a lo largo de los siglos creen que los versos de Parménides no son tan artísticos o pulidos como los versos de Homero o Hesíodo y que, por lo tanto, Parménides como poeta no era digno de veneración, aunque hay algunos otros filólogos que creen lo contrario.³⁰⁹ Plutarco, desde la Antigüedad, comenta en su extensa obra *Moralia* que el trabajo poético y filosófico del eleata fue admirable, además de que cree que Parménides escribió en verso como una forma de huir de la vulgaridad de la prosa y para demostrar su habilidad poética.³¹⁰ Estas opiniones provenientes de autoridades antiguas provocan que aún en la modernidad algunos creen que Parménides huye de lo que podría empapar su estilo de mediocridad: Guthrie, por ejemplo, cree que el eleata escribió en hexámetro a la manera de Jenófanes como una prueba de la

³⁰⁷ MOURELATOS 1970, p.1: “It stands to reason that before we can begin analyzing his thought as that of a philosopher, we must understand his relation to his older tradition.”

³⁰⁸ Para el tema de la transmisión textual del *Poema*, cf. COXON 2009, pp. 1-7.

³⁰⁹ Por una parte, algunos critican el estilo poético de Parménides, como KIRK, RAVEN, SCHOFIELD 2014, p. 42 quienes creen que: “[Parménides] no tiene facilidad de dicción y su esfuerzo por constreñir sus nuevas ideas filosóficas, difíciles y sumamente abstractas, a una forma métrica, desemboca en una obscuridad constante, especialmente en su sintaxis”. Por otra parte, algunos otros consideran que Parménides demostró cierta habilidad poética como KINGSLEY, MOURELATOS, WYATT, CERRI 1999, p. 13: “La novità dello stile parmenideo si evince facilmente da un confronto tra fr. 1 e fr. 7/8 DK. Il primo, proprio perché di contenuto narrativo, è ancora molto vicino a la fluidità ritmico-sintattica dell’antica dizione epica”, o PORTULAS 2018, p. 220-1: “Parménide était aussi un poète *strictu sensu* – et pas un mauvais poète, du moins si l’on en croit quelques critiques contemporains. Il est pourtant vrai que certains historiens de la philosophie n’ont guère montré de sympathie pour le choix parmenidien du vers”.

³¹⁰ Exprongo aquí dos pasajes: PLUT. *Quomodo adul.* 2.16c (DK A15): “τὰ δ’ Ἐμπεδοκλέους ἔπη καὶ Παρμενίδου καὶ Θηριακὰ Νικάνδρου καὶ γνωμολογίαι Θεόγνιδος λόγοι εἰσι κεχρημένοι παρὰ ποιητικῆς ὥσπερ ὄχημα τὸ μέτρον καὶ τὸν ὄγκον, ἵνα τὸ πεζὸν διαφύγῳσιν. [Las palabras de Empédocles y Parménides, los Remedios de Nicandro y las máximas de Teognis son discursos que han tomado de la poesía como medio el metro y la solemnidad para huir de lo ordinario.]”; PLUT. *De aud.* 13.45A-B (DK A16): “μέμψαιτο δ’ ἂν τις Ἀρχιλόχου μὲν τὴν ὑπόθεσιν, Παρμενίδου δὲ τὴν στιχοποιίαν, Φωκυλίδου δὲ τὴν εὐτέλειαν, Εὐριπίδου δὲ τὴν λαλιάν, Σοφοκλέους δὲ τὴν ἀνωμαλίαν, ὥσπερ ἀμέλει καὶ τῶν ῥητόρων ἐστὶν ὁ μὲν οὐκ ἔχων ἦθος, ὁ δὲ πρὸς πάθος ἀργός, ὁ δ’ ἐνδεὴς χαρίτων· ἕκαστός γε μὴν ἐπαινῆται κατὰ τὸν ἴδιον τῆς δυνάμεως ἧ κινεῖν καὶ ἄγειν πέφυκεν. [Alguno podría estar disgustado con el tema de Arquíloco, la composición métrica de Parménides, la economía de Focílides, el habla de Eurípides, la anomalía de Sófocles, como seguramente también entre los rétores hay quien no tiene carácter, quien es inútil para la emoción y quien carece de encantos. Sin embargo, cada uno de ellos es elogiado según lo único de su fuerza con la que ha sido propenso a mover y guiar].” Plutarco expone que Parménides, entre los demás poetas que enlista en el fragmento, quizá pudo ser malinterpretado por su elección por el verso. Sin embargo, es indudable la forma tan alejada de lo ordinario y de lo vulgar en la que se expresó y su capacidad para convencer.

verosimilitud y de la elección elevada de su tema, pues no propagaría mitos escandalosos.³¹¹ De cualquier manera, indudablemente nos encontramos frente a un texto que ha provocado múltiples opiniones a lo largo de la historia debido a la forma poética en que fue elaborado y debido a los problemas interpretativos a los que todo lector se enfrenta al abordar su lectura.

1.2. Tema

Convencionalmente el *Poema* se nombrado *περὶ φύσεως*, aunque, como menciona acertadamente Berruecos, parece que el nombre no es apropiado, ya que la palabra *φύσις* se encuentra solamente tres veces dentro del poema —específicamente en la parte del discurso de las opiniones de los mortales—, tema que para Parménides tuvo que ser objeto de poca credibilidad.³¹² Por lo tanto, el poema no es sobre la naturaleza, como podría sugerirlo el título anacrónico, a la manera de los escritos o postulados de la filosofía pre-parmenídea y post-parmenídea. Así, una de las innovaciones que Parménides aportó a la tradición filosófica, no solamente griega, sino también latina,³¹³ además del uso del hexámetro dactílico, fue el cambio temático de la especulación sobre la naturaleza y su origen. El eleata no se enfocó en el origen o en la constitución del universo —pues en algunos fragmentos del camino de la Δόξα o de las Opiniones de los mortales lo hace—, la existencia o la unicidad, sino que encaminó su pensamiento hacia otras cuestiones: el conocimiento humano, el razonamiento y el lenguaje que incluyen las nociones que el hombre tiene del universo y de los fenómenos que lo rodean (muy diferente a los temas tratados en la filosofía pre-parmenídea).³¹⁴ De acuerdo con la división del *Poema* antes mencionada, las temáticas principales pueden clasificarse en dos:

³¹¹ GUTHRIE 1986, p. 20. Cf. ROBBIANO 2006, p. 38: “Its being in hexameters was no longer regarded as an essential and functional characteristic; rather it was regarded either as a presumption on the part of Parmenides who attempted the impossible task of writing philosophy in verse or as a lack of poetic gift”

³¹² BERRUECOS 2007, p. 21.

³¹³ Recuérdese el caso de Lucrecio, poeta y filósofo latino que, si bien toma como modelo a Empédocles de Agrigento, tiene su raíz en la tradición inaugurada por Parménides.

³¹⁴ HERMANN 2004, p. 151: “Parmenides’ inquiries were less esoteric, without being less exciting, considering their fundamental ramifications for the integrity of human knowledge and communication, which indeed may also include our knowledge of the universe, existence, and so forth, and the mode we choose to explain them.” GUTHRIE 1986, p. 15: “Sus excepcionales dotes discursivas detuvieron la especulación en torno al origen y constitución del universo, y fueron la causa de que la misma se orientase, con renovados bríos, por caminos diferentes.”

- 1) la comprensión del τὸ εἶν y el τὸ εἶν mismo, que corresponde a la primera parte del discurso de la diosa (el ἄτρεμὲς ἦτορ ἀληθείης εὐκυκλέος), y;
- 2) las opiniones de los mortales (las δόξας βροτῶν), la parte engañosa del discurso que habla sobre cuestiones cosmológicas, embriológicas, astrogónicas, etc., en donde se encuentra la “clásica” pareja de contrarios opuestos, luz y oscuridad.³¹⁵

2. Las diversas interpretaciones del “Proemio” (DK B1)

Como ya mencioné, el fragmento B1 (el conocido “Proemio” donde Parménides narra descriptivamente un viaje) ha recibido muchísima atención por parte de la filología moderna. Dicho fragmento ha sido interpretado de diversas maneras, tantas que es mejor clasificarlas de acuerdo con las similitudes que ellas tienen entre sí. Pérez de Tudela, igual que Lambros Couloubaritsis, distinguen cuatro venas interpretativas principales que a lo largo del tiempo han surgido:³¹⁶

- a) interpretación literal,
- b) interpretación religiosa,
- c) interpretación alegórica e
- d) interpretación racionalista.

2.1. Interpretación literal

El relato es fidedigno o, al menos, podemos pensar que la experiencia es real debido a que Parménides, como narrador, describe los avatares de un viaje verosímil. Esta interpretación, aunque es muy sencilla, nos obliga a omitir el imperante tono “fantástico” o “excepcional”

³¹⁵ CURD 2004, p. 24-5: “Not only will the youth learn the ‘well-persuasive truth,’ he will also learn about the untrustworthy beliefs of mortals [...] Despite declaring that there is no ‘true trust’ in the beliefs of the mortals, the goddess is prepared to say that, from her teaching, the youth will learn the nature of the aether and of the moon, and that he will know the ‘surrounding heaven’ arose and the forces that shaped its development.” El fragmento B10 proporciona esta misma información. Desde el “Proemio” del *Poema* hasta este fragmento B10 uno puede advertir que Parménides sigue coherentemente el esquema u orden que desde el principio se propuso. GUTHRIE 1986, pp. 18., sobre el contenido del poema, concluye que: “[...] la primera parte del poema deduce la naturaleza de la realidad a partir de premisas postuladas como totalmente verdaderas y llega, entre otras cosas, a la conclusión de que el mundo, tal y como es percibido por los sentidos, es irreal [...] Sigue luego la segunda parte del poema consistente en una cosmología sobre líneas tradicionales”.

³¹⁶ PEREZ DE TUDELA 2007, p. 102-9. Cf. COULOUBARITSIS, *Mythe et Philosophie chez Parménide*, Bruxelles, Ousia, 1986.

del “Proemio”.³¹⁷ Para no omitir esta excepcionalidad y justificar completamente que el “Proemio” es un viaje vivido en carne propia por el poeta, deberíamos aceptar que tal experiencia es semejante a los rituales extáticos de los chamanes gracias a los cuales eran capaces de ir a lugares inhóspitos y regresar con una cantidad abundante e impresionante de conocimiento privilegiado y útil, dispuestos, además, a transmitir dichas enseñanzas. Representantes de esta corriente interpretativa son Diels,³¹⁸ Cornford,³¹⁹ Guthrie³²⁰ y Kingsley, quien incluso remarca la propiedad curativa o sanadora del “Proemio”, como si Parménides hubiera sido una especie de sanador muy particular, un *ιατρόμαντις*,³²¹ influido por las religiones propias de su tiempo y de su región. De esta primera interpretación se desprende la segunda.

2.2. Interpretación religiosa

El “Proemio” describe una auténtica experiencia religiosa propia de los círculos iniciáticos o de las religiones místicas de la época de Parménides, como afirma Werner Jaeger entre algunos autores más, como Willem Jacob Verdenius.³²² A diferencia de la primera corriente interpretativa, ésta no es estrictamente literal: puede o no ser real, mientras que la literal considera que es una experiencia que el poeta en efecto vivió. Jaeger afirma que la experiencia descrita en el “Proemio” es un viaje hacia la luz, una *ἀνάβασις*. Sin embargo, esto no es seguro: ¿es acaso una *ἀνάβασις* o una *κατάβασις*?³²³ Berruecos, así como David Blank —por citar algunos ejemplos—, prefieren interpretarlo como una *κατάβασις*, pues el poeta es llevado al Inframundo como una suerte de iniciado en la filosofía y ahí recibe la revelación de la diosa,³²⁴ por lo tanto: “la muy conocida ecuación luz = conocimiento,

³¹⁷ Cf. GUTHRIE 1986, p. 24. y PÉREZ DE LA TUDELA 2007, p. 103.

³¹⁸ Vid. DIELS 1897, pp. 14 ss.

³¹⁹ Vid. CORNFORD 1987, p. 147.

³²⁰ Vid. GUTHRIE 1986, p. 25.

³²¹ Vid. KINGSLEY 2017, p. 101: “Durante largo tiempo [...] los historiadores se habían dado cuenta de que el relato del viaje mítico de Parménides lo relaciona con la incubación y con los expertos en ésta; con las personas que justificaban sus enseñanzas en los viajes que hacían al otro mundo, que consideraban que formaba parte de su trabajo traer de vuelta lo que encontraban y describir lo que aprendían.”

³²² Cf. JAEGER 1947, p. 96. y VERDENIUS 1964, pp. 120-1.

³²³ La cuestión parte de la ambigüedad de la expresión *εἰς φάος*. El hecho de que esta frase preposicional se entienda de una u otra manera provoca la bifurcación de las opiniones. Para un estudio más detallado del tema, cf. BERRUECOS 2015 y PÉREZ DE TUDELA 2007, pp. 109-16.

³²⁴ Vid. BLANK 1982, p. 169.

oscuridad = ignorancia entra en conflicto y no resulta efectiva en este contexto”.³²⁵ Pese a la amplitud de la discusión, no entraremos en cuestiones detalladas sobre este punto.

2.3. Interpretación alegórica

La más célebre y la primera que podríamos esperar del “Proemio” debido a las abundantes imágenes “no tan comunes” que sugieren el uso deliberado de alegorías. Sin embargo, como explica Berruecos, es problemático interpretarlo como una alegoría en la época de Parménides ya que dicho término no ve la luz sino hasta la Alta Edad Media, por lo que es anacrónico clasificarlo como tal y es preferible el término enigma que es más adecuado al tiempo en que el poeta compuso su obra.³²⁶ Bajo esta interpretación, ya sea enigmática o alegórica, el “Proemio” es considerado, excepto en el caso de Berruecos, un artificio literario mediante el cual Parménides representa ideas abstractas. Sexto Empírico, filósofo griego del siglo II d. C., a quien debemos la transmisión más fiel y completa de este primer fragmento, inicia esta línea interpretativa: después de citar el “Proemio”, interpreta que las yeguas son los impulsos irracionales y apetitos del alma (τὰς ἀλόγους τῆς ψυχῆς ὀρμάς τε καὶ ὀρέξεις), que el camino de la diosa es la especulación según la razón filosófica que lleva hacia el conocimiento de todas las cosas (τὴν κατὰ τὸν φιλόσοφον λόγον θεωρίαν), que las helíades son los sentidos (τὰς αἰσθήσεις) y que el hecho de ir con Justicia es la inteligencia que tiene las firmes retenciones de las cosas (τὴν διάνοιαν ἀσφαλεῖς ἔχουσαν τὰς τῶν πραγμάτων καταλήψεις).³²⁷ Esto en apariencia es irrefutable. Sin embargo, hay quienes no están de acuerdo: Tarán, por una parte, menciona que leer bajo esta óptica el “Proemio” es demasiado forzado ya que introduce distinciones arbitrarias que conducen a incongruencias en el contenido del texto,³²⁸ Latona, por otra parte, menciona que hay diversas razones por las cuales no es adecuada, entre las cuales figuran:

³²⁵ BERRUECOS 2015, p. 57: “El viajero del proemio respondería a ciertos esquemas míticos y literarios arcaicos según los cuales el lugar privilegiado de revelación del saber sería el inframundo, el más allá. Estaríamos, pues, frente a una representación topológica afin a los modelos de la κατάβασις de Pitágoras y de la νεκῦια de Odiseo.”

³²⁶ BERRUECOS 2015, pp. 72-3. A pesar de esto, Berruecos menciona que no es incorrecto hablar de la vena alegórica en Parménides ya que el enigma es naturalmente alegórico, de manera que el enigma arcaico contiene en sí elementos alegóricos.

³²⁷ SEXT. EMP. *Math.* VII. 112-114.

³²⁸ *Vid.* TARÁN 1965, p.18.

- a) la sobrerrepresentación de la facultad cognitiva y de los órganos sensoriales en su lectura, y
- b) la aparente falta de consistencia entre todos los elementos resaltados por el escéptico.³²⁹

Jaume Pòrtulas, por su lado, menciona que los términos “alegoría” o texto “alegórico” no son apropiados para justificar el discurso entre la diosa y Parménides, algo que también se ha considerado simbolismo.³³⁰ Debido a esto, se cree que esta interpretación estuvo inspirada ya sea en el modelo platónico del *Fedro*, ya sea en Posidonio, filósofo estoico griego del siglo II a. C. —autores posteriores a la época en la que Parménides compuso su *Poema*—³³¹ y, por eso, es rechazada. A pesar del rechazo, han surgido otras interpretaciones basadas en la lectura de Sexto: Bowra, por ejemplo, cree que el “Proemio” está basado en una experiencia mítica de trasfondo alegórico;³³² Slaveva-Griffin, de igual manera, cree que el fragmento B1 relata un viaje más allá de la oscuridad, más allá de las creencias del hombre común para alcanzar el reino de los dioses.³³³

Pese a que hay varias razones para rechazar la lectura alegórica del fragmento, Latona menciona que el uso de tal alegoría era común en la época pre-parmenídea. Ejemplo de esto es el texto *Katha Upamiasad* (1.3.3-9) que contiene no sólo imágenes muy parecidas a las que Parménides describe, sino también postulados filosóficos semejantes, tanto el rechazo a la pluralidad y el devenir del Ser, como la dependencia del mundo fenoménico en el nombramiento de las cosas por los mortales, son comunes en ambos textos.³³⁴

³²⁹ Vid. LATONA 2008, p. 202.

³³⁰ Vid. PÒRTULAS 2018, p. 222. Más allá de una alegoría, Pòrtulas cree que el *Poema* está revestido por la autoridad del discurso de la diosa que sirve como inspiración a Parménides, pues todo el *Poema* es la transcripción literal del mensaje de la diosa.

³³¹ Vid. TARÁN 1965, p. 18-9: “It is obvious that Sextus’ paraphrase of the proem goes far beyond the *Phaedrus* and it has been argued by Reinhardt (1916) that Sextus took the allegory from Posidonius, for the paraphrase would be due to a middle Stoic who in opposition to the orthodox Stoic doctrine wanted to demonstrate a double source of knowledge in men.” Esto último también puede verse en DEICHGRÄBER 1958.

³³² BOWRA 1937, p. 98. Para Bowra el paso de la noche al día es el paso de la ignorancia al conocimiento, las Ἡλιάδες κοῦραι son los poderes del auriga o del poeta que lo arrastran a la luz, los caballos son los propios impulsos hacia la verdad y el camino es el de la investigación.

³³³ SLAVEVA-GRIFFIN 2003, p. 250: “Parmenides’ journey also represents the ideological growth of the Eleatic philosopher beyond the common man’s belief in sense-perceptible reality.”

³³⁴ LATONA 2008, pp. 205-7. Latona menciona que investigadores como Somigliana, West y Jezic creen que existe una estrecha relación entre ambos textos y que el “Proemio” no solamente es un “motif” de la literatura o tradición griegas (sobre esto hablaré más adelante), sino un “motif” que determina toda una época, lo que Latona denomina “época pre-parmenídea.” Es, por lo tanto, para Latona, una herencia indoeuropea de la poesía.

A pesar de las interpretaciones basadas en la lectura de Sexto, no revisaremos la todos los autores que están de acuerdo o no con él ya que ésta es una discusión que ya ha sido objeto de diversos estudios y sería exhaustivo para efectos de esta investigación. Por lo tanto, este breve recuento de las interpretaciones del “Proemio” tiene la simple finalidad de demostrar que este fragmento se presta a varios tratamientos filosóficos, filológicos, alegóricos y/o poéticos gracias a la abundancia de su contenido, y sobre todo nos importa esto puesto que aquí analizaremos una interpretación.³³⁵

2.4. Interpretación racionalista

La escenografía del “Proemio” tiene una base empírica-literaria y, como Mourelatos expresa, es una proyección mítica y pictórica del Ser, por lo que el fragmento B1 no es más que “a literary device”.³³⁶ Esta interpretación niega cualquier rasgo alegórico del “Proemio”, pues Parménides, por medio del metro épico de Homero y Hesíodo, sencillamente habría usado motivos literarios para iniciar su poema. Tarán cree que es incongruente que Parménides haya insertado en la diosa un pequeño sesgo de realidad si después estipula que el Ser es lo único existente, además de que el anonimato de la diosa demuestra que no hay ninguna afiliación con ninguna figura religiosa y las coordenadas del lugar donde acontece todo están cuidadosamente ocultas.³³⁷

Después de este recuento general, creo que el texto representa la elucidación simbólica y literaria de las ideas filosóficas del resto del texto: el “Proemio” es una clave puesta deliberadamente por el poeta para entender el resto del *Poema*,³³⁸ por lo que es una

Berruecos también se ha pronunciado al respecto. Cf. BERRUECOS 2019, pp. 16-18. So pretexto de la discusión que gira entorno a la adjetivación que se encuentra en el verso B.1.29, Berruecos expone que dicha adjetivación, εὔκυκλος —la cual defiende a lo largo del artículo—, tiene cierta correspondencia (y un posible trasfondo indoeuropeo) con el sánscrito *sucakra* en el *Rig-Veda* que se encuentra en un contexto muy parecido al del viaje descrito en el “Proemio”. En palabras de Berruecos: “sugiero que el adjetivo tiene un trasfondo indoeuropeo que se ajusta bien a la imaginería poética del “Proemio”: el carácter «bien redondo» está relacionado en los himnos védicos con viajes y transiciones del mundo de los hombres al de los dioses, con el carro del Sol y con las bodas de una Heliade, una hija del Sol.”

³³⁵ De la misma manera como piensa ROBBIANO 2006, p.11: “Some awareness of all these traditions is essential to someone who wants to give a new interpretation of Parmenides’ Poem.”

³³⁶ Cf. MOURELATOS 1970, p. 73. y BERRUECOS 2015, p. 68.

³³⁷ TARÁN 1965, p. 31: “The fact that the goddess remains anonymous shows that she represents no religious figure at all and only stands as a literary device implying that the ‘revelation’ is the truth discovered by Parmenides himself. Parmenides could not have attributed any reality to the goddess because for him there exists only one thing, the unique and homogeneous Being.”

³³⁸ PRIER 1976, p. 95: “The symbolic nature of Parmenidian thought represents an observable phenomenon that in my opinion should be examined thoroughly. It is in the Proem to his work that this nature is most easily

suerte de espejo del resto del texto que refleja una parte del contenido ontológico del fragmento B8 y a la vez, como una fuente de luz, ilumina de sabiduría las palabras que después el poeta usa para expresarse.³³⁹

3. *El poema, ¿ἔκφρασις?*

Después de haber expuesto algunas generalidades del *Poema* y, sobre todo, después de haber enunciado los elementos o características que conforman una ἔκφρασις junto con dos ejemplos de la Antigüedad que sirven además como antecedentes del poema parmenídeo, conviene ahora resolver la cuestión que dio origen a la presente investigación: ¿hay ἔκφρασις en el *Poema*? Desde mi punto de vista, hay dos momentos en la obra de Parménides donde podemos analizar esto:

- a) en el “Proemio”, la parte del viaje hacia el conocimiento y,
- b) en el contenido plenamente filosófico, es decir, en la parte del camino de la Verdad, de la Ἀληθείη εὐκυκλής.

A pesar de que sólo revisaremos estos dos momentos de ἔκφρασις en el *Poema*, creo que éste, asumiendo que la disposición de los fragmentos que conocemos hasta la fecha se sostiene lógica y coherentemente, pudo haber sido una gran ἔκφρασις, muestra de la pericia poética, argumentativa y retórica del poeta, ya que en los demás fragmentos se vislumbra este dispositivo retórico, especialmente al inicio del discurso de la diosa.³⁴⁰ Por desgracia, no podemos corroborar esto completamente debido a la naturaleza fragmentada del texto.

detected.” Me parece que Prier aquí se refiere a que no se ha prestado la suficiente atención a lo que hace Parménides en el “Proemio” y que me lleva a pensar que existe ἔκφρασις, ese *observable phenomenon* al que se refiere y que es una forma tanto de aproximarse a la totalidad del texto como de comprenderlo más eficientemente. Además, LORITE 1978, p. 292: “Le Prologue se construit comme une totalité symbolique – anticipation créatrice du langage – qui donne les dimensions de l’expérience accomplie.”

³³⁹ Habría una suerte de *mise en abîme* (común en toda ἔκφρασις) gracias a la repetición de la idea de la redondez a lo largo de todo el poema (κύκλοις δινωτοῖσιν, Ἀληθείης εὐκυκλέος, εὐκύκλου σφαίρης). *Vid. infra*, p. 134.

³⁴⁰ PORTULAS 2018, pp. 240-1: “Les λόγοι de la déesse n’ont pas à adopter la forme linéaire d’une séquence narrative ; ils se structurent plutôt suivant une disposition complexe où le début et la fin coïncident.” Por una parte, el fragmento B5 (ξυνὸν δὲ μοί ἐστιν, ὀππόθεν ἄρξομαι· τόθι γὰρ πάλιν ἴξομαι αὖτις.) podría revelar una estructura anular del *Poema*, de manera que, si éste inició de manera efrástica, el fin tuvo que ser la estrategia del poeta para sacar al público de la ilusión, una conclusión de la ἔκφρασις. Sobre la estructura anular especialmente del “Proemio” del *Poema*, cf. HÜLSZ, BERRUECOS 2018, donde se expone, entre otras cosas: “Ya desde B1, hay fuertes indicaciones textuales de una ambivalencia funcional, narrativa y filosófica, una correspondencia de los niveles lingüístico y conceptual, en la imagen del ὁδός, que por debajo del nivel aparente

Comencemos, entonces, por la primera parte del *Poema* donde, a mi parecer, hay ἔκφρασις, el “Proemio”:

ἵπποι ταί με φέρουσιν ὅσον τ' ἐπὶ θυμὸς ἰκάνοι
πέμπον, ἐπεὶ μ' ἐς ὄδον βῆσαν πολύφημον ἄγουσαι
δαίμονος, ἢ κατὰ πάντ' α<ῦ> τῆ³⁴¹ φέρει εἰδότα φῶτα·
τῆ φέρομην· τῆ γάρ με πολύφραστοι φέρον ἵπποι
ἄρμα τιταίνουσαι, κοῦραι δ' ὄδον ἡγεμόνευον. 5
ἄζων δ' ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος ἀυτήν
αἰθόμενος (δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν
κύκλοις ἀμφοτέρωθεν), ὅτε σπερχοῖατο πέμπειν
Ἥλιαδες κοῦραι, προλιποῦσαι δώματα Νυκτός,
εἰς φάος, ὡσάμεναι κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας. 10
ἐνθα πύλαι Νυκτός τε καὶ Ἥματος εἰσι κελεύθων,
καὶ σφας ὑπέρθυρον ἀμφὶς ἔχει καὶ λάινος οὐδός·
αὐταὶ δ' αἰθήρια πλῆνται μεγάλοισι θυρέτροις·
τῶν δὲ Δίκη πολύποινος ἔχει κληῖδας ἀμοιβούς.
τὴν δὴ παρφάμεναι κοῦραι μαλακοῖσι λόγοισιν. 15
πεῖσαν ἐπιφραδέως, ὡς σφιν βαλανωτὸν ὄχηα
ἀπτερέως ὥσειε πυλέων ἄπο· ταὶ δὲ θυρέτρων
χάσμι· ἀχανὲς ποίησαν ἀναπτάμεναι πολυχάλκους
ἄζονας ἐν σύριγγιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι
γόμοις καὶ περόνησιν ἀρηρότε· τῆ ῥά δι' αὐτέων 20
ἰθὺς ἔχον κοῦραι κατ' ἀμαξιτὸν ἄρμα καὶ ἵππους.
καὶ με θεὰ πρόφρων ὑπεδέξατο, χεῖρα δὲ χειρὶ
δεξιτερὴν ἔλεν, ὧδε δ' ἔπος φάτο καὶ με προσηύδα·
ὦ κοῦρ' ἀθανάτοισι συνάορος ἠνιόχοισιν,
ἵπποις ταί σε φέρουσιν ἰκάνων ἡμέτερον δῶ, 25

de la narración lineal, refiere con insistencia a la acción poética en curso, el canto de los versos. La vía demoniaca es el camino de palabras que es el “Proemio”, el cual reitera con insistencia la forma del círculo. Contra este trasfondo estructural adquiere resonancia y significación especiales el fragmento B5, de ubicación incierta.” Por otra parte, también puede demostrar una estructura “libre” del discurso de la diosa en un momento distinto al de la recitación, ya que se menciona antes del discurso mismo. Es decir, no es obligatorio apearse al orden del discurso de la diosa ya que todo llegará al mismo punto, sino que es necesario sumergirse en él y saber adentrarse en su contenido; algo parecido al aforismo 454 de Friederich Nietzsche en *Morgenröthe*: “Un libro como éste no debe ser leído en voz alta, sino que debe ser abierto, especialmente cuando se camina y se viaja; uno debe ser capaz de meter y sacar la cabeza una y otra vez y no encontrar nada familiar a su alrededor.” Por último, puede servir de anticipación del contenido del fragmento 8 donde Parménides despliega todas las características del τὸ ἐόν. Sobre esto último hablaré más adelante con mayor precisión.

³⁴¹ Lectura propuesta por HÜLSZ, BERRUECOS 2018, pp. 47-50. He elegido esta lectura debido a que es afín a la idea de la narratividad iterativa que refuerza la ἐνάργεια del “Proemio”. La traducción de dicho verso, por lo tanto, está basada en lo que Hülsz y Berruecos proponen: una tmesis de κατὰ con φέρει, siendo πάντα el objeto directo de εἰδότα.

[Las yeguas que me llevan en la medida en que el ánimo pudiera desearlo me escoltaban, cuando, después de conducirme, se dirigieron hacia el camino abundante en palabras de la deidad que hace regresar otra vez ahí al hombre que lo sabe todo. Ahí era llevado. Pues ahí las muy sabias yeguas me llevaban ⁵ mientras galopaban frente al carro y las muchachas dirigían el camino. El eje ardiendo en los bujes dejaba oír un rechinado de siringa (pues de ambos lados se impulsaba por dos ruedas en movimiento), cada vez que las muchachas Helíades aceleraban la marcha hacia la luz, abandonando las moradas de la noche, ¹⁰ quitándose con sus manos los velos de sus cabezas. Ahí están las puertas de los caminos de la Noche y del Día, y un dintel y un umbral de piedra las sostienen por ambos lados. Pero ellas, etéreas, están cerradas con grandes portones. Sus llaves correspondientes las tiene Justicia que castiga severamente. ¹⁵ Las muchachas, después de persuadirla con suaves discursos, sabiamente la convencieron para que sin demoras retirara de las puertas los pasadores atornillados. Y ellas, después de alzarse, hicieron una inmensa abertura entre las puertas después de girar alternadamente los muy bronceados ejes en las bisagras, unidas con clavijas y broches. ²⁰ Ahí, a través de ellas, las muchachas llevaron rectamente por el camino el carro y las yeguas. Y, bondadosa, la diosa me recibió, tomó mi mano derecha con su mano, expresaba su mandato y me decía así: ²⁵ “Muchacho que acompaña inmortales aurigas, que llegando a nuestra casa con yeguas que te llevan”]

En estos primeros veinticinco versos que componen el “Proemio” se encuentran dos características que hacen que un texto sea considerado ἔκφρασις o un discurso narrativo y descriptivo que lleva ante los sentidos (ὕπὸ τὰς αἰσθήσεις) un *fenómeno* que se experimentó previamente:

- a) la ἐνάργεια en el lenguaje³⁴²
- b) la narratividad; es decir, los λόγοι ἀφηγηματικός καὶ περιηγηματικός.

³⁴² La ἐνάργεια se encuentra a lo largo de todo el fragmento y en todo el *Poema*, pues no puede ser espontánea, sino que debe ser todo un proceso continuo. Por esto me inclino a pensar que el *Poema*, considerando que los fragmentos que poseemos en la actualidad son suficientes para opinar esto, era una ἔκφρασις. Recuérdese además que la ἐνάργεια, así como definimos en el primer capítulo, es una suerte de poder verbal que coloca hechos frente a los ojos de un público, despierta en él sensaciones, incluye todo tipo de detalles del hecho mismo e incluso, como menciona Quintiliano (QUINT. *Inst.* VI. 2. 32), no solamente coloca hechos frente a los ojos del público, sino que transporta al público al escenario donde ocurre dicho hecho, no como un espectador, sino como alguien que forma parte de la escena. Por ello, el lenguaje debe expresar dicho estilo vívido de principio a fin para que los efectos (las φαντασίαι) sean completamente verosímiles.

3.1. Ἐνάργεια καὶ κίνησις

Como expuse en el capítulo correspondiente al *Escudo* homérico, Homero enfatiza claramente la creación del dios artesano Hefesto por medio de la repetición de los verbos de creación (ποιέω, τεύχω, τίθημι, ποικίλλω) al inicio de cada escenas del escudo para *crear* el *opus ipsum*, la *demiurgic narrativity*.³⁴³ Un fenómeno equiparable ocurre en el “Proemio”, aunque Parménides no crea algo palpable, un *opus*, como Homero o pseudo-Hesíodo, sino la noción de una experiencia crítica, un *πρᾶγμα δηλούμενον* y su proceso, que inaugura la actividad filosófica: el viaje del *κοῦρος*. Él crea esta experiencia por medio de la muy condensada repetición y reiteración de verbos que indican movimiento: φέρουσιν, πέμπων, βῆσαν, φέρει, φερόμην, ἡγεμόνευον, πέμπειν y προλιποῦσαι,³⁴⁴ cuya finalidad se aparta de la materialización o *creación* el *ὁδός αὐτή* por el cual las yeguas escoltan al *κοῦρος*. Esto quiere decir que, aunque Parménides use una estrategia poética similar a la homérica, sus palabras no desempeñan exactamente la misma función poético-creadora de Homero, sino que proyectan la propia acción del viaje, la sensación y la noción de movimiento, la experiencia del viaje.³⁴⁵ Para crear una sensación afín, la aliteración y la métrica juegan un papel importante en la labor poética y creadora de Parménides.³⁴⁶ Por una parte, la aliteración —misma que ya vimos en la primera escena del *Escudo* homérico— de los primeros cinco versos en sonidos plosivos aspirados y no aspirados (φ, θ, π, τ, κ)³⁴⁷ hace más vívida la experiencia del viaje, como si al pronunciarse se proyectaran los rápidos y bruscos galopes

³⁴³ IRIBARREN 2012, pp. 293-4. *Vid.* II.2.1. *Lo narrativo: el dinamismo y la demiurgic narrativity* donde expongo detalladamente esta propiedad narrativa en el *Escudo* homérico.

³⁴⁴ Nótese el políptoton del verbo φέρω. En los primeros cuatro versos del “Proemio” hay un abuso de la semántica de este verbo, fenómeno que refleja la insistencia en la idea del movimiento y la creación del acontecimiento mismo. Insisto en las figuras retóricas de repetición ya que éstas ayudan a la viveza (ἐνάργεια) del lenguaje, como mencioné en I.4. *Movimiento y repetición*.

³⁴⁵ En el caso del camino por el cual se viaja, Parménides recurre a una abundancia de palabras que tienen afinidad semántica, como ὁδός, κέλευθος, ἀταρπός o πάτος y que están repetidas al menos 13 veces a lo largo de todo el poema para crearlo (PRIER 1976, p. 102). Esto demuestra una función creadora de la palabra misma: la palabra es una herramienta de creación. Parménides parece haber escogido cuidadosamente las palabras para la creación de cada uno de los fenómenos que se proponía traer a la vista: el viaje, el camino y el *ser*.

³⁴⁶ WYATT 1992, pp. 113-8 explica que Parménides usa a lo largo de todo el *Poema* diferentes juegos de palabras y técnicas de composición cuyo uso no debería pasar desapercibido ya que Parménides lo compuso cuidadosamente. El poeta, además, hace equivalente la experiencia del viaje con las palabras mismas: “Parmenides used words carefully, if not perhaps poetically, and was willing to exploit the potentials of language in order to make his point [...] So, words are important.”

³⁴⁷ En el pasaje antes citado se encuentran los sonidos respectivos marcados en negritas y color verde. *Cf.* ALLEN 1987, p. 18. Hay suficiente evidencia de que estos sonidos (φ, θ, χ) en la época lírica y clásica no son fricativos como en el griego moderno, sino aspirados plosivos sordos.

de las yeguas que llevan el carro.³⁴⁸ De la misma manera, la métrica de estos versos ilustra y refuerza el suceso, pues en pocas ocasiones el ritmo de los hexámetros es lento,³⁴⁹ además, por supuesto, de los muy recurrentes encabalgamientos de versos que ocasionan aún más rapidez del contenido.³⁵⁰ Esto significa que la forma mediante la cual Parménides describe tal acontecimiento corresponde al contenido del “Proemio” a tal grado que profundiza en la creación de las φαντασίαι, o de las sensaciones, a las que toda ἔκφρασις tiende.³⁵¹ No sólo crea la imagen de las yeguas que galopan rápidamente para que sea visible dicho suceso, sino que sumerge al público en la experiencia para que pueda vivirlo: lo traslada al viaje así como Homero hacía partícipe a su público en la creación del escudo. Algo similar ocurre cuando llegamos a las puertas de los caminos del Día y de la Noche (DK B1.13): la aliteración en α (αὐταὶ δ’ αἰθέριαι πλῆνται), a mi modo de interpretar, refleja tanto la altura y la inmensidad de las puertas como la sorpresa que el κοῦρος —y después el público— siente al verlas: cada α “eleva” las puertas hacia el cielo y el público que sigue con la mirada la elevación de éstas queda boquiabierto en señal de asombro (θαῦμα). Naturalmente, esto suele ocurrir cuando vemos ante nosotros un gran monumento y, en nuestro afán de ver su magnitud, alzamos la cabeza y abrimos nuestra boca como si pronunciáramos al mismo tiempo nuestra sorpresa con una constante “a”. Es importante apuntalar esto último debido a que es la primera vez en el “Proemio” que encontramos θαῦμα —aunque no verbalizado explícitamente, como el pasaje homérico—.

³⁴⁸ BERRUECOS 2015, pp. 64-5: “Todo en el relato insiste reiteradamente en la velocidad impulsiva y violenta del viaje descrito.” De entre todas las posibles interpretaciones que se pueden desprender de la aliteración de estos sonidos fricativos, sugiero ésta no con un afán de establecerla como definitiva y obligatoria —pues sería una aseveración demasiado arbitraria y forzada—, sino como una simple opción, tomando en cuenta la relación que hay entre el contenido y la forma. Recuérdese también el ejemplo de verso 485 del *Escudo* homérico donde se materializaban los sonidos de los golpes del martillo en el material mediante la aliteración en τ para hacer más vívida la sensación de estar ante un proceso de creación, especialmente de la creación de las estrellas y las galaxias. *Vid. supra*, II.2.2. *Descripciones y rasgos sinestésicos*.

³⁴⁹ De los diez versos antes citados, el verso 6 es el único que presenta un mayor número de espondeos con una estructura (ssds) en los primeros cuatro pies, mientras que los demás versos tienen un ritmo más acelerado y fluido dependiente de los dáctilos y encabalgamientos (los primeros tres versos tienen solamente un espondeo, predominando así el dáctilo). Normalmente el uso continuo y repetitivo de dáctilos otorga diversas ideas, como la de rapidez (en este caso), alegría o festividad, mientras que el uso de espondeos confiere un tono distinto al texto, orientado a la solemnidad divina o fúnebre o, inclusive, a la tristeza. *Cf.* DUCKWORTH 1969, p. 4. *Vid.* I.4. *Movimiento y repetición*.

³⁵⁰ *Vid.* advertencias en la introducción.

³⁵¹ NUSSBAUM 1990, p. 22. Nussbaum cree que existe una íntima relación entre el contenido y la forma en las enseñanzas de los grandes pensadores, así hayan escrito “literariamente” o no, pues siempre la finalidad de estos textos didáctico-éticos está acentuada por la flexibilidad del lenguaje.

Las referencias sensoriales también juegan un papel importante en la creación de las φαντασῖαι y en la inmersión del público.³⁵² En el sexto verso encontramos una apelación a las sensaciones que profundiza en la ἔκφρασις: “ἄξων δ’ ἐν χροῖσιν ἴει σύριγγος αὐτὴν αἰθόμενος”. Parménides, por medio de este enfoque, despierta dos sensaciones: la vista y el oído, dos de los elementos más importantes en la inmersión sensorial, como se había visto en el Ἀσπίς pseudohesiódico. La imagen, además de que ha sido rastreada en varios lugares de la literatura y mitología griega, también es afín a la última escena de la ἔκφρασις pseudohesiódica ([Sc.] 309: ἐπὶ δὲ πλῆμναι μέγ’ ἀύτευν) en donde la imagen cumple una función sinestésica de suma importancia gracias al encabalgamiento sensorial.³⁵³ Así, me parece que la relación que estos dos pasajes tienen, más que ser un *locus communis*, está basada sobre todo en lo capaces que son de despertar instantáneamente sensaciones en el público. Es pertinente recordar que el Ἀσπίς contiene apelaciones sensoriales más ruidosas o bruscas que la ἔκφρασις del *Escudo* homérico: cuando las Gorgonas interactúan con el *opus ipsum* y lo hacen resonar mientras caminan, o más evidentemente siempre que había un enfoque a los dientes de las bestias, de manera que parece que lo auditivo del “Proemio” está inspirado la ἔκφρασις pseudohesiódica, en los sonidos estridentes e insistentes que se propicia la velocidad del carro donde viaja el κοῦρος. Además, en la ἔκφρασις parmenídea nuevamente encontramos un pequeño encabalgamiento sensorial iniciado por esta primera referencia. El sonido estridente o chillante de las ruedas del carro se repite de manera contundente cuando las Ἡλιάδες κοῦραι persuaden a Justicia de abrir las puertas que ella resguarda en B1.17-20.

Aunque en esta segunda ocasión el referente sensorial pierda sentido en la traducción, en griego el sentido es muy claro: el sustantivo σύριγξ desempeña, además del enfoque en las puertas al abrirse, una función sensorial específica puesto que la palabra, pese a que

³⁵² Recuérdese que esta característica la brinda el enunciado ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις de la definición de ἐνάργεια de Dionisio de Halicarnaso.

³⁵³ Vid. III.2.1.2. *Descripciones y rasgos sinestésicos*. MOURELATOS 1970, p. 13: “That the mode of description [sc. de Parménides] is conventional may be gathered from the fact that the context [sc. del “Proemio” e incluso del la ἔκφρασις del Ἀσπίς pseudohesiódico] is visual rather than aural.” Mourelatos se refiere a que la forma mediante la cual Parménides describe el viaje es convencional (es decir, que tiende sobre todo a lo visual y no tanto a lo auditivo). Mourelatos ve solamente la propiedad visual, pero no las apelaciones al resto de los sentidos, que en este caso sería el del oído. Difícilmente concuerdo con la opinión de Mourelatos, ya que considero que el pasaje parmenídeo, además de enfocarse en lo visual, también se enfoca en lo auditivo, lo cual también ocurre en el pasaje pseudohesiódico en cuestión. Dicho esto, podría decirse que la forma convencional de describir un hecho sería enfocándose en los muchos detalles sensoriales que ayudan a participar en el suceso que se describe.

contiene un significado distinto al de la flauta o siringa, contiene ya una carga semántica-sensorial gracias a una enunciación previa para referirse precisamente a un sonido. Es decir, la palabra es ambivalente y se usa a propósito para dirigir la atención a un detalle en particular y reproducir un sonido que antes ya había ocurrido con mayor intensidad. Parménides insiste en estos sonidos estridentes o chirriantes como de siringa y refuerza la semántica auditiva de la palabra mediante la aliteración en ξ (ἄξονας, σύριγγιν, ειλίξασαι) para hacer aún más evidente este doble valor semántico-sensorial. Es necesario aclarar que estos sonidos son estridentes y no dulces porque los objetos que los producen no son, por decir de alguna manera, propicios a emitir sonidos dulces, exactamente igual que en la ἔκφρασις pseudohesiódica.³⁵⁴ Tanto la aliteración, como la métrica, el políptoton,³⁵⁵ la sucesión de asíndeton y polisíndeton, la abundancia de una semántica similar y las referencias sensoriales ayudan a formalizar el estilo ἐναργῶς del “Proemio”, todo basado en la idea del movimiento, de la κίνησις:³⁵⁶

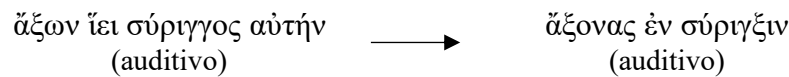


Figura 3. El encabalgamiento sonoro de σύριγγιν.

Es necesario recordar que para Quintiliano la organización de un texto, ir de lo general a lo particular y prestar atención a los detalles para que aparezcan frente a los ojos (ἐνάργεια),³⁵⁷

³⁵⁴ Tanto las bisagras de las puertas como los ejes de las ruedas del carro, aunadas al sentido de velocidad y violencia del “Proemio”, producen sonidos chirriantes. En contraste con todas estas referencias auditivas “molestas”, aparecen las voces de las Ἠλιάδες κοῦραι que establecen un punto de comparación entre los sonidos agradables y los sonidos insoportables (μαλακοῖσι λόγοισιν, v. 15). Dicha distinción transmite, incluso, una idea de incomodidad durante el viaje a causa del entorno que se encuentra antes del aprendizaje filosófico, antes del discurso de la diosa. Las muchachas hijas del Sol tienen una voz suave porque guían al κοῦρος hacia el conocimiento y forman parte de la sabiduría.

³⁵⁵ Entre los conceptos en los cuales se basa la ἐνάργεια, está el de la repetición, pues gracias al uso de ésta se puede crear una φαντασία más sólida y con mayor fuerza en la mente del público. La insistencia, tanto de un sonido como de una idea, provoca que sea más vívida la experiencia misma. Cf. FOWLER 1991, p. 26.

³⁵⁶ PRIER 1976, p. 97. Raymond Prier cree que las referencias sensoriales como el ruido de los ejes ardientes son inusuales y son propios de los rituales típicos de la región de Parménides. En efecto, es inusual que ocurran estos fenómenos dentro de un texto filosófico, pero no por ello tendrían que ser considerados rasgos que están fuera del alcance poético-sensorial de Parménides.

³⁵⁷ QUINT. *Inst.* VIII. 3. 67-70. En el caso de Parménides hay distintos enfoques, pero *grosso modo* su organización visual responde a lo que Quintiliano dice. Primero ilustra el contexto en general, comenzando con las yeguas (ἵπποι, v. 1), después el camino (ὁδόν, v. 2), seguido de una repetición de estas dos imágenes en el mismo orden (ἵπποι, v. 4 y ὁδόν v. 5). Cf. HÜLSZ, BERRUECOS 2018. Posteriormente enfoca muy detalladamente

es fundamental. Parménides, aunque no describe el carro donde viaja el κοῦρος, incluye refiere detalles visuales pertenecientes a éste —las ruedas en movimiento y que giran (δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν κύκλοις ἀμποτέρωθεν)—, mientras que otros detalles que no tendrían importancia,³⁵⁸ como la descripción del carro en su totalidad, son omitidos. El enfoque en las ruedas del carro tiene dos finalidades:

- a) ilustrar el acontecimiento, y;
- b) anticipar el tema del contenido propiamente filosófico del Poema para finalmente crear una *mise en abîme*.

Me parece que la primera finalidad no necesita una gran explicación: simplemente Parménides incluye imágenes muy claras de uno de los objetos más importantes del fragmento para hacer que la inmersión sensorial tenga una mayor efectividad y provocar una primera φαντασία. La segunda finalidad del enunciado —y por supuesto del “Proemio” en general— implica un complejo proceso retórico-teorético, pues, gracias a esta referencia, el gran tema del fragmento 8 empieza a cobrar forma y sentido.³⁵⁹ En primer lugar, en del imaginario de Parménides, es lógico que el carro tenga estas ruedas “bien redondas” porque es un objeto que se enlaza directamente con el tema del discurso sobre la Verdad de la diosa.³⁶⁰ No podría ser aceptado el κοῦρος si éste viajara en un carro de ruedas más o menos

a las ruedas (δοιοῖς δινωτοῖσιν κύκλοις vv. 7-8) y a las heliades y su acto de desvelo (Ηλιάδες κοῦραι, vv. 9-10).

³⁵⁸ GUTHRIE 1993, p. 24: “El viaje no se narra paso a paso, sino que los puntos clave se expresan de manera impresionista.” El comentario de Guthrie, aunque no conciba a Parménides tan poéticamente como otros investigadores, es importante. Cuando dice que Parménides describe de una manera impresionista, quiere decir que el viaje es subjetivo y fue su manera de llegar al conocimiento. No obstante, el poeta así lo considera apropiado para aproximarse a la verdadera filosofía y decide establecerla como la forma obligatoria para ello. Lo impresionista de Parménides, por lo tanto, se convierte en una suerte de *imperativo categórico* del descubrimiento de la verdad.

³⁵⁹ BERRUECOS 2015, p. 66: “Ya Gemelli Marciano, por ejemplo, sobre el verbo σπερχοῖατο del “Proemio” con carácter iterativo opina más bien que “contribuye al objetivo de conducir la atención del oyente fuera de la dimensión temporal, es decir, confundirlo y desorientarlo haciéndolo concentrarse en una especie de ‘timeless reality’ que después se encarnará en el famosísimo ‘es’.” Cf. GEMELLI 2008, pp. 33-4. Personalmente, no creo que Parménides haya querido confundir a su público, sino involucrarlo (ἔκφρασις) del todo en la acción para después hablar sobre *el ser* y sus cualidades. En todo caso, la “confusión deliberada” podría funcionar como los θαῦμα ιδέσθαι del Ασπίς. En segundo lugar, si Parménides, en última instancia, hubiera querido distraer a su público, de todas formas habría una predisposición por empezar a dar forma y sentido al fragmento 8.

³⁶⁰ Aunque Parménides no usa esta adjetivación para el sustantivo, podría pensarse que estos objetos tienen esta descripción por lo relacionado que está el sustantivo con el adjetivo (κύκλος-εὐκύκλος-εὐκυκλής). Cf. BERRUECOS 2019, pp. 13-5: “Las dos ruedas girantes que están a un lado y al otro del carro (δοιοῖς γὰρ ἐπέιγετο δινωτοῖσιν | κύκλοις ἀμποτέρωθεν) se enlazan prolépticamente con el carácter circular de la verdad de la diosa

bien hechas o ligeramente redondas, pues la perfección del *Ser* ejemplificado con la figura de la esfera solamente admitiría este tipo de figura o constitución material. Las ruedas en la imagen sirven como una suerte de acceso al camino de la Verdad por el simple hecho de que presentan una cualidad afín. Y, en segundo lugar, la referencia crea desde el inicio una imagen difícil de olvidar: insiste en la imagen y *crea* la esfera de la cual después nos hablará la diosa, además de que también crea una *mise en abîme*. La ἔκφρασις de la experiencia del viaje hacia el conocimiento adquiere una segunda dimensión, pues el poeta simultáneamente y poco a poco crea un segundo momento de ἔκφρασις derivado del primero que ya creó y que, a mi parecer —hasta donde se puede deducir debido a la naturaleza fragmentaria de la obra parmenídea—, debería terminar en un epílogo que concluye todo el *Poema*.

Hay, por último, en el “Proemio” otra referencia visual que a simple vista no se distingue, pero que es una de las más intensas del fragmento: las Ἡλιάδες κοῦραι de B1.9 que están muy relacionadas con lo visual, con la naturaleza ígnea y luminosa de la vista, ya que el sustantivo κούρη no sólo significa “doncella”, sino que también admite “la pupila del ojo”, tal como lo expresó después Empédocles de Agrigento (DK B.84.8 κύκλοπα κούρην).³⁶¹ Para Prier, la mención de las Ἡλιάδες κοῦραι no refleja lo visual, sino lo esférico y lo luminoso que después tendrá ecos a lo largo del fragmento 8 cuando Parménides habla de la εὐκυκλος σφαίρα,³⁶² lo cual también es cierto, pues dibuja más pronunciadamente la *mise en abîme* de la que más arriba hice mención y demuestra que el programa del *Poema* ya estaba definido desde un principio al aludir a la imagen de la esfera. Es notable subrayar esta referencia visual a la que, como reflexiona Berruecos, no se le ha dado mucha atención, pues denota que Parménides apela de forma deliberada al sentido de la vista, el encargado de llevar al κοῦρος a través del camino. Con ello advierte al público que debe ser capaz de distinguir muy claramente todo lo que él construye por medio de sus palabras, que la vista cumple un papel muy importante dentro del mundo figurado a través del lenguaje parmenídeo puesto que el enfoque no solamente está dirigido al ojo como un órgano en general, sino que se concentra

[...] el adjetivo que se aplica a ella [*sc.* a la verdad] parece una prolongación de la imagen poética en la que está configurado todo el relato: el camino recorrido por un carro que tiene como meta una enseñanza que, como la masa de la esfera del ser y como las ruedas del carro que a él conducen, no puede ser más que bien redonda.”

³⁶¹ Cf. BERRUECOS 2015, p. 76-7. Él mismo incluso menciona que en la lengua castellana el juego de palabras también funciona (“pupila”, “muchacha” o “niña”), así como en griego antiguo y moderno.

³⁶² PRIER 1976, pp. 97-8: “The symbol of ἥλιος holds a universal importance as the rounded image of light [...] It is in symbolic terms ‘the unmoving heart of well-rounded Truth’ (Ἀληθείης εὐκυκλέος ἀτρεμῆς ἤτορ).”

en la visualización profunda y atenta de los hechos, como si dijera: “uno puede ver, pero no siempre se observa detenidamente”. Parménides insiste tanto en los detalles auditivos como en los visuales muy específicamente de manera que el estilo que consigue es excepcionalmente vívido, enérgico y equivalente al concepto de ἔκφρασις:

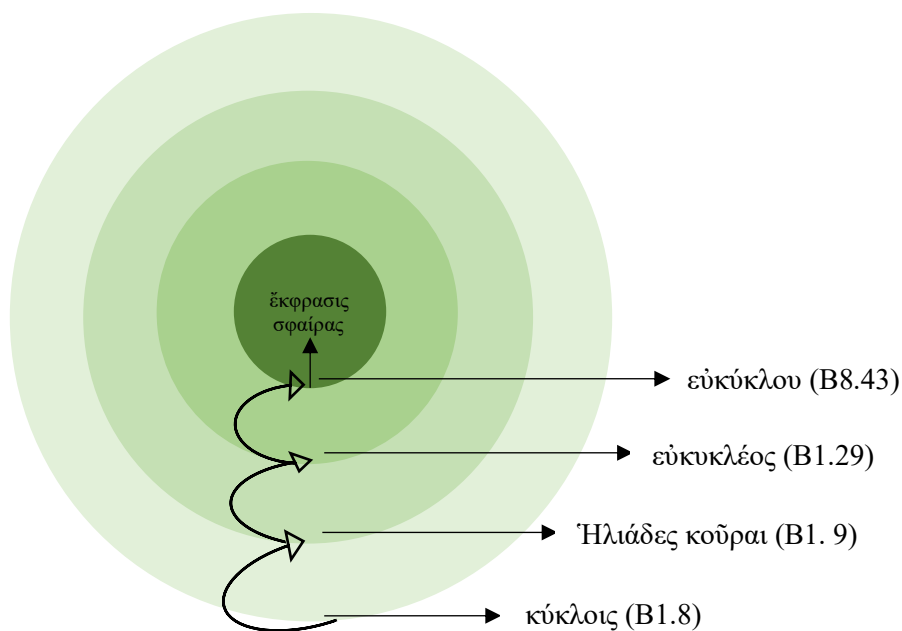


Figura 4. Correspondencias concéntricas de los derivados de κύκλος. Cada que Parménides evoca la idea de lo redondo, las palabras guían al público hacia la ἔκφρασις de la esfera: las llantas en DK B1.8 anticipan la mención de las hijas del Sol en DK B1.9 y así sucesivamente. Al mismo tiempo, cada mención refuerza la ficción de un segundo momento efrástico.

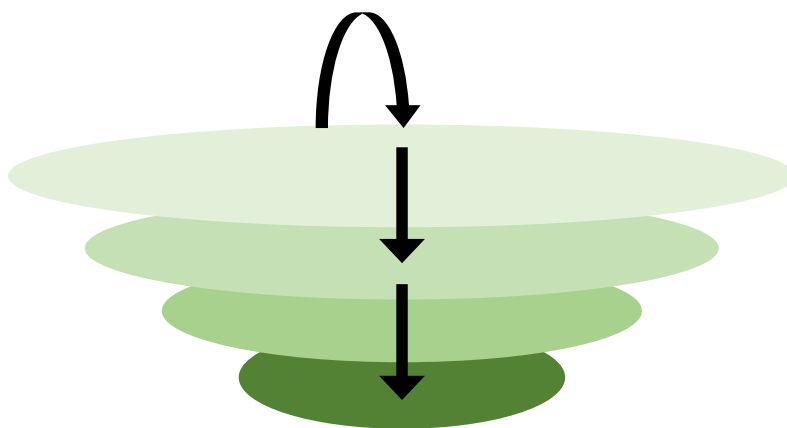


Figura 5. Mise en abîme. Las palabras de Parménides guían a través de la ἔκφρασις hasta el punto más bajo donde finalmente hay un discurso teórico, el fragmento DK B8.

Finalmente, en esta imagen de las Ἡλιάδες κοῦραι ocurre un acontecimiento crucial que vale la pena remarcar. Mientras que las muchachas abandonan las moradas de la noche, realizan un acto que implica confianza: ὠσάμεναι κράτων ἄπο χειρσὶ καλύπτρας.³⁶³ Necesitan que el κοῦρος confíe en ellas para que puedan llevarlo en el camino de las palabras que el poeta construye hacia el lugar donde se encuentra la diosa que le revelará los caminos de la verdad y de las opiniones de los mortales. Exactamente de esta misma manera, Parménides, después de crear una autoridad, concedérsela a sí mismo y colocar su discurso en boca de una diosa, pide la confianza del público, a fin de que éste quede persuadido tanto de la primera ficción que crea como de la segunda. El lazo de confianza establecido entre el κοῦρος y las Ἡλιάδες κοῦραι es el mismo que Parménides crea con su público. Como bien expresa David Blank: “Truth, but also trustworthiness, the persuasion which results from it, and the faith and belief to which this lead make out the essential characterization of the goddess’ True Way of Inquiry.”

3.2. La narratividad: λόγοι ἀφηγηματικὸς καὶ περιγηματικὸς

El hecho de que Parménides narra descriptivamente el famoso viaje del “Proemio” es algo irrefutable y muy evidente. Así que ahora, para probar la existencia de la ἔκφρασις en estos versos, recordemos la definición de los *progymnasmata* —en específico la de Nicolao de Mira—: “ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικὸς”.³⁶⁴ Es importante que toda ἔκφρασις presente de manera armónica las dos características que desde el primer capítulo de la presente investigación hemos apuntado (lo descriptivo y lo narrativo) y que las ἐκφράσεις homérica y pseudohesiódica demostraron. Así, pues, si recordamos las propiedades que un texto debe

³⁶³ BLANK 1982, pp. 168-173. Además del acto revelador que realizan las κοῦραι, Parménides coloca a lo largo del *Poema* al menos ocho veces las palabras πίστις, πείθω, πείθειν, etc., como una manera de insistir en el concepto de la confianza. Para Parménides es importante enfatizar esto: “Parmenides’ goddess, with the help of her agents the Sun-maidens, takes a boy at the start of manhood and, using all the opportunities presented by his susceptibility and innocence, as the unveiling of the Sun-maidens shows, through their persuasive power, enters into a relationship of πίστις with him, giving him true faith. This is the function of the divine women of the poem, just as the poem’s function is to persuade the audience to hold his faith in the word of Parmenides.” Cf. BERRUECOS 2015, pp. 69-71: “El desvelamiento, en este sentido, es un gesto que permite mancomunar a las heliades y al κοῦρος en una expresión de confianza mediante la cual le revelan su identidad, [...]”

³⁶⁴ NIC. RHET. *Prog.* 68.8. Me remonto a la definición de Nicolao de Mira debido a que la narratividad aquí es más explícita que en las otras. *Vid.* I.1. *¿Qué es una ἔκφρασις?*

contener para ser considerado narrativo,³⁶⁵ notamos que en el “Proemio”, de los once verbos conjugados, hay una preponderancia del imperfecto (πέμπον, φερόμην, φέρον, ἠγεμόνευον, ἴει, ἐπέιγετο) que refleja ambos estilos, el narrativo y el descriptivo.³⁶⁶ Sin embargo, para diferenciar el carácter narrativo del descriptivo, no sólo debemos prestar atención al imperfecto, sino también al verbo σπερχοίατο en optativo iterativo que cumple la misma función narrativa que los demás verbos en imperfecto, además, por supuesto, de las conjunciones temporales (ἐπεὶ, ὅτε) que suponen un orden lógico y consecutivo de las acciones descritas. Berruecos opina que la iteración del optativo —especialmente σπερχοίατο, puesto que la semántica misma del verbo contiene una idea iterativa— tiene la finalidad de provocar una ilusión de lo que acontece, un viaje duradero,³⁶⁷ fenómeno que, así como lo considero, fortalece la creación de la ἔκφρασις.³⁶⁸ El “Proemio”, según Pòrtulas, está rodeado del concepto “παλινωδία” que refleja este afán de la iteración en el viaje, de la circularidad dinámica y la repetición del discurso de la diosa.³⁶⁹ Por esta razón, así como Iribarren denota la *demiurgic narrativity* del *Escudo* homérico a causa de los verbos de creación, y debido a la abundancia de los verbos de movimiento en el “Proemio”, me parece que es apropiado subrayar la *steering narrativity* que aquí encontramos: además de que crea la ficción del viaje del κοῦρος, guía —como su nombre lo refleja— al público con las palabras indicadas para llegar a través del primer momento ecfrástico a los dos caminos mencionados —y, por supuesto, a la segunda ἔκφρασις del *Poema* asumiendo que se concede el caso a partir de lo fragmentario de éste— donde la diosa toma la palabra. Más adelante veremos a detalle tal acontecimiento.

³⁶⁵ A saber, que debe incluir una serie de eventos en donde se exprese claramente: una sucesión de tiempos mediante los verbos, el aspecto o el punto de vista de la persona que narra dicho evento y el modo o la persona gramatical que relata. *Vid.* I.2. *¿Qué es lo narrativo?*

³⁶⁶ El tiempo imperfecto da una idea de continuidad al texto o determina una acción que se repite a lo largo de la línea temporal de la descripción. Recuérdese en los capítulos 2 y 3 cuando hablé de la narratividad de las ἔκφρασις homérica y pseudohesiodica. Éstas concentraban una gran cantidad de verbos en imperfecto y aoristo iterativo (en el caso de Homero) que indicaban tanto la narratividad como la iteración de la narratividad misma, como menciona Irene de Jong.

³⁶⁷ BERRUECOS 2015, pp. 65-6. La ilusión (φαντασία) provocada por el lenguaje de Parménides es uno de los indicios de la presencia de ἔκφρασις: “No se trata, en efecto, del retrato de una experiencia única e irrepetible, sino más bien de una imagen de la inspiración poética que, para construir y fabricar un discurso sabio e inteligente, no solo requiere la reiteración de la experiencia misma del pensamiento, sino que también precisa del ejercicio repetitivo e insistente que es necesario para trasladar el pensamiento al lenguaje de la poesía.”

³⁶⁸ Cabe recordar que las escenas en los dos pasajes anteriores tenían esta propiedad: eran acontecimientos o escenas que no tenían precisamente un fin o un inicio. *Cf.* YACOBI 1995, p. 615.

³⁶⁹ PORTULAS 2018, p. 241: “Palinodie signifie... répétition d’un discours qui est émis de façon réitérée depuis de positions d’autorité différentes et complémentaires.”

Subrayar el predominio del imperfecto para esclarecer la narratividad del “Proemio” no es suficiente y es necesario que señalemos los adverbios y las conjunciones que indican lugar o tiempo a fin de determinar claramente si el fragmento es más narrativo o descriptivo. Así, vemos que Parménides al inicio menciona con insistencia “un lugar” que no conocemos “τῆ” (B1.3-4), y que sencillamente refleja un grado descriptivo mayor en estos versos. Después, en vista de que no hay ni marcas temporales ni locativas, es lógico suponer que el estilo deviene naturalmente narrativo. Sin embargo, es sólo un poco mayor al descriptivo, ya que nada más se encuentra la conjunción ὅτε (B1.8) que intensifica el valor iterativo del verbo *σπερχοίατο* y de la *steering narrativity* que da apertura al fragmento. El uso del imperfecto, entonces, determina estrictamente y acentúa la acción del viaje, la idea de velocidad y de lo brusco, pues después del verso 10 los verbos o formas verbales se encuentran en su mayoría en presente y en perfecto (εἶσι, ἔχει, πλῆνται), y, al convivir con los adverbios de lugar ἔνθα y ἀμφίς, son en su mayoría usados para la plena descripción del lugar a donde llega el κοῦρος, de manera que este corto período tiene un prominente estilo descriptivo (λόγος περιηγηματικός). Los versos que siguen y hasta B1.25 donde termina propiamente el “Proemio”, los verbos en aoristo (πεῖσαν, ποιήσε, ὑπεδέξατο, ἔλεν, φάτο) son muestras del regreso a la narración de hechos, como las acciones de las Ἡλιάδες κοῦραι, la persuasión de la diosa que resguarda las puertas, cómo se forma el hueco entre las puertas al abrirse, el procedimiento detallado de la apertura de las puertas, cómo continúan el viaje y por último cómo la diosa recibe al κοῦρος. Por lo tanto, vuelve a haber un estilo preponderantemente narrativo.³⁷⁰ En suma, esto quiere decir que cuando el imperfecto inicial desaparece, la acción de movimiento brusco con la cual Parménides inició el “Proemio” disminuye al mismo tiempo que la *steering narrativity* gradualmente se disipa sólo por un momento y comienza un breve período que complementa armónicamente lo narrativo según la teoría de la ἔκφρασις, es decir, el λόγος περιηγηματικός o el estilo descriptivo. La siguiente tabla ayudará

³⁷⁰ El cambio del imperfecto al aoristo de los versos 15 a 23 hace que el estilo narrativo continúe, aunque no será con la misma idea del viaje, sino que narra ahora eventos puntuales, como la persuasión de las hijas del sol o la anticipación del discurso de la diosa de Parménides, circunstancias que no tienen razón para ser continuas o reiterativas: las κοῦραι Ἡλιάδες no necesitan de actos repetitivos para la persuasión de Δίκη, pues basta con una sola vez para que la diosa quede convencida de abrir las puertas. Estos actos puntuales son paralelos al efecto que se pretende conseguir con el discurso de Parménides ya que, al hacer uso el poeta del dispositivo retórico de la ἔκφρασις, la persuasión sería instantánea.

a comprobar la clara armonía entre los dos tipos de discursos, el λόγος ἀφηγηματικός y el περιηγηματικός, según el tiempo verbal usado en el “Proemio”:

	<i>Número de veces en el “Proemio”</i>	<i>Porcentaje</i>
presente	8	36.3%
imperfecto	7	31.8%
aoristo	6	27.3%
perfecto	1	4.6%

Ahora bien, es necesario explicar qué ocurre con los dos primeros verbos en presente del “Proemio”: φέρουσιν y φέρει. Aunque ellos refuerzan la idea de movimiento semánticamente, por sí mismos tienen la función ya sea de colocar al poeta o al público en el tiempo y espacio conveniente de manera violenta, ya sea de incluir un tono *gnómico* al *Poema*.³⁷¹ En principio, estos dos verbos podrían entenderse como presentes históricos: representan un hecho pasado como *ongoing* al momento de la recitación, por lo que podrían entenderse del mismo modo que los verbos en imperfecto. Sin embargo, el presente por imperfecto no ocurre en Homero³⁷² y podemos sospechar si efectivamente este uso es el indicado: a mi parecer, hay otro sentido en estos verbos. Por una parte, el verbo φέρουσιν que inaugura no solamente el “Proemio”, sino el *Poema*, sitúa, como una orden,³⁷³ al lector

³⁷¹ COXON 2009, p. 13: “By his careful use of tenses in the prologue Parmenides distinguishes clearly between (1) being set on the road to the goddess by the mares (2) being drawn along this road and through the gates, to which it leads, by the mares under the guidance of the Heliades.” Coxon propone que Parménides usó deliberadamente los tiempos verbales para hacer una diferencia entre las acciones que él potencialmente realizaba y las acciones que él quería traer a la mente de su público, aunque ambas constituyen la experiencia completa de la φαντασία.

³⁷² Cf. SMYTH 2010, § 1883.

³⁷³ Estrictamente hablando, el presente de indicativo no es la tiempo verbal apropiado que pueda sustituir un imperativo. Esta idea imperativa del presente, entonces, se desprendería del carácter iterativo o gnómico del presente que expresa un hecho que tiende a repetirse, como menciona ROJAS (2013, p. 15) y que SMYTH llama Present of Customary Action (2010, §1876). Puede ser que, al tratarse el “Proemio” de un acontecimiento que naturalmente tiende a realizarse iterativamente y exista ya cierta consciencia de lo que ocurrirá —no por parte del público, sino por parte del poeta—, el verbo φέρουσιν en presente adquiriera un ligero sentido imperativo, como si con el simple hecho de enunciar dicho verbo se impusiera la acción a imaginar que después estará reforzada con los demás verbos de movimiento. La orden estaría dirigida al sujeto sintáctico, las yeguas, pero al mismo tiempo a las palabras mismas, a la poesía, que tienen la capacidad de llevar al sujeto que escucha a la acción. Ellas son las responsables de acatar la orden y de realizar la acción que inaugura el período de la ilusión. De esta manera, la acción con la que inicia la ἐκφρασις es brusca y violenta, así como el movimiento a lo largo del “Proemio”. En comparación con las ἐκφράσεις que expuse en los dos capítulos anteriores donde los verbos iniciales están en tiempos pasados (ποιέει HOM. II. XVIII. 478; ἔην HES. [Sc.] 144) y esta idea imperativa es complicada, la ἐκφρασις que propongo en el “Proemio” comienza de una manera más atemporal (*vid.* nota siguiente) y esto permitiría dilucidar el tono imperativo de dicho verbo.

en el carro donde el κοῦρος es llevado por las yeguas y, además, determina el tiempo —o quizá más bien determina una atemporalidad—³⁷⁴ en que la acción debe ocurrir para que el público siga el hilo de la ἔκφρασις *hic et nunc*, de modo que la apropiación de la experiencia sea cabal. Φέρουσιν actúa inmediatamente sobre la mente y la sensorialidad del público y me parece que si Parménides hubiera comenzado el relato en un tiempo pasado, el público habría sentido ajena tal experiencia, por lo que el efecto de inmediatez y transferencia de experiencias no habría funcionado tan rápidamente como se esperaba. Por otra parte, el verbo φέρει de B1.3 en presente, a mi parecer, determina que la acción de llevar a un εἰδότα φῶτα es recurrente o iterativa,³⁷⁵ lo que remarcaría un tono gnómico que expresa que la acción es *real* todo el tiempo en el imaginario parmenídeo, ya que sería una suerte de *locus communis* de la búsqueda de la verdad, de la filosofía, según Parménides.

A manera de conclusión de lo dicho anteriormente, es claro que, en primer lugar, lo estrictamente narrativo (el λόγος ἀφηγηματικός) —que a propósito parece que impera en el fragmento por el uso repetido de imperfecto y aoristo— está determinado sobre todo por los tiempos verbales correspondientes que demuestran una secuencia congruente de eventos en el viaje, además de las conjunciones temporales que la refuerzan. En segundo lugar, lo descriptivo (el λόγος περιηγηματικός) se sostiene por los verbos en presente, algunos en imperfectos junto con sus respectivos adverbios locativos, a excepción de φέρουσιν y φέρει que desempeñan otras funciones, y uno en perfecto. Además, gracias a la organización de los eventos en secuencias lógicas, la *steering narrativity*, la repetición insistente de léxico común y algunos efectos fónicos pertinentes, el estilo enérgico, claro y vívido en ambos λόγοι es muy visible, de manera que formalmente afirmamos que hay una primera ἔκφρασις en el “Proemio”. Pero aquí no acaba el asunto. Al inicio de este apartado me remití a Nicolao de Mira que, por expresar “λόγος ἀφηγηματικός” a la definición, amplía el sentido narrativo y subraya el papel del narrador dentro de la narración, es decir, remarca que hay un *yo poético*.³⁷⁶ En esta primera ἔκφρασις veremos ahora que hay claramente un *yo poético* (ἵπποι

³⁷⁴ ROJAS 2013, p. 15. El primitivo valor atemporal del presente podría hacer que la acción se sitúe no estrictamente en el tiempo de la historia dentro de la narración, sino en el acto de la narración misma.

³⁷⁵ Cf. SMYTH 2010, §1876: “The present is used to express a customary or repeated action.” Por esta razón prefiero leer el verso como lo hacen HÜLZ y BERRUECOS: πάντ’ αὐτῆ, en lugar de la lectura πάντ’ ἄστη de Diels-Kranz.

³⁷⁶ Vid. I.2. *¿Qué es lo narrativo?* La diferencia entre περιηγηματικός y ἀφηγηματικός básicamente consiste en que el primer adjetivo supone una idea de “guiar y describir al mismo tiempo”, mientras que el segundo está más cercano al concepto de διήγησις y considera al narrador desde la perspectiva del *yo poético*, hecho que es

ταί με φέρουσιν), una voz poética narrativa / descriptiva que habla en primera persona y acentúa el λόγος ἀφηγηματικός en cuestión.

3.3. La impersonalidad³⁷⁷ y el público del Poema³⁷⁸

Todo el *Poema*, como menciona Bowra, tiene un tono innegable de impersonalidad³⁷⁹ —ya sea a causa de la falta de determinación del κοῦρος o del ἐγώ,³⁸⁰ ya sea por la indeterminación de la diosa—, aunque al inicio del “Proemio” haya una primera persona que suponga que Parménides mismo viaja (ἵπποι ταί με φέρουσιν... τῆ φερόμην· τῆ γάρ με... καί με θεᾶ...³⁸¹). No obstante, esta primera persona no debe interpretarse literalmente puesto que el eléata no viaja esta vez, sino que con sus palabras guía hacia los senderos del conocimiento para que el público se dirija hacia la sabiduría.³⁸² Parménides deja el “yo” abierto a cualquier persona dispuesta al aprendizaje puesto que nunca determina específica ni explícitamente quién viaja: lo hace participe de su poesía y de su experiencia (como menciona Chiara

una clave para entender la narratividad en la Antigüedad, como sería el caso de Homero (*Od.* I. 1 ἄνδρα μοι ἔννεπε Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλά).

³⁷⁷ En este caso, la impersonalidad del “Proemio” ayuda a justificar la presencia de ἔκφρασις ya que acentúa el efecto de apropiación de la experiencia de parte del público. El *yo poético* expresado quedaría reducido y ya no se supondría que Parménides es el κοῦρος que vive dicha experiencia, sino que puede ser cualquiera que, como público, sea participe de la escena.

³⁷⁸ Como se mencionó en el primer capítulo cuando se hablaba de las características necesarias que hacen un discurso narrativo, el contexto del discurso o *situatedness* es fundamental. Por lo tanto, debido a que narración y ἔκφρασις constituyen una ecuación insoluble, cabe explicar el contexto en el que se desarrolló (o tuvo que desarrollarse) el *Poema*. Cf. ROBBIANO 2006, pp. 18-19: “The audience [...] occupy a central role in Parmenides’ text. It is the audience that must be guided to learn”

³⁷⁹ BOWRA 1937, p. 106: “She (the goddess) is a symbol for the poet’s *personal* experience and *his own* discovery of truth.” Parménides eligió su diosa puesto que la experiencia del descubrimiento de la verdad fue propia. Por lo tanto, se adueña de su propio descubrimiento y es personal. Aunque haga esto, ya no ocurre lo mismo cuando transmite la verdad en palabras de *una* diosa, pues ésta ya no será la diosa *personal* de Parménides y él mismo no será la persona que “realiza” el viaje descrito. Es decir, *la* diosa —que tampoco está determinada o no se dice claramente quién es— puede ser en este sentido *una* diosa. Comienza, entonces, este tono impersonal en el que se desconocen los personajes del relato y éste da la oportunidad a Parménides de manipular el discurso de la manera más conveniente. MOURELATOS 1970, p. 16: “I have been referring to this traveler by the very word Parmenides uses in the Poem – the Kouros, the ‘youth’ – and shall continue doing this to avoid prejudging the identity of the narrator.”

³⁸⁰ LATONA 2008, p. 216: “It is somewhat difficult to say much about Parmenides’ charioteer, who at a glance does not seem to get much attention in the otherwise elaborate chariot imagery of the poem”

³⁸¹ SLAVEVA-GRIFFIN 2003, pp. 237-8: “The image of a young man on a quest to discover his own self creates a personal dimension in the poem.” Contrario a lo que piensa Bowra, Slaveva-Griffin cree que existe un tono de personalidad en el *Poema*. En cierto sentido, es lógico suponer esto debido al lenguaje y a la persona que utiliza el poeta, ya que nos enfrentáramos al *yo poético* que también se hace evidente al hacer la relación entre el “Proemio” y el λόγος ἀφηγηματικός.

³⁸² ROBBIANO 2006, p. 49: “The audience of Parmenides’ Poem are encouraged to follow him on his transformative journey.”

Robbiano),³⁸³ sobre todo porque la atención al ἐγώ es muy poca e incluso nula —no dice nada sobre sus acciones o emociones al viajar, simplemente narra y describe lo que pasa a su alrededor—, convirtiéndolo en un “sujeto agente” que sólo recibe la acción hasta el momento en que la diosa lo toma de la mano y deviene poco a poco un “sujeto activo”. El κούρος, en suma, refleja un personaje que solamente debe dejarse llevar por la circunstancia, las yeguas y las Ἡλιάδες κούραι.³⁸⁴ Hay en la poesía lírica coral un tipo de comunión poética similar provocado por una primera persona “vacía de personalidad” que convierte a toda la comunidad en protagonista de la poesía (tanto en cantores como en oyentes)³⁸⁵ gracias a su disposición a dejarse llevar por la ocasión y participar en la ocasión. Del mismo modo, el eleata deja el ἐγώ como un puesto vacante disponible para cualquier persona o para todo el público³⁸⁶ a fin de mancomunarlo con el viajero y sumergirlo en la circunstancia espaciotemporal que crea,³⁸⁷ así como hacía Homero al establecer un paralelismo en el *Escudo* cuando un aedo cantaba en el centro y la gente alrededor de él se maravillaba por tal acontecimiento.³⁸⁸ En este sentido, Parménides tiene la oportunidad de asumir el papel de la diosa que también es indeterminado no porque haya sido una obviedad durante la época saber

³⁸³ Cf. ROBBIANO 2006, p. 62: “In a poem that has been described as a philosophical poem about Being, the audience finds a character who helps them enter into the poem and provides them with a model for their own mental enterprise through identification.”

³⁸⁴ Para el público de la Antigüedad esto pudo ser algo muy usual o común. Sin embargo, para el lector actual que pretende ver el “Proemio” una experiencia propia de Parménides e ignora la impersonalidad que aquí explico es posible que la inspiración del poeta mediante la cual todo el *Poema* está encuadrado no resulte muy evidente. LORITE 1978, p. 291: “Mais il est possible que l’homme moderne ait abimé, oublié dans son parcours verbal, l’inspiration qui permit à Parménide de réciter son Poème.” Además: “Parménide aurait-il pu, rivé à la force de son désir, se qualifier lui-même ô koure ?”

³⁸⁵ ORTEGA 1984, p. 24: “En esta segunda versión de la ejecución coral, la aparición del ‘yo’, pronunciado por el autor poeta, tiene que ver con él mismo y con el grupo de cantores y oyentes. Se trata de una poesía destinada a una fiesta en la que la comunidad toda se siente protagonista.” Cf. BERRUECOS (forthcoming), *Rings, Polyphony and Chorality in Parmenides’ Proem: Structure and Symbolic Schemes in Fr. DK28 B1*. Cf. también ROBBIANO 2006, p. 69 en donde se menciona que el este tipo de “yo” que tiene como finalidad una comunión con el poeta también se encuentra, por ejemplo, en el fragmento I (Voigt) de Safo.

³⁸⁶ MOURELATOS 1970, p. 16: “Doubtless Parmenides identifies himself (poetically and dramatically) with the Kouros, but he also expects his readers or hearers to identify with the hero [...] Parmenides may well intend that we should ponder not simply the content of the Kouros’s narration, but the whole situation of Kouros-goddess-other mortals.”

³⁸⁷ Recomiendo ampliamente para abundar sobre este tema el tercer capítulo de ROBBIANO 2006, *Becoming the Protagonist*, en donde expone el procedimiento en el que el público puede identificarse con el protagonista y lo evidente que es esto mediante un proemio que funciona como una *captatio benevolentiae*.

³⁸⁸ IRIBARREN 2012, p. 294. Siguiendo la lógica homérica propuesta por Iribarren, Parménides intenta reproducir esta forma de conexión entre el contenido y el entorno poético de manera que también es posible hablar de las dos dimensiones textuales que Iribarren detecta en el *Escudo de Aquiles*: la reflexiva y la transitiva. En el texto parmenídeo la dimensión reflexiva es evidente cuando el poeta explota los verbos de movimiento a fin de crear la acción del viaje, mientras que la transitiva se demuestra cuando Parménides describe lo que encuentra a lo largo del viaje y especialmente cuando describe la σφαίρα.

de qué diosa se trataba, sino porque el poeta no quiso compartir su diosa, su fuente de inspiración poético-filosófica.³⁸⁹ Por lo tanto, después de escindir su discurso, traslada sus palabras a la voz de la diosa debido a que conoce las enseñanzas de la divinidad —además de que la diosa misma le confirió la autoridad de hacerlo: DK B2 “εἰ δ’ ἄγ’ ἐγὼν ἐρέω, κόμισαι δὲ σὺ μῦθον ἀκούσας³⁹⁰ [Ea, yo hablaré y tú acoge el discurso después de haberlo escuchado]”—: la voz teórica de la diosa no es otra más que la de Parménides bajo un velo poético, confiriéndose a sí mismo la autoridad necesaria para que sean creíbles y verosímiles las cosas que dice.³⁹¹ Por esto, es necesario que el público se identifique con el personaje del ἐγὼ en el “Proemio” y que ese ἐγὼ se sumerja dentro de las mismas circunstancias por las que Parménides tuvo que pasar para alcanzar el conocimiento. La apropiación de la identidad vacía del κοῦρος/ἐγὼ por parte del público provoca que haya también una apropiación y una vivencia del viaje del “Proemio”, de la búsqueda de la verdad, lo cual mediante una ἔκφρασις es aún más efectivo por la implantación en la mente de las φαντασίαι adecuadas. Dicho de otra manera, es como cuando coloquialmente se dice: “tienes que pasar por tal circunstancia para poder entenderlo todo. De otra manera, no lo entenderías”. “Nadie experimenta en cabeza ajena”, sería otro ejemplo. Precisamente la ἔκφρασις hace que experimentemos un hecho dentro de la imaginación sin siquiera haberlo vivido realmente.³⁹² Si Parménides, bajo el velo poético de la diosa y una voz desdoblada, dice al κοῦρος que es necesario aprender la Ἀλήθεια y las Δόξαι para después transmitir las a su vez, y si para esto es menester sumergirse en el contexto poético-filosófico cuyo medio de acceso son las palabras del poeta, aún con mayor razón afirmamos el uso de ἔκφρασις en el “Proemio”. La finalidad del “Proemio” revestido con esta ἔκφρασις, a mi parecer, además de crear una experiencia única (la del

³⁸⁹ BOWRA 1937, p. 106: “This experience is unique to him, and therefore he can hardly attribute it to a goddess who is shared with other men.”

³⁹⁰ Este mismo fragmento demuestra que hay intención de una propagación de las enseñanzas de Parménides. Es decir, hay un interés en la creación de una suerte de escuela filosófica.

³⁹¹ PORTULAS 2018, p. 223-4: “Mais elle (la déesse) ne renonce d’aucune façon à l’argument de l’autorité traditionnelle, fondé sur sa propre révélation charismatique.” Parménides coloca al público en su lugar como persona que aprende, el iniciado en la filosofía y es él quien, en voz de la diosa, transmite todo el contenido filosófico. “Parménide est pleinement conscient, tout au long du poème, de sa tâche comme messenger, comme transmetteur.”

³⁹² Cf. HORSTKOTTE 2017. Cabe destacar que en Parménides el *what it's like* solamente se encuentra en el punto fundamental del segundo momento ecfrástico: εὐκύκλου σφαιρῆς ἐναλίγκιον ὄγκῳ, “semejante a la masa de una esfera bien redonda.” No es de sorprender la ausencia de las comparaciones en el resto de los fragmentos donde puede haber ἔκφρασις pues podría suponerse que Parménides sigue generalmente el modelo homérico y no el pseudohesiódico.

público) a partir de una experiencia ajena (la de Parménides), es la apropiación de ésta para que la pueda vivir y comprender para el posterior aprendizaje de las dos vías descritas.

Sin embargo, para ser eficaz en la experiencia del viaje no todo es responsabilidad del poeta o recae en su habilidad poética, sino que también debe haber cierta correspondencia por parte del público para que la enseñanza se transmita correctamente.³⁹³ En primer lugar, quienes lo escucharon inmediatamente tuvieron que poner toda su atención a lo que el poeta recitaba.³⁹⁴ Habría sido en vano que Parménides (teniendo en cuenta que Sexto Empírico nos transmite el “Proemio” como el inicio de la obra) empezara con el contenido propiamente filosófico ya que no tendría la certeza de que el público lo estuviera escuchando atentamente ni de que sus enseñanzas fueran transmitidas de la mejor manera.³⁹⁵ El público debía permanecer bajo su control desde el inicio hasta el final y, para conseguir esto, Parménides haría sentir a su público que se encontraba dentro de un ambiente de familiaridad donde todo lo dicho era en cierta manera conocido y lo extraño no tenía cabida pues ocasionaría o falta de atención del público, o su falta de empatía e incluso su desinterés.³⁹⁶ Así, una forma adecuada para iniciar el “Proemio” y conferir verosimilitud al acontecimiento del viaje era remitirse a pasajes o motivos de la tradición épica griega.³⁹⁷ Por medio de las reminiscencias de algunos pasajes homéricos, Parménides no solamente capta la atención del público, sino que también reconoce que hay una tradición literaria que usa como autoridad para dar inicio a su μῦθος y que, además, el público al cual se dirige conoce esa misma tradición que él usa deliberadamente (razón por la cual él mismo delimita su público al decir εἰδῶτα φῶτα y al

³⁹³ Cf. ROBBIANO 2006, p. 27: “Parmenides does not have a theory of reality that one can learn without being affected by it [...] The audience must be put in the right set of mind.”

³⁹⁴ Posteriormente, ya dentro del discurso de la diosa (B6. 2), Parménides reclama esta atención necesaria que antes no había mencionado ya que la demandaba indirectamente mediante la ἔκφρασις: τὰ σ' ἐγὼ φράζεσθαι ἄνωγα. Bajo la voz y la autoridad de la diosa, el poeta reclama la atención necesaria, aunque de cierta manera ya tiene toda la atención de su público, para que no parezca que ellos se encuentran sumergidos en la φαντασία creada por el motivo del viaje. Para no “romper la ilusión” como lo hacía la ἔκφρασις pseudohesiódica.

³⁹⁵ LATONA 2008, p. 225: “An individual’s journey to the highest knowledge requires from the start a capable mind, one possessed of both foreknowledge of what-is-to-be-known in order to find its way on the path and the ability to resist distractions. A guiding insight can only be maintained in its clarity if the passions are controlled.” Por esta razón, sugiero (como Latona) que Parménides inició el *Poema* con un discurso efrástico que captara instantáneamente tanto la atención como los sentidos del público.

³⁹⁶ BOWRA 1937, p. 112: “His poem serves a purpose in making the reader feel that he is not embarking on something entirely outside his experience.”

³⁹⁷ Cf. ROBBIANO 2006, p. 36: “Parmenides’ Poem written in dactylic hexameters, placed itself into the epic genre and tradition [...] lives up to epic’s generic expectations.” Como explica Chiara Robbiano, Parménides introduce la expectativa de la verdad y de la educación y, por lo tanto, prepara al público para entender el contenido cabalmente.

decir en palabras de la diosa: ἦ γὰρ ἀπ' ἀνθρώπων ἐκτὸς πάτου ἐστίν).³⁹⁸ Así, Parménides cuenta con más recursos, además de lo que hasta ahora hemos visto, para dirigir la imaginación y las sensaciones del público, mientras que al mismo tiempo crea la expectativa sobre el público de que estarían por escuchar algo verdadero y de gran importancia y de que quizá obtendrían un modelo de comportamiento a partir del *Poema*.³⁹⁹

Se han identificado varios pasajes de Homero —especialmente en *Iliada*—, Hesíodo, los *Himnos homéricos*, Píndaro e incluso Safo con los que el tema del “Proemio” presenta afinidades.⁴⁰⁰ De entre todos los posibles pasajes de la épica y lírica de donde Parménides pudo haber obtenido el *motif* del carruaje junto con una divinidad solamente destaco dos como una pequeña prueba de la recurrencia del tema en la poesía griega ya que no es mi finalidad revisar minuciosamente cada uno de estos pasajes: uno de la épica homérica (HOM. *Il.* VIII. 41-46) que Slaveva-Griffin menciona como fuente importante para la composición del “Proemio” y otro de la lírica de Safo (Fr. 1. 1-12. en la edición de David A. Campbell). Así, la finalidad que persigue Parménides al hacer uso de un tema recurrente en la tradición épica, lírica y mitológica griega, además de empatizar con el público y fabricar una experiencia verosímil, es provocar el asombro o la maravilla del público (θαῦμα) a través de lo que antes expuse que es el estilo vívido del poeta.⁴⁰¹ Este asombro, además de la claridad

³⁹⁸ SLAVEVA-GRIFFIN 2003, p. 232: “The charioteer theme provides Parmenides with a medium of allegorical expression capable presenting ideas that stretch beyond the conventional comprehension of sense-perceptible reality.” *Ibidem*, p. 239. “He composes his philosophical exegesis in verse because this is the common means of literary expression available to the creative mind in the century before Plato.” LATONA 2008, p. 224: “Parmenides makes it quite clear in the poem that knowledge of reality that he presents in the poem is outside the common person’s ken. When the narrator is greeted and welcomed by the goddess, he is told that the route to sublime metaphysical insight lies ‘far away from the wandering of men.’” Para Latona, el público incluso debe encontrarse en un estado mental de relajación, pues las emociones fuertes provocan que la persona erre y eso no es lo que pretendía Parménides.

³⁹⁹ Cf. ROBBIANO 2006, p. 42-49.

⁴⁰⁰ MOURELATOS 1970, pp. 8-10. Mourelatos despliega dos tablas donde se encuentran algunas de las afinidades léxicas, fraseológicas y estilísticas en Parménides, Homero y los *Himnos homéricos*. Es recomendable revisar cuidadosamente cada una de estas entradas que Mourelatos expone para advertir que el *Poema* de Parménides estaba dirigido y deliberadamente escrito para un público en específico. En el caso de *Odisea*, Mourelatos distingue 5 variantes del tema del viaje para ser más específico: a) progreso en el viaje de regreso; b) regreso y deambulación; c) la experta navegación; d) actos insensatos, y; e) la información de cómo regresar a casa. Bowra 1937, p. 102. En el caso de la lírica de Píndaro —aunque posterior—, es notable la *Olimpica* 6 (*Ol.* 6. 25) que presenta muchos paralelismos con Parménides. Cf. BERRUECOS, “El poema de Parménides y la lírica arcaica. Notas a la primera Lección Eleática de A. Bernabé”, en *Parmenide: tra linguistica, letteratura e filosofia*, Academia, (eds. Bernardo Berruecos Frank y Stefania Giombini), 2019.

⁴⁰¹ LATONA 2008, p. 225: “At the outside, Parmenides’ audience should be immediately impressed by the prominence of the mares and [...] by how much of a role they play: they ‘carry’ and ‘take’ and ‘bring’ and ‘place’ the narrator upon the road to the highest knowledge.”

y la vivacidad del lenguaje (σαφήνεια καὶ ἐνάργεια) pretendía, así como decía pseudo-Longino,⁴⁰² agitar y emocionar los ánimos del público de Parménides, de manera que aún más acentuadamente quienes lo escucharan sintieran que se encontraban en el acontecimiento mismo que Parménides relataba y creaba. El θαῦμα provoca que la atención crezca paulatinamente, se mantenga constante durante todo el tiempo que dura la ἔκφρασις y que el público quede completamente a disposición del poeta. Así, pues, era necesario que el poeta, para introducir su pensamiento y los puntos clave de su filosofía, provocara esta reacción mediante una experiencia que contenía temas conocidos y una viveza estilística potenciada (de otra manera, el público podría haber sentido que el contenido filosófico era demasiado complejo). El “Proemio”, con todo y el dispositivo retórico que contiene, es importante literariamente para el cabal entendimiento del *Poema* y para el cumplimiento de su objetivo.⁴⁰³ Parménides fusionó hábilmente sus intereses filosóficos con su habilidad poética y sus conocimientos literarios, interesándose en el lenguaje, cuidándolo y puliéndolo de tal manera que el texto en su totalidad es único dentro de la tradición.⁴⁰⁴

3.4. La redondez del Poema⁴⁰⁵ y el segundo momento ecfrástico

Hasta el momento hemos analizado las características del “Proemio” que demuestran que el estilo poético, retórico y argumentativo puede ser interpretado como el primer momento ecfrástico, desde la ἐνάργεια sustentada en la idea del movimiento e iteración verbal, la *steering narrativity*, el nivel descriptivo y el enfoque en detalles muy específicos que

⁴⁰² LONGINUS., *Subl.*, 15.9. Cf. QUINT. *Inst.* VI. 2. 32.

⁴⁰³ Lamentablemente, ya no es posible siquiera experimentar el efecto primordial de las palabras de Parménides, pues en la actualidad el texto o la palabra en general ya no tiene el poder creativo que antes, durante la Antigüedad tenía, y el ícono o la imagen han reemplazado esta tradición literaria por completo. Apoyado de dispositivos retóricos, como la ἔκφρασις, Parménides pudo haber perseguido un objetivo muy claro: que el hombre no fuera un primerizo de la palabra: LORITE 1978, p. 307: “Si Parménide a été le premier à donner une ontologie et à expliquer le mouvement par l’opposition des contraires, son aspiration la plus profonde a peut-être été d’avoir exigé de l’homme de ne pas se limiter à être un « bricoleur de la parole.”

⁴⁰⁴ WYATT 1992, p. 120: “In this he is rather in the style of the choral poets such as Pindar and Aeschylus who, it would seem, at times cared little for parts of speech, but very much for the meaning conveyed in roots.” MOURELATOS 1970, p. 36: “Since Nietzsche it has been fashionable to read the pre-Socratics not so much as precursors of philosophy, but more as spokesmen of a peculiar world-view, quite other than that of Plato and Aristotle. This world-view supposedly has more in common with the genius of poetry, especially that of Homer.” Mientras que unos critican el estilo poético de Parménides, otros critican su habilidad argumentativa. Sin embargo, ambas facetas del poeta son fundamentales para entenderlo cabalmente.

⁴⁰⁵ Cf. BERRUECOS 2019.

conducen a una ultrasensorialidad e inmersión en el contexto poético,⁴⁰⁶ hasta el tono impersonal que lleva al público, como en la lírica coral, a formar parte de la poesía, incluyendo la evidente confianza que acentúa la interacción entre el público y el poeta.⁴⁰⁷ Ahora abordaremos, teniendo en cuenta la naturaleza fragmentaria del *Poema*, el segundo momento ecfrástico que comienza desde B1.26 y tiene su cumbre en el fragmento B8.⁴⁰⁸ Sin embargo, para poder comenzar a hablar de este fragmento, es necesario hacer referencia a los últimos versos del “Proemio” donde propiamente comienza el discurso de la diosa y también al fragmento B5, en los cuales, hasta donde se puede deducir debido a la incierta locación del fragmento, se anticipa el tema de la ἔκφρασις correspondiente, la esfera.⁴⁰⁹

Ya habíamos apuntado, cuando revisamos las referencias sensoriales del “Proemio”, una imagen que proyectaba ecos —y en último grado una *mise en abîme* en la que debemos situarnos— a lo largo de los diversos fragmentos que conocemos del *Poema*:⁴¹⁰ las ruedas del carro en movimiento donde viaja el κούρος (δοιοῖς γὰρ ἐπείγετο δινωτοῖσιν κύκλοις ἀμφοτέρωθεν). A mi modo de pensar (como también lo cree Berruecos), esta ilustración y anticipación en el “Proemio” de una forma redonda (κύκλος) que tiene que ver con la masa de una esfera bien redonda en B8.43 es deliberada.⁴¹¹ Si Parménides introdujo paulatinamente el tema de la redondez desde el “Proemio”, es porque el verdadero tema del *Poema* era lo redondo o esférico del Ser, aunque al inicio debamos esforzarnos por vislumbrarlo:

⁴⁰⁶ Es decir, la ultra sensorialidad ocasionada por todos los elementos antes mencionados: la sensación del movimiento, el sonido de las ruedas que chillan y producen un sonido difícil de pasar por desapercibido comparado con los μαλακοῖσι λόγοισιν de las muchachas heliades, el enfoque en las ruedas del carro donde uno como público se situaría, de las yeguas galopando frente al carro, la descripción de las puertas pétreas y cómo éstas se abren y producen un sonido similar al de las ruedas gracias a la carga semántica de la palabra σύριγξ. Todas estas cosas despiertan los sentidos del público y, aunque hay una acentuación en las referencias visuales y auditivas solamente, éstas son muy fuertes y eficaces para provocar θαῦμα, como en el Ἀσπίς. Cabe mencionar que todas estas referencias están condensadas en un mismo momento en comparación con el *Escudo* homérico donde, por ejemplo, en un pasaje se daba más lo auditivo que lo olfativo o que lo visual, incluso. Se parece, más bien, a la ἔκφρασις pseudohesiódica donde los sonidos y las visiones van juntas simultáneamente.

⁴⁰⁷ Cf. BERRUECOS 2015, pp. 69-71.

⁴⁰⁸ El segundo momento ecfrástico comienza con las palabras de bienvenida de la diosa al κούρος, lo que para Robbiano es muestra de que hay un “segundo proemio” que funciona como una *captatio benevolentiae*. ROBBIANO 2006, p. 70.

⁴⁰⁹ PRIER 1976, p. 106: “The predominant graphic characteristic is that of a circle or sphere derived from oppositions.” Aunque a veces se diga que el fragmento B5 es dudoso por el hecho de que Proclo lo cita confiando en su memoria (Cf. JAMESON 1958, p. 16), éste transmite la idea de la redondez o circularidad con la que se podría “anticipar” nuevamente el tema de lo esférico del fragmento B8.

⁴¹⁰ PRIER 1976, p. 96. Hay una clara insistencia en las imágenes esféricas dentro de todo el *Poema*. Prier incluso relaciona las Ἠλιάδες κούραι con lo esférico o redondo, ya que sigue la fórmula lógica Sol = astro redondo que provoca que estas muchachas signifiquen redondez e incandescencia a la vez.

⁴¹¹ Cf. BERRUECOS 2019, pp. 13-5.

considerando el tipo de público al que se dirigía (ειδότα φῶτα), Parménides posiblemente esperaba que con la ayuda de sus palabras que lo guiaban (*steering narrativity*) se diera cuenta de la construcción de la esfera del Ser⁴¹² —además, por supuesto, de que un concepto abstracto tan complejo como éste no habría quedado del todo claro—. Así, lo esférico primera y necesariamente está emparentado con un objeto material palpable —es decir, un referente concreto y existente de la vida cotidiana— que el entendimiento del público reconoce⁴¹³ para que después la analogía con el Ser funcione cabalmente y éste pueda ser visto como tal.⁴¹⁴ Así, conforme el “Proemio” llega a su fin y Parménides en boca de la diosa esclarece el programa de la vía de la Verdad, la φαντασία de la figura redonda derivada de la ἔκφρασις del viaje empieza a cobrar fuerza y adquiere una forma bien definida, no como un concepto material, sino como un concepto abstracto:

[...] χρεὼ δέ σε πάντα πυθέσθαι
 ἡμὲν Ἀληθείης εὐκύκλος ἀτρεμὲς ἦτορ
 ἠδὲ βροτῶν δόξας, ταῖς οὐκ ἐνὶ πίστις ἀληθῆς. 30

[Es necesario que tú conozcas todas las cosas, tanto el inmóvil corazón de la verdad bien redonda, como las opiniones de los mortales en las que no hay una verdadera convicción.]

De esta manera, el poeta comienza a crear el concepto abstracto de lo esférico o comienza a dar volumen a la esfera bien redonda. Es importante mencionar que en el “Proemio” Parménides usa el sustantivo κύκλος y después, por medio de un paregmenon del sustantivo,

⁴¹² Parménides dirige su atención a elementos cruciales en el “Proemio”, entre los cuales figura este enfoque a las ruedas del carro o los “ojos redondos” de las hijas del “Sol redondo”. Concretamente, lo que quizá pretendía hacer mediante la primera focalización era provocar una reflexión sobre el valor de la representación plástica de las ruedas del carro (Cf. CSÜRÖS 1997, p. 183), de manera que, cuando llegara el momento de abordar el tema de lo redondo de la verdad, el público relacionara todos los puntos del texto en los que tal concepto se entreveía y todos ellos cobraran sentido, además, por supuesto, de crear una meta-ἔκφρασις, es decir, una ilusión que tiene sus orígenes en otra.

⁴¹³ IRIBARREN 2013, p. 109: “La sphère est à la fois le seul objet auquel on puisse comparer l’être dans l’ensemble de ses déterminations et une représentation sensible à la portée des mortels.”

⁴¹⁴ COXON 2009, pp. 337-8: “Parmenides does not say that Being is spherical, but that the totality of its perfection is alike that of a sphere.” El hecho de que Parménides haga una comparación (εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκῳ) es importante, ya que recuerda la manera en que Hesíodo en el Ἀσπίς hacía que el público pudiera ver los contenidos del escudo. No dice que el Ser es exactamente una esfera bien redonda, sino que es *similar* a ella. El poeta sabe que de lo que está hablando es un concepto abstracto y no puede materializarlo en la vida real, no puede otorgarle masa ni cuerpo; sin embargo, sí puede hacer que el público lo asocie mentalmente a una figura que era considerada perfecta (cf. PL. *Tim.* 33b, ARIST. *Metaph.* Δ, 6. 1016b 16) para que la pueda “ver” mediante la ἔκφρασις que él crea.

adjetiva su concepto filosófico con las palabras εὐκυκλος⁴¹⁵ o εὐκυκλή, lo que refleja la voluntad de recordar la idea de lo redondo, pues, cuando él menciona la expresión Ἀληθείης εὐκυκλέος o, posteriormente, εὐκύκλου σφαίρης, debemos tener en mente la forma de las ruedas del carro del “Proemio” para materializar el concepto descrito. Por lo tanto, hasta ahora recurre a estas dos formas de “materializar” el Ser de manera que sea visible antes de que siquiera comience a hablar propiamente de él: el paregmenon a distancia y la relación de un concepto palpable con uno abstracto.

No obstante, ésta no es la única estrategia que el poeta usa para moldear la esfera de la cual hablará, pues el fragmento B5 también revela la intención de formar o imaginar una figura esférica que Parménides describe como perfecta o bien hecha: “ξυνὸν δὲ μοί ἐστιν, ὀππόθεν ἄρξομαι· τόθι γὰρ πάλιν ἴξομαι αὖτις”. Tal fragmento puede ser interpretado como la enunciación de la perfección de la esfera, una figura tan perfecta que no importa desde dónde se ve, cómo se moldea ni cómo se enuncia, etc., ya que de todas maneras el fin siempre será el mismo.⁴¹⁶ Además, este fragmento una vez más refleja iteración —gracias al adverbio αὖτις—, como en el “Proemio”, lo cual, por una parte, asumiendo que se concede el caso del *Poema* fragmentario, ayuda a demostrar la continuidad del μῦθος ἐναργής parmenídeo, el estilo y sus efectos son constantes, y, por otra parte, refuerza la teoría de que el discurso de Parménides en boca de una autoridad es algo que se dice una y otra vez o que quizá tiene la finalidad de enunciarse reiteradamente (la παλινωδία de la cual habla Jaume Pòrtulas):

⁴¹⁵ Sobre los problemas textuales del adjetivo de la verdad en el verso B1.29 (εὐκυκλέος, εὐφεγγέος, εὐπειθέος), cf. BERRUECOS 2019, pp. 3-11. Por una parte, Berruecos menciona que no parece que εὐφεγγέος sea una lectura satisfactoria por su uso en la literatura griega, además de que podría ser resultado de una fuente corrupta usada por Proclo o incluso de su misma memoria. Por otra parte, εὐπειθέος, aunque sea una lectura transmitida por más fuentes, tampoco sería una lectura adecuada debido al significado principal de la palabra (dócil, sumiso u obediente). Así, εὐκυκλέος es una lectura que no presenta tantas complicaciones si, como menciona Berruecos, el verso B1.29 se analiza como una transferencia simétrica de epítetos y además si consideramos la relación que existe entre la imagen de las ruedas del carro y la circularidad de la verdad.

⁴¹⁶ BERRUECOS 2007, p. 96: “La idea de la circularidad puede remitirnos a la esfera de B8, y más concretamente a lo dicho en B8. 27: ‘Inmóvil, contenido por fuertes cadenas, está, sin principio ni fin.’”

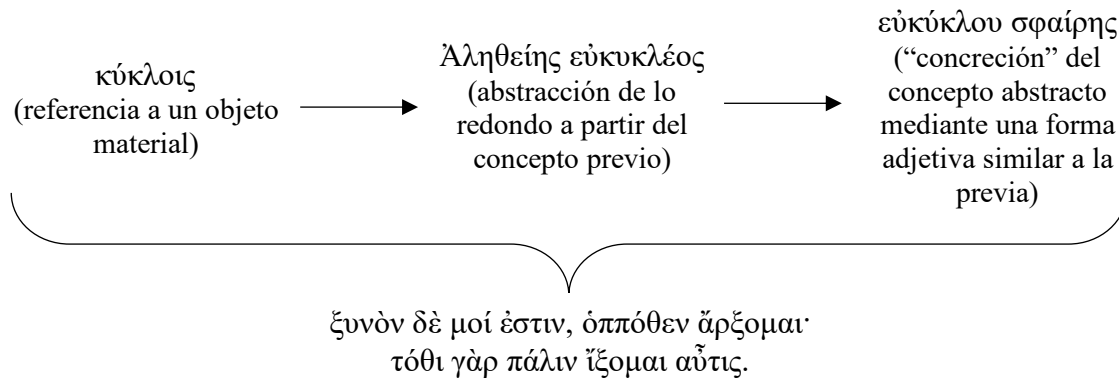


Figura 6. El “encabalgamiento” de los derivados de κύκλος y su relación circular con DK B5.

De igual manera, al comenzar el fragmento B8, Parménides hace una descripción general del Ser, cuyas adjetivaciones ayudan también a la creación de la φαντασία de la esfera⁴¹⁷ y cuya estructura refleja una organización descriptiva que, según Quintiliano,⁴¹⁸ enuncia todo de golpe en primer lugar y posteriormente despliega cada uno de los detalles de ese todo, como los δαίδαλα πολλά del *Escudo*:

ταύτη δ' ἐπὶ σήματ' ἔασι
πολλὰ μάλ', ὡς ἀγένητον ἐὼν καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν,
οὐλον μουνογενές τε καὶ ἀτρεμές ἦδὲ τελεστόν·

[Y hay muchas señales sobre éste, que siendo increado es también imperecedero, entero, único, inmóvil y completo.]

Debo insistir en los efectos que el poeta consigue a través de las palabras que usa: por una parte, el políptoton y paregmenon del verbo εἰμί enfatizan que se habla del Ser,⁴¹⁹ o más bien de la esfera con la que posteriormente éste será comparado, pero, también consiguen un efecto con el cual, por decirlo de alguna manera, va concretando, formando o materializando

⁴¹⁷ PRIER 1976, p. 110. “He attributes a set of qualities to Being that bespeak another world. The dynamics of Being create Being itself into a sphere or a circle.”

⁴¹⁸ QUINT. *Inst.* VIII. 3. 67-70.

⁴¹⁹ En realidad, ταύτη debería referirse directamente a ὁδοῖο, el camino. Sin embargo, por sentido, es deducible que Parménides se refiera más bien al Ser. BERRUECOS 2007, p. 106 menciona que más bien los σήματα son argumentos de la diosa que otorgan convicción verdadera ya que el destinatario del discurso está en pleno proceso crítico. A mi parecer, Parménides vincula además estos argumentos a la creación de la esfera del Ser para provocar incluso más convicción y verosimilitud a la visualización de la esfera que va creando simultáneamente.

esa esfera, pues el Ser debe estar completo (τελεστόν) y debe incluir todas las formas verbales posibles de sí mismo⁴²⁰ —cosa que ocurre no solamente en estos versos, sino que también a lo largo de la mayor parte del fragmento B8, pues el verbo se encuentra tanto conjugado en presente, imperfecto y futuro como declinado, en su forma nominal, en nominativo, genitivo y dativo—. ⁴²¹

Cabe mencionar que el contenido desde de los versos antes citados y DK B8.49 corresponde propiamente al camino de la verdad,⁴²² además de que es un gran periodo descriptivo en donde no se encuentra ahora ningún tipo de verbos que den la idea de una narración (λόγος ἀφηγηματικός) como en el “Proemio”, sino que más bien hay un estilo puramente descriptivo de corte filosófico-retórico mediante el cual amplía o expande el contenido del que antes había dicho que hablaría. No es que la *steering narrativity* para esta parte se haya desvanecido, sino que más bien, como ya lo sugerimos antes, hay un desdoblamiento de la voz poética que inicia el μῦθος: esta primera voz poética narradora, similar a la voz poética en el Ἀσπίς pseudohesiódico, *crea* la noción del viaje y se encarga de *guiar* al lector y al público con sus palabras en el camino hacia las puertas del Día y la Noche para después encontrar a la diosa; so pretexto del encuentro fortuito con la diosa, la segunda voz poética descriptiva-teorética se pronuncia para propiamente transmitir la filosofía en cuestión y, como en el Ἀσπίς, crear el segundo momento ecfrástico o meta-ἔκφρασις donde el lector es filósofo. En algunas ocasiones, para continuar con la ficción⁴²³

⁴²⁰ ANNEE 2013, p. 468: “Elle [sc. la interpretación de Année] met en évidence la construction d’un *monstrum* verbal global et globalisant, *holosémantique* et *métamorphique*, dont le fonctionnement se définit comme un devenir immobile, par analogie avec la technique poétique du bustrophédon généralisée et appliquée en tous sens à l’intérieur des limites de la « sphère bien ronde » de la signification [...] cette élaboration *poïétique* du verb *être* pourrait en quelque sorte apparaître comme une préparation mentale sous-jacente à l’instauration d’un tel savoir.”

⁴²¹ Algunas veces, el estilo de Parménides está modificado por figuras retóricas de repetición, como la anadiplosis (vv. 15-16: ἡ δὲ κρίσις περὶ τούτων ἐν τῷ δ’ ἔστιν/ἔστιν ἢ οὐκ ἔστιν·), la epanadiplosis (v. 18: οὐ γὰρ ἀληθὴς/ἔστιν ὁδός, τὴν δ’ ὥστε πέλειν καὶ ἐτήτυμον εἶναι. Aunque en realidad aquí no es la misma palabra con la que se inicia y se cierra el verso, más que ser una epanalepsis morfológica, me parece que más bien debería de hablarse de una epanalepsis semántica que en todo caso sería posible debido a que es el mismo verbo, pero en políptoton.) y la epífora (vv. 36, 38: οὐδὲν γὰρ ἢ ἔστιν ἢ ἔσται/[...] τῷ πάντ’ ὄνομα ἔσται). En estos casos, dichos fenómenos retóricos provocan la ἐνάργεια en la cual se apoya la ἔκφρασις por el fenómeno de repetición de aquello de lo que se pretende crear la φαντασία (cf. FOWLER 1991, p. 26) y, concretamente en Parménides, es aún más efectivo ya que todo esto es con la misma palabra que él asocia al concepto que quiere “materializar” o hacer visible para su público.

⁴²² BERRUECOS 2007, p. 105: “Los versos que van del B8.1 al B8.49 son propiamente lo que se ha llamado ‘el camino de la verdad’, aquello que en el “Proemio” había anunciado la diosa como objeto del saber, del informarse, caracterizado por la metáfora del ‘corazón incommovible de la verdad bien redonda.’”

⁴²³ Simultánea a la ficción que es resultado de la voz poética narradora.

de que la diosa transmite el conocimiento y de que no es sólo un simple monólogo, hay algunas preguntas que incitan a la reflexión del público, de manera que no olviden que hay una interacción: “τίνα γὰρ γένναν διζήσεαι αὐτοῦ;” (B8.6), “πῶς δ’ ἂν ἔπειτ’ ἀπόλοιτο ἐόν;” (B8.19) Este tipo de preguntas son un sustento de la *steering narrativity* en cuestión, pues rodean toda la ficción y guían al público a través de las figuras redondas hasta el fin de la *mise en abîme*.⁴²⁴ Así, en este periodo descriptivo se encuentra el enunciado que simboliza la cumbre de la meta-ἔκφρασις, del discurso creado por la segunda voz:

αὐτὰρ ἐπεὶ πεῖρας πύματον, τετελεσμένον ἐστὶ
 πάντοθεν, εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκῳ,
 μεσσόθεν ἰσοπαλὲς πάντη· τὸ γὰρ οὔτε τι μεῖζον
 οὔτε τι βαιότερον πελέναι χρεόν ἐστι τῆ ἢ τῆ. 45

[No obstante, puesto que [tiene] un límite extremo, está completo de todas partes, parecido al volumen de una esfera bien redonda, parejo desde el centro a todas direcciones. Pues es necesario que ni sea más grande ni más pequeño aquí o allá.]

Finalmente, hay que prestar mucha atención a la descripción del verso 43 donde propiamente el poeta relaciona el Ser y la figura de la esfera anticipada desde el “Proemio”. Como asevera Coxon, el Ser para Parménides no *es* una esfera bien redonda, sino que es *parecido*⁴²⁵ a la masa de una esfera bien redonda: él en realidad compara conscientemente ambos conceptos debido a la posible dificultad de materializar un concepto abstracto como es el Ser, como ya anticipamos antes. Asumiendo que esto es así y que Parménides guía de la primera a la segunda ἔκφρασις con base en las constantes repeticiones del círculo y lo esférico, tal comparación ocurre deliberadamente para hacer efectivo todo lo que antes presentó en los versos inaugurales, pues si ya había materializado la idea de lo redondo, de lo circular y de lo esférico mediante adjetivaciones y enfoques muy específicos, solamente faltaba que existiera cierta comparación de estos referentes con el Ser para que la ficción que ya había

⁴²⁴ Vid. figuras 4 y 5 en p. 135. Las flechas negras representan el movimiento de las palabras de Parménides que introducen al público en la *mise en abîme*, la voz poética que dirige el camino hacia la meta-ἔκφρασις crítica creadora del discurso filosófico.

⁴²⁵ *What it's like.*

producido estuviera completa y así también pudiera ser apreciada del todo.⁴²⁶ A partir de aquí, el efecto que se consigue a través de la ἔκφρασις de dicho concepto es que el público se sienta dentro de una esfera (*mise en abîme*) que es el reino del Ser, pues precisamente se encuentran en el camino correspondiente. La esfera del Ser que Parménides crea en la mente de su público es una esfera única que se corresponde a sí misma⁴²⁷ —y que además es creada una y otra vez, como lo sugiere la iteración del “Proemio” y del fragmento B5, o incluso definitivamente como sugieren los adjetivos al inicio del fragmento B8—, cuya representación solamente puede ocurrir en el mundo de la φαντασία reflexiva-teorética-crítica provocado por la φαντασία narradora-creadora-guía. En esto radica principalmente la complejidad de la representación un concepto abstracto y de las ἔκφρασις del *Poema*. Hasta donde se puede deducir, Parménides creó un escenario, el viaje, con un motivo literario y mitológico verosímil y un enfoque concreto en las ruedas del carro, para después crear otro en donde se vieran reflejados los ecos de lo redondo con la ayuda de una voz poética que le confería una autoridad irrefutable, la voz de la diosa. En este sentido, él no crea la esfera en sí, sino que sólo, gracias a los suficientes elementos circulares, nos da la mano y nos lleva al lugar donde es posible reflexionar sobre el Ser —cosa que recuerda al Ἀσπίς pseudohesiódico y hace que la ἔκφρασις parmenídea se asemeje a la pseudohesiódica—. Consideremos, entonces, que estamos frente a una meta-ἔκφράσεις.⁴²⁸

Hacia el final del fragmento B8, nuevamente Parménides bajo la voz poética teorética explica el tema de que hablará posteriormente: las opiniones de los mortales. Más allá de este fragmento es casi imposible rastrear algún indicio de ἔκφρασις. Sin embargo, como sugerimos anteriormente y como mencionan Hülsz y Berruecos (2018), si se diera el caso de la estructura anular del *Poema* y asumiendo que DK B5, además de reflejar esto, podría caber en cualquier parte de la obra fragmentada, posiblemente existiría una conclusión del viaje del “Proemio” que concluyera al mismo tiempo con la ilusión provocada por la ἔκφρασις: la primera voz poética nos guiaría de regreso hacia las puertas del Día y de la Noche después

⁴²⁶ IRIBARREN 2013, p. 110: “L’irruption dans le discours de Parménide d’une représentation sensible thématisée par un adjectif exprimant la comparaison constitue un véritable événement sémantique. Le terme ἐναλίγκιον marque en effet le passage de l’appréhension logique de l’être à sa figuration spatiale.”

⁴²⁷ IRIBARREN 2013, p. 110: “Dans tous les cas, la sphère de Parménide est une icône sans comparable, si ce n’est avec l’étant, c’est-à-dire avec l’objet même du discours autoréférentiel qui l’a produite.”

⁴²⁸ COXON 2009, p. 269. “The description appears to combine an account of a genuine vision experience with symbolic elements and allusions to Parmenides’ cosmological theories.”

de apropiarnos de la voz poética teórica, metamorfoseados. Aunque “la vía de la Opinión” presenta también algunos elementos redondos y luminosos, debido a que tocamos el terreno de lo equívoco, según Parménides, me parece que no es apropiado sugerir la continuación de la ἔκφρασις cuyo tema inició en B1.8: en DK B10 el Sol y la Luna podrían proyectar la figura bien redonda del Ser,⁴²⁹ pues la Luna, por su descripción “σελήνης κύκλωπος”,⁴³⁰ podría caber en la ἔκφρασις analizada. No obstante, tal interpretación sugiere algunos problemas, puesto que la figura redonda ya no sería perfecta y se alejaría de la lógica argumentativa de la hipótesis. En todo caso —y esto se mantiene sólo en el plano de la suposición debido a que es insostenible probarlo a causa de lo fragmentario de “la vía de la Opinión”—, la ἔκφρασις tuvo que haber cesado en algún momento, pero para hablar de las opiniones de los mortales la voz poética escindida tuvo que haberse mantenido constante ya que algunas teorías cosmológicas que aquí encontramos no son equívocas en absoluto.⁴³¹

4. Comparación con las ἔκφράσεις homérica y pseudohesiódica

Ya que analizamos los puntos más pertinentes y apropiados para demostrar que el “Proemio”, como un primer momento de ἔκφρασις, guía por medio de las figuras circulares a través de una *mise en abîme* a un segundo momento de reflexión y crítica filosófica —a la Vía de la Verdad—, cabe comparar esta ἔκφρασις con sus dos antecedentes, el *Escudo* homérico y el Ἄσπις pseudohesiódico.

En primer lugar, hablando sobre la propiedad narrativa de los textos, y como se anticipó desde el punto 3.2. del presente capítulo, Parménides muestra una afinidad por el modelo de la ἔκφρασις de Homero, ya que ambos poetas relatan un proceso —aunque no son los mismos procesos los que cada uno de ellos narra— mediante la insistencia de verbos específicos: Homero crea un objeto, un *opus*, que, aunque no es perfectamente visible, es en compensación propenso a una total inmersión del público en su contenido; Parménides crea (recrea) un *πρᾶγμα δηλούμενον* que involucra sensaciones para la cabal inmersión en éste. Incluso, acuñamos el nombre de *steering narrativity* o “narración que guía” para designar la narratividad del viaje del κοῦρος indeterminado como una suerte de paralelismo al nombre

⁴²⁹ *Vid. supra*, p. 134 sobre la redondez sugerida en la inclusión de las Ἡλιάδες κοῦραι en el “Proemio”.

⁴³⁰ BERRUECOS 2019. Hay una relación semántica con los adjetivos εὐκυκλέος, κύκλοις y εὐκύκλου que contribuyen a la ficción esperada.

⁴³¹ *Vid.* nota 306 en p. 118.

con el que Leopoldo Iribarren se refiere a la narrativa homérica del *Escudo*; para reflejar tanto la acción enfatizada como el hecho de que Parménides con su poesía o su discurso narrativo *guía* a través de la experiencia. Esto no sucede con pseudo-Hesíodo, ya que este poeta da muy poca importancia al proceso de creación del objeto y prefiere observar y hacer que los demás observen el objeto que ya fue creado (todo esto manifestado con las recuentes e insistentes expresiones como θαῦμα ιδέσθαι). Mientras que Homero crea el objeto al mismo tiempo que va narrando el procedimiento por el cual se crea y mientras que Hesíodo provoca una visualización un poco más detallada de un escudo ya existente (una modelo de ἔκφρασις que está próximo al concepto establecido en los *progymnasmata*), Parménides hace que su público experimente lo que él experimentó, lo hace partícipe de su experiencia al incluir detalles visibles y auditivos y, finalmente, le transmite el mismo conocimiento que le fue transmitido a él anteriormente. Homero *crea*, Hesíodo *ve* y Parménides *guía*. Pese a que los enfoques sean distintos, los tres poetas son equiparables.

Esto anterior es lo que denomino “primer momento efrástico” en el “Proemio” de Parménides. En el fragmento DK B8, hay un “segundo momento” que propicia la actividad crítica, por lo que vale la pena subrayar la semejanza entre Parménides y pseudo-Hesíodo. En este segundo momento, el estilo de Parménides también podría parecerse al homérico, aunque estrictamente al momento de modelar la esfera Parménides no usa verbos concretos, sino que usa la palabra misma como su herramienta creativa, algunos los efectos fónico-fonológicos⁴³² y métricos que le brinda el uso del hexámetro dactílico. En comparación con Homero, la figura que el eleata moldea no es como el *Escudo* homérico o como la que observa pseudo-Hesíodo, ya que la esfera del Ser es una figura que no tiene relación con el mundo palpable o tangible. Para poder crear este objeto abstracto, el poeta sigue la fórmula pseudohesíodica de la comparación entre referentes existentes y próximos al entendimiento humano: en el Ἀσπίς pseudohesíodico, el referente que se emplea para hacer vívidas las figuras en el escudo era la vida misma o algunas propiedades o actividades humanas (ὥς εἰ ζωοί), algo que obviamente formaba parte de la realidad y del entendimiento del público; en Parménides la comparación no es tan sencilla y por eso tiene que implantar desde el inicio la idea bien definida de la figura con la que quiere comparar su concepto abstracto mientras que simultáneamente crea con éste mismo una *mise en abîme*, recordando la naturaleza

⁴³² Recuérdese la advertencia hecha en la introducción de la investigación.

fragmentaria de la obra— a lo largo de DK B1 y B8: la rueda.⁴³³ Finalmente logra comparar la abstracción con el concepto mediante la fórmula semejante a la pseudohesiódica (εὐκύκλου σφαίρης ἐναλίγκιον ὄγκῳ). Parménides encontró en la esfera la figura perfecta con la armonía perfecta para relacionar su concepto del Ser con la verdad (B1.29 Ἀληθείης εὐκυκλέος) que tiene la misma forma. Así, Parménides en este caso muestra afinidad con los dos modelos ecfrásticos, pues su intención estaba encaminada a provocar una suerte de comunión entre la poesía y la realidad, de la misma manera en que la ἔκφρασις pseudohesiódica crea un paralelismo entre el contexto poético y las *res ipsae*.

Un rasgo específico que la ἔκφρασις de Parménides comparte con la descripción del Ἄσπις pseudohesiódico es el tipo de sensorialidad auditiva. Los sonidos que ambos textos exploran son sonidos molestos y bruscos, como las Gorgonas al pisar el escudo mismo o los rechinos de dientes provocados por el enojo y la ira de éstos u otros personajes, o como las ruedas del carro o la apertura de las puertas que suenan similares a los chillidos de una siringa. En Homero no hay sonidos de esta clase ya que el contenido no tenía que ver con lo grotesco o con lo horrible, sino que tenía que ver con lo bello, lo dulce y lo divino del canto y las festividades donde el aedo cantaba y la gente se maravillaba, todo esto reflejado por ejemplo en el silencio que provoca regocijo. Semejante a la técnica pseudohesiódica, Parménides proyecta sonidos estridentes para destacar la sensación de violencia durante el viaje hacia el descubrimiento y la investigación filosófica, provocando de todas formas la maravilla del público. Sobre el tema del θαῦμα hacia el que toda ἔκφρασις tiende, cada uno de los poetas parece que lo usa a su manera. Por una parte, el pasaje homérico lo usa para crear un paralelismo entre las personas que lo escuchan y las personas que dentro del *Escudo* escuchan a un aedo. Es decir, Homero crea situaciones en las que el público es invitado a formar parte de una escena específica y estética mediante un sentimiento. El pasaje pseudohesiódico, por otra parte, no intenta maravillarse de esta manera, sino que maravilla tanto mediante imágenes grotescas, horribles y lúgubres de la muerte o de personajes relacionados con la muerte, como mediante la verbalización misma del sentimiento (θαῦμα ιδέσθαι) para enseñar sobre la vida al mismo tiempo que convive con la muerte. Pseudo-Hesíodo expresa por sí mismo este sentimiento humano de maravilla que él también experimenta como cualquier persona, pero

⁴³³ Véase el esquema antes mostrado sobre cómo las referencias a una figura redonda influyen en la formación de la imagen de la esfera bien redonda.

además moldea verbalmente las expresiones del público. Finalmente, Parménides presenta semejanzas con estas dos ἐκφράσεις, ya que, en primer lugar, quiere maravillar y acostumbrar a su público con los motivos épicos y líricos —sobre todo homéricos, hesiódicos, sáficos, etc.— para después enseñar y transmitir un aprendizaje que antes recibió posiblemente de la misma manera. Y, en segundo lugar, la maravilla junto con la mención reiterada del *yo*, más común en la lírica coral, le proporciona el vehículo apropiado para que el público pueda identificarse con el κοῦρος.

Otro punto de comparación entre los tres textos es el nivel de eficacia o mantenimiento de la ilusión que tienen las ἐκφράσεις. Entre las dos primeras ἐκφράσεις analizadas, pseudo-Hesíodo presenta algunas “irregularidades” en la consistencia de las φαντασίαι, ya que, al pronunciar aquellas frases donde expresa sus sentimientos y verbaliza la maravilla de las cosas (θαῦμα ἰδέσθαι), propicia un segundo nivel de la ficción en el cual el público junto con él son críticos del arte que observan. A su vez, esta crítica se relaciona muy estrechamente con la *danse macabre* de la que habla Peter Toohey. En el *Escudo* homérico nunca hay un espacio para la crítica sobre el objeto creado, por lo que el grado de la ilusión se mantiene siempre constante, sin alteraciones. Sin embargo, en Parménides, la ficción, al igual que la voz poética, se desdobra y origina un espacio apropiado para la filosofía y la reflexión.

Por último, en el caso de los tres poetas, puede decirse que crean ἐκφράσεις nocionales, pues lo que ellos narran y describen no son objetos o acontecimientos del todo reales, aunque los hacen sentir o parecer muy reales. Más concretamente, pseudo-Hesíodo y Parménides crean meta-ἐκφράσεις. No obstante, las tres muestras de ἔκφρασις tienen una propiedad que las caracteriza y las hace únicas en función de los intereses de cada poeta y su propia época: Homero inicia la tradición, Hesíodo la continúa adaptándola y Parménides la aprovecha para transmitir enseñanzas.

Conclusiones

Llegado a este punto de la investigación, es necesario reflexionar sobre algunas consideraciones que son resultado de cada uno de los capítulos anteriormente expuestos. En principio, sobre el concepto de ἔκφρασις, es curioso cómo la tradición literaria pudo ser capaz de deformar, e incluso de ignorar, el sentido primigenio o el sentido sinestésico de la ἔκφρασις, pasando de ser un concepto que englobaba diversos acontecimientos reales o ficticios con matices sensoriales y discursivos (la expresión muy recurrentemente mencionada ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις y el λόγος ἀφηγηματικός expresado como característica intrínseca de una ἔκφρασις por Nicolao de Mira) a lo que finalmente terminó por ser una indeterminada representación verbal de algo artístico, sobre todo de una obra de arte, como lo asevera Spitzer o Hagstrum. Incluso provoca aún más sorpresa y curiosidad que el concepto que supuestamente había tomado como fundamento el *Escudo de Aquiles* homérico no tenga ninguna correspondencia con éste. La ἔκφρασις homérica, como fue posible demostrar ampliamente en su respectivo capítulo, no tiende hacia la visualización del *opus ipsum*. Es más, ésta es casi imposible debido a que el pasaje homérico se desarrolla bajo un discurso narrativo que demuestra el proceso creativo del objeto que toma como pretexto, de manera que envuelve a su público en esta misma acción. Es posible imaginar un público que experimentaba el preciso momento en que Hefesto creaba las armas, pero no es posible imaginar que el público hubiera visto el escudo como a través de los ojos de Hefesto o de Homero. Por esta razón, y regresando a la cuestión sobre el concepto original de ἔκφρασις en la Antigüedad, me parece que la definición ἔκφρασις ἐστὶ λόγος ἀφηγηματικός ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δελούμενον es muy propensa a ser malinterpretada. La expresión ὑπ' ὄψιν no debe ser considerada estrictamente real, sino que más bien debe leerse como una fórmula metafórica que emplea la vista como el principal sentido que contribuye a la inmersión sensorial. Esto puede ser resultado del evidente anacronismo entre dos épocas: una en la que el discurso efrástico, fuera el que fuera, pertenecía completamente al ámbito oral y otra en la que este mismo discurso ya se había plasmado en un soporte material y ya se podía teorizar de una manera más “concreta”, aunque menos objetiva. Por esta razón, por lo que nos enseña el *Escudo* homérico y por la forma en la que Dionisio de Halicarnaso define el concepto de ἐνάργεια completamente igual al de ἔκφρασις, parecería que es más apropiado reemplazar el

“bajo los ojos” por el ὑπὸ τὰς αἰσθήσεις, pues la palabra emitida directamente por la boca del poeta tendría más fuerza e influiría más en los sentidos y en las emociones del público. En consecuencia, sería más fácil asociar la definición de los rétores antiguos con el pasaje homérico. Sin embargo, establecer esta definición como la más acabada para entender cualquier texto efrástico de la Antigüedad es arriesgado ya que supondría la anulación de la visualización que es acentuada en textos como el Ἄσπις pseudohesiódico o pasajes efrásticos posteriores como el *Escudo de Eneas* virgiliano o el de Catulo. Por lo tanto, es lógico llegar a la conclusión de que el concepto mismo de ἔκφρασις en la Antigüedad fue un concepto naturalmente flexible. Es decir, es un concepto que no es fijo, en el que siempre prevalece la finalidad y, en consecuencia, que se adaptaba a los objetivos específicos del poeta, añadiendo matices afines y apegándose aún así a lo estrictamente necesario, como la armonía que debe existir entre los discursos narrativo y descriptivo, la claridad y viveza del lenguaje, etc.

No obstante, también cabría preguntarse —y esto sería tema de futuras investigaciones— en qué momento la idea que fluyó en el imaginario griego antiguo, sobre todo antes de la aparición de la definición sistemática del término, sufrió una quiebre o tantas modificaciones que provocaron que el concepto tuviera una recepción equívoca, no tanto ya en tiempos modernos, sino en la Antigüedad misma, ya que hay más muestras de ἔκφρασις en la literatura latina que se centran en el concepto de hacer visible algo y no de “llevar bajo las sensaciones un acontecimiento”. Sería apropiado localizar con precisión el momento en que la ἔκφρασις pasa de ser sinestésica a incluir sólo el matiz visual. Quizá en este estudio deberían, por lo tanto, omitirse los epigramas helenísticos que eran considerados también ἔκφράσεις, ya que no tienen las mismas características que los ejemplos que abordé en la presente investigación o que los ejemplos latinos antes citados. Aún así, es posible que estos pequeños epigramas hayan en menor medida influido en la restricción y omisión de lo sinestésico en la ἔκφρασις.

Sobre el primer ejemplo de ἔκφρασις en la Antigüedad, el *Escudo de Aquiles*, por las primeras conclusiones que antes he expuesto y a las que he llegado a partir de todo lo demostrado en el primer capítulo de esta investigación, se puede concluir sin caer en equivocaciones que, por una parte, dicho pasaje no es el ejemplo efrástico que se adapta mejor a la definición sugerida por los *progymnasmata*, aunque indudablemente es el pasaje

que funda toda la tradición occidental de la ἔκφρασις y curiosamente no es el texto que sirve como modelo para ἐκράσεις posteriores, como los casos de Catulo, Virgilio o Dante. Por otra parte, la asociación del pasaje con la sentencia de Simónides de Ceos (ἡ ποιητικὴ ζῳγραφία λαλοῦσα, ἢ δὲ ζῳγραφία ποιητικῆ σιωπῶσα) que hacía pseudo-Plutarco⁴³⁴ me parece que es demasiado forzada y al mismo tiempo un poco errada, ya que lo que se desprende del pasaje homérico no es una visualización cabal del escudo, sino que es una invitación deliberada al público por parte del poeta para formar parte del proceso de creación del objeto. Esto último se concluye a partir de la intencionada, intermitente y anafórica repetición de los verbos de creación (ποίησις, ἔτευξε,ποίησε, ἐτίθει, τίθει) siempre que el poeta hace un nuevo enfoque en las imágenes que se moldean dentro del escudo. Será más evidente esta invitación a ser parte de las *res ipsae* del *opus ipsum* cuando el poeta crea evidentes paralelismos entre las imágenes y el contexto poético en el que se desarrolla el discurso ecfrástico. Paralelismos que son algo así como una yuxtaposición de experiencias cuyas formas de conectar las experiencias de unos y de otros son algunos verbos específicos, como ἡμερόεντα, ἐδίνεον, ποίει, etc. Esto es claro sobre todo en las escenas de música y silencio (ἐν δ' ἄρα τοῖσιν αὐλοῖ φόρμιγγές τε βοῆν ἔχον, *Il.*, XVIII. 494-5; βασιλεὺς ἐστήκει σιωπῇ ἐν τοῖσι, *Il.* XVIII. 556-7), cuando la gente aglomerada alrededor de un aedo danza de manera circular y sienten alegría y regocijo por la situación mientras que escuchan la música de la creación, no solamente de un objeto, sino también de *circunstancias* (πολλὸς δ' ἡμερόεντα χορὸν περιίσταθ' ὄμιλος τερπόμενοι· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον *Il.* XVIII. 603-6). Estas circunstancias hacen al lector oler y experimentar el sabor del vino (φέρων μελιηδέα καρπὸν, *Il.* XVIII. 568.), ver a lo lejos bajo un árbol un festín preparado para los trabajadores del campo (κῆρυκες δ' ἀπανεύθεν ὑπὸ δρυῖ δαιτα πένοντο, *Il.* XVIII. 558), moverse al son de la flauta o de la cítara y escuchar la música de Lino (πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ ἡμερόεν κιθαρίζε, Λίνον ὑπὸ καλὸν ἄειδε, *Il.* XVIII. 569-70) o los golpes de Hefesto sobre el material grande, brillante y rígido (ἐν δὲ τὰ τεῖρα πάντα, τὰ τ' οὐρανὸς ἐστεφάνωται, *Il.* XVIII. 485): en suma, hacen sentir toda una experiencia iterativa, que no tiene un inicio fijo ni un final obligatorio. El tipo de ἔκφρασις que constituye este pasaje es un momento de quietud o de calma en todo el contexto de la obra, como una suerte de pausa que obliga al público a bailar y a disfrutar de la poesía.

⁴³⁴ [PLUT.] *Vit. Hom.* 2669-2682.

Diferente a este tipo de ἔκφρασις que provoca cierta identificación con un personaje que crea un artefacto de guerra, el Ἀσπίς pseudohesiódico surge en la historia de la literatura griega como una continuación de la tradición ya inaugurada, mas no como una imitación o copia del pasaje precedente. En este pasaje pseudohesiódico, el enfoque en el procedimiento de la creación se omite totalmente, aunque en algunas ocasiones se alude a la creación del objeto que es pretexto para la ἔκφρασις gracias a algunos verbos de creación o enunciados que demuestran el resultado de un previo proceso creativo-poético (κλυτὰ ἔργα περίφρονος Ἥφαιστοιο, [Sc.] 297). Gracias a la preferencia del poeta de omitir la *demiurgic narrativity*, el pasaje pseudohesiódico provoca una instantánea, aunque no cabal, visualización del *opus ipsum* y paradójicamente se enlaza más íntimamente con la definición de los *progymnasmata*: ὑπ’ ὄψιν. Digo, además, que la visualización que surge a partir de la verbalización es instantánea debido a que desde la descripción general del objeto, en los primeros versos del pasaje, hay referencias muy específicas a la luminosidad o los tonos mates que se pueden distinguir, además de la dureza del material que constituye el escudo (“σάκος εἶλε παναίολον, οὐδέ τις αὐτὸ οὔτ’ ἔρρηξε βαλὼν, ὑπολαμπές, λαμπόμενον”, [Sc.] 39-43). Hay un especial énfasis en los detalles visuales que llevan a un aumento en la posibilidad de ver el objeto. Este mismo tipo de organización (describir *grosso modo* desde el inicio) se encontraba también en el pasaje homérico, pero en el Ἀσπίς pseudohesiódico la determinación mediante estas referencias produce ecos sensoriales más pronunciados a lo largo del pasaje, pues también anticipa lo bruscamente sonoro del escudo. De esta manera, la dureza del material influye directamente en el sonido que desprenden las *res ipsae* cuando entran en contacto con el *opus ipsum*, siendo el ejemplo más claro de esto la imagen de Perseo siendo perseguido por monstruos atemorizantes. Además, es importante recordar que la visualización siempre está acompañada de alguna referencia sonora y juntos provocan el temor que el *opus ipsum* debería provocar (τῶν καὶ ὀδόντων μὲν καναχὴ πέλεν, [Sc.] 164). Así que, más específicamente, el pasaje pseudohesiódico al mismo tiempo se separa ligeramente del sentido de ἔκφρασις como algo enteramente visual. En ambos casos, tanto del pasaje homérico como del pseudohesiódico, es importante determinar que son textos sinestésicos, que tienen la finalidad de hacer *sentir* cuando el público se aproxima a ellos. Principalmente, sobre esta ἔκφρασις pseudohesiódica se concluye que es un pasaje que tiene una distancia considerable respecto al texto con el que siempre se ha comparado y, a menudo, se ha hecho

menos. La estética pseudohesiódica, o el modo muy particular de pseudo-Hesíodo de concebir lo bello y de plasmarlo en un artefacto literario que es evidencia de esto, es muy diferente y más compleja que la estética homérica. Esto en primer lugar porque realza la vida desde la muerte, desde acontecimientos horribles y espantosos como una muestra de la necesaria superación del miedo a la muerte, como mencionaba Toohey. En segundo lugar, se aleja del estilo homérico, de manera que hay recurrentes comparaciones (ὡς εἰ, εὐκίως, ἴκελος), o modos de hacer evidente el *what it's like* que potencializa la inmersión sensorial, y directas verbalizaciones de los sentimientos y emociones que se espera obtener (los repetidos θαῦμα ἰδέσθαι, οὗ τι φατειός y el potente σπεύδοντι καὶ ἐρρίγοντι εὐκίως en [Sc.] 228). En conclusión, el Ἀσπίς pseudohesiódico, como muestra de un texto ecfrástico de la Antigüedad, es un pasaje tan fundamental e importante como el *Escudo* homérico para entender el curso que después seguiría la tradición ecfrástica y, por lo menos por un instante, para comprender aún más profundamente la complejidad de la definición cabal de este tipo de discurso narrativo-descriptivo. Además, es pertinente mencionar que la “pausa narrativa” que supone esta ἔκφρασις se aleja también del propósito de la homérica, ya que no hay una invitación al canto y a la danza como en el *Escudo*, sino que su propósito es la deliberada identificación emocional que, lejos de funcionar como distracción de la temática principal del texto en su totalidad, funciona como un recurso de identificación con las *res ipsae* mediante lo horrible. Por lo tanto, hay una transposición de emociones y no un paralelismo o yuxtaposición que obliga a una introducción en el objeto, aunque en cierto grado esto también es posible. Es como si la ἔκφρασις pseudohesiódica fuera un espejo de la expresividad del público que lo prepara ante los sucesos horribles que el poeta narrará después.

Una tercera muestra de ἔκφρασις que se aparta ligeramente de los dos modelos ecfrásticos es el último texto en que nos concentramos y que constituye una interpretación alternativa de los diferentes tratamientos que ha recibido el *Poema* de Parménides. Especialmente en el “Proemio”, fragmento DK B1, hay un estilo narrativo equivalente y hasta inspirado en el modelo narrativo homérico. Ambos narran un procedimiento *hic et nunc*, un tipo de acción que ocurre reiterada y repetitivamente. Sin embargo, en Parménides la forma anafórica de insistir en la acción del viaje (con los verbos de movimiento φέρουσιν, πέμπων, βῆσαν, φέρει, φερόμην, ἄγουσαι, φέρον, ἠγεμόνευον, πέμπειν) encierra solamente los

primeros 25 versos que forman en su totalidad el “Proemio” y el primer momento efrástico del *Poema*. En estos versos conviven de manera armónica los dos estilos discursivos que componen una ἔκφρασις, los λόγοι ἀφηγηματικὸς καὶ περιηγηματικὸς, siendo esto, la idea predominante de un movimiento iterativo y el evidente paralelismo con Homero los primeros e indudables indicios de ἔκφρασις. Un segundo indicio de esto y además una muestra de que también existe afinidad con el pasaje pseudohesiódico es aquello que hace del “Proemio” un fragmento sinestésico. Las referencias auditivas que se encuentran en este fragmento son igual de chillantes y estridentes que las referencias que se encontraban en el Ἀσπίς pseudohesiódico (ἄξων δ’ ἐν χνοίησιν ἴει σύριγγος αὐτὴν αἰθόμενος en DK B1.6-7 y ἄξονας ἐν σύριγγιν ἀμοιβαδὸν εἰλίξασαι en DK B1.19). Incluso, como un antecedente efrástico, el pasaje pseudohesiódico habría supuesto la antesala, por llamarle así, de los sonidos y referencias sensoriales que el viaje de Parménides refleja. Todo esto, en principio, constituye el primer momento efrástico en el *Poema* en el cual uno se ve cabalmente sumergido, reforzado además por el tono de la lírica coral que el “yo” poético refleja y que tiene como función la completa identificación y participación en el viaje mismo. Incluso, el acto de confianza demuestra este ánimo de identificación e inmersión dentro del viaje parmenídeo y, por lo tanto, un paralelismo entre el contexto poético y el *factum ipsum* (ὠσάμενα κράτων ἄπο χερσὶ καλύπτρας, B1.10). La ἔκφρασις en este primer momento, entendida como lo sería también en el pasaje homérico, se cumple al pie de la letra: es un discurso narrativo y descriptivo que lleva vívidamente bajo las sensaciones un fenómeno acontecido anteriormente. De igual manera, este primer momento no se puede considerar un “corte o pausa en la narrativa principal”, sino que es la médula de la técnica poética y retórica de Parménides para la cabal persuasión.

A partir de este primer momento habrá un segundo momento efrástico más complejo que depende de este primero y que es cuando el poeta crea la forma de la esfera de la verdad o del Ser. La creación de esta figura depende absolutamente de la repetición deliberada del léxico común (κύκλοις, εὐκύκλου, εὐκυκλέος) y además de la inclusión de algunas imágenes que también reflejan en el fondo una relación con lo redondo (Ἡλιάδες κοῦραι, κύκλωπος σηλήνης). Este tipo de ἔκφρασις derivada de otra crea una complejidad mayor que cualquier otra. Al final, esta nueva interpretación en el *Poema* de Parménides funciona recíprocamente. Con esto me refiero a que considerar que el *Poema* es una ἔκφρασις otorga a este concepto

una amplitud y una dimensión mayor; hace que pueda ser entendido todavía más como un término flexible que se adapta a las necesidades y objetivos del poeta. De la misma manera, el hecho de interpretar como ἔκφρασις el *Poema* ayuda a redescubrir una nueva faceta del propio Parménides, la faceta poética que no solamente se limita al uso de un mismo verso épico, al uso de diversos motivos literarios, incluso al uso del léxico homérico o hesiódico, sino que también se expande hacia el deliberado embellecimiento del texto con un recurso indispensable en la épica homérica. Si Parménides pretendía hacer una introducción épica a los caminos de la Verdad y de las Opiniones, contundentemente lo logró y fue aún más allá al incluir esta ἔκφρασις. De la misma manera, al hacer esta interpretación, uno es forzado a ver en el “Proemio” un recurso literario que ayuda a comprender el resto del contenido del *Poema* y a descifrar quizá no solamente un misterio que envuelve toda la atmósfera del pensamiento parmenídeo y post-parmenídeo.

Finalmente, tomando los tres textos discutidos como un conjunto, es importante resaltar la función que las primeras apariciones verbales tienen en cada uno de ellos. Así como en su momento hablé de la importancia de las primeras adjetivaciones (μέγα, στιβαρόν, φαείνην, λαμπόμενον, etc.) que definen el curso de la ἔκφρασις, de manera aún más contundente los verbos que aparecen como introducciones en los primeros versos de las ἔκφράσεις determinan su totalidad. En Homero el verbo ποίει determina estrictamente que de lo que trata el pasaje es sobre el *hacer*, en el pasaje pseudohesiódico el verbo ἔην como un *stative verb* propicia la idea de que algo ya fue hecho y por lo tanto es posible que haya una visualización más concentrada y menos enfocada en otro tipo de circunstancias. Por último, en Parménides, el verbo φέρουσιν es el responsable, además de reflejar un acontecimiento que está ocurriendo al mismo momento de la enunciación, de reflejar la idea predominante en todo el *Poema* de un viaje a lo largo de dos caminos diferentes. Aunque después del “Proemio” ya no haya una estricta mención al movimiento que surge desde el principio, la idea permanece cuando el poeta menciona las vías del conocimiento. Por esta razón anteriormente llegué a la conclusión y a los breves enunciados que en el último apartado subrayamos: Homero crea, Hesíodo ve y Parménides guía.

Bibliografía

Ediciones de autores clásicos:

AELIUS THEON, *Progymnasmata*, ed. et trad. Michel Patillon et Giancarlo Bolognesi, Paris, Les Belles Lettres, (Collection des universités de France Série grecque – Collection Budé 376), 1997.

AESCHYLUS, *Oresteia: Agamemnon. Libation-Bearers. Eumenides.*, ed. Alan H. Sommerstein, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 146), 2009.

ARISTOTLE, *Poetics*; LONGINUS, *On the Sublime*; DEMETRIUS, *On Style*, ed. G. P. Goold, trad. Stephen Halliwell, Doreen C. Innes, W. H. Fyfe, et al., London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 199), 1995.

AUSONIUS, *Volume 1: Books 1 – 17*, ed. y trad. Hugh G. Evelyn-White, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 96), 1919.

CALLIMACHUS, *Vol. 1. Fragmenta*, ed. R. Pfeiffer, Oxford, Clarendon Press (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis), 1949.

CAMPBELL, David A. (ed), *Greek Lyric I. Sappho and Alcaeus*, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 142), 1990.

[CICERO], *Rhetorica ad Herennium. De ratione dicendi*, ed. T. E. Page, trad. Harry Caplan, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 403), 1954.

DIELS, Hermann, Kranz Walther (eds), *Die Fragmente der Vorsokratiker. Erster Band*, Berlin, Weidmannsche Verlagsbuchhandlung, 1960.

DIOGENES LAERTIUS, *Vitae Philosophorum. Vol. 1: Libri I-X*, ed. Miroslav Marcovich, Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 2008.

DIONYSIUS HALICARNASSENSIS, *Dionysii Halicarnasei quae exstant, vol. 6*, ed. Usener, H., Radermacher, L., Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1965.

HERODOTUS, *The Persian Wars, Volume I: Books 1-2*, ed. G. P. Goold, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 117), 1975.

HESIOD, *Theogony, Works and Days, Testimonia*, ed. and trad. Glenn W. Most, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 57), 2006.

- _____, *The Shield, Catalogue of Women, Other Fragments*, ed. and trad. Glenn W. Most, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 503), 2007.
- HOMER, *Iliad, Volume II: Books 13-24*, ed. David B. Monro and Thomas W. Allen, London, Oxford, Clarendon Press (Oxford Classical Texts), 1931.
- NAUCK, August (ed), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Liepzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1964.
- NICOLAUS, *Nicolai Progymnasmata*, ed. J. Felten, Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1913.
- PINDAR, *Olympian Odes, Pythian Odes*, ed. William H. Race, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 56), 1997.
- _____, *Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*, ed. William H. Race, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 485), 1997.
- PLUTARCH, *Moralia I. 1A-86A*, ed. Frank Cole Babbitt, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 197), 1927.
- [PLUTARCH], “*De Homero*”, ed. Kindstrand, J. F., Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1990.
- QUINTILIANO, *L’Istituzione Oratoria. Parte Seconda*, ed. Piero Pecchiura, Torino, Unione Topografico-Editrice Torinese, 2003.
- RADT, Stefan (ed), *Tragicorum Graecorum Fragmenta. Vol. 4: Sophocles*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977.
- SEXTUS EMPIRICUS, *Against the Professors*, ed. y trad. R. G. Bury, London, Harvard University Press (Loeb Classical Library 382), 1971.
- SLATER, William J. (ed), *Aristophanis Byzantii Fragmenta*, Berlin, De Gruyter (Sammlung griechischer and lateinischer Grammatiker), 1986.
- SNELL, Bruno, MAEHLER, H (eds), *Pindari Carmina cum Fragmentis. Pars I. Epinicia*, Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1975.
- SPENGEL, Leonard (ed), *Rhetores Graeci Vol. I*, Leipzig, De Gruyter (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), 1966.
- THUCYDIDES, *Historiae. I*, ed. H. Stuart Jones and J.E. Powell, Oxford, Clarendon Press (Oxford Classical Texts), 1970.

Bibliografía especializada:

- ARCOS PEREIRA, Trinidad, “Los primeros niveles de la enseñanza de la retórica: los progymnasmata”, *Humanismo y Pervivencia del Mundo Clásico. V*, eds. José M^a Maestre Maestre, Sandra I. Ramos Maldonado, Alcañiz – Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos y CSIC, 3 (2015), pp. 1163-1190.
- ANEE, Magali, “Parménide. Recommencer le verbe être”, *Les Études Philosophiques. Recherches de philosophie ancienne : Parménide, Aristophane, Aristote, Épicure, Damascius*, Presses Universitaires de France, 107, (2013/4) pp. 463-491.
- BAROLSKY, Paul, “Homer and the Poetic Origins of Art History”, *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, Boston University, 16 (2009), pp. 13-44.
- BARTSCH, Shadi and Jaś Elsner, “Introduction: Eight Ways of Looking at an Ekphrasis”, *Classical Philology*, University of Chicago Press, Special Issues on Ekphrasis, 102, (2007), pp. i-vi.
- BERNABÉ, Alberto (ed. y trad.), *Poema. Fragmentos y tradición textual.*, introducción, notas y comentarios de Jorge Pérez de Tudela, epílogo de Néstor-Luis Cordero, Madrid, Istmo (Fundamentos, 228), 2007.
- BERRUECOS, Bernardo, “El poema de Parménides. Un acercamiento filológico”, Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- _____, “Las hijas del Sol en el Proemio de Parménides”, *Diánoia*, México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, 75.2 (2015), pp. 55-84.
- _____, “Bene rotunda et globosa ueritas: Epítetos de la verdad en Parménides DK28 B1.29”, *Archai: As Origens do Pensamento Ocidental*, Brasília, 26 (2019), pp. 1-25.
- _____, “Rings, Polyphony and Choralities in Parmenides’ Proem: Structure and Symbolic Schemes in Fr. DK28 B1.”, (forthcoming).
- BLANK, David L., “Faith and Persuasion in Parmenides”, *Classical Antiquity*, University of California Press, 1.2 (1982), pp. 167-177.
- BOWRA, C. M., “The Proem of Parmenides”, *Classical Philology*, The University of Chicago Press, 32.2 (1937), pp. 97-112.
- CERRI, Giovanni, “La poesia di Parmenide”, *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 63.3 (1999), pp. 7-27.

- CORNFORD, F. M., *Plato and Parmenides, Parmenides' "Way of Truth" and Plato's "Parmenides"*, London, Routledge & Kegan Paul, 1939.
- COULOUBARISTIS, L., *Mythe et philosophie chez Parménide*, Bruxelles, Ousia, 1986.
- COXON, Allan. H., *The Fragments of Parmenides. A Critical Text with Introduction and Translation, the Ancient Testimonia, and a Commentary*, Zurich, Parmenides Publishing, 2009.
- CSÜRÖS, Klára, "La fonction de l'ekphrasis dans les longs poèmes", *Nouvelle Revue du XVIIe Siècle*, Librairie Droz, 15.1 (1997), pp. 169-183.
- CURD, Patricia, *The Legacy of Parmenides: Eleatic Monism and Later Presocratic Thought*, Zurich, Parmenides Publishing, 2004.
- DE ARMAS, Frederick A., *Ekphrasis in the Age of Cervantes*, Lewisburg, Bucknell University Press, 2005.
- DE JONG, Irene J. F., René Nünlist (eds), *Time in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative. Volume 2*, Leiden, Brill, 2007.
- DEICHGRÄBER, K., "Parmenides' Auffahrt zur Göttin des Rechts. Untersuchungen zum Prooimion seines Lehrgedicht." *Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz. Abhandlungen der Geistes- und Sozial- wissenschaftlichen Klasse*, 1958.
- DIELS, Hermann, *Parmenides Lehrgedicht. Griechisch und Deutsch. Mit einem Anhang über griechische Thüren und Schlöser*, Berlin, Georg Reimer, 1897.
- DUCKWORTH, G. E., *Vergil and Classical Hexameter Poetry: A Study in Metrical Variety*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1969.
- ELSNER, Jaś, "Introduction: The Genres of Ekphrasis.", *Ramus: Critical Studies in Greek and Roman Literature*, Cambridge University Press, The Verbal and the Visual: Cultures of Ekphrasis in Antiquity, 31 (2002), pp. 1-18.
- FABER, Reimer, "Vergil's 'Shield of Aeneas' ('Aeneid 8. 617-731) and the 'Shield of Heracles'", *Mnemosyne: A Journal of Classical Studies*, Brill, 53.1 (2000), pp. 49-57.
- FORD, Andrew, "Linus: The Rise and Fall of Music Genres", en Margaret Foster (ed.), *Genre in Archaic and Classical Greek Poetry: Theories and Models. Studies in Archaic and Classical Greek Song, Vol. 4.*, Leiden, Brill (Mnemosyne Supplements 428), 2019, pp. 57-81.

- FOWLER, Don Paul, "Narrate and Describe: The Problem of Ekphrasis", *The Journal of Roman Studies*, Cambridge University Press, 81 (1991), pp. 25-35.
- FRANCIS, James A., "Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of 'Ekphrasis'", *The American Journal of Philology*, Johns Hopkins University Press, 130.1 (2009), pp. 1-23.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Las Figuras Retóricas: El Lenguaje Literario 2*, Madrid, Arco Libros, 2014.
- GENETTE, Gérard, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, translated by Jane E. Lewin, New York, Cornell University Press, 1980.
- GIULIANI, Luca, *Image and Myth. A History of Pictorial Narration in Greek Art*, translated by Joseph O'Donnell, Chicago, University of Chicago Press, 2013.
- GOLDHILL, Simon, "What is Ekphrasis For?", *Classical Philology*, University of Chicago Press, Special Issues on Ekphrasis, 102 (2007), pp. 1-19.
- GUTHRIE, W. K. C., *Historia de la Filosofía Griega II: La tradición presocrática desde Parménides a Demócrito*, trad. Alberto Medina González, Madrid, Gredos, 1986.
- GUTIÉRREZ, Daniel, "¿Una estrategia de realce en la lengua épica griega? El uso de (*e*)íkelos + dative + construcción de participio encabezado por *hoz ei* en la *ékphrasis* del *Escudo pseudohesiódico*.", *Praesentia*, Universidad de los Andes, 16 (2015), pp. 1-16.
- HERMANN, Arnold, *To Think Like God. Pythagoras and Parmenides: The Origins of Philosophy*, Zurich, Parmenides Publishing, 2004.
- HORSTKOTTE, Silke, "Ekphrasis as Genre, Ekphrasis as Metaphenomenology", *Literary Visualities. Visual Descriptions, Readerly Visualisations, Textual Visibilities*, De Gruyter, 2017, pp. 127-164.
- HÜLSZ, Enrique y Bernardo Berruecos, "Parménides B1.3: una nueva enmienda", *ὁδοὶ νοῆσαι: Ways to Think. Essays in Honour of Néstor-Luis Cordero*, Axiothéa, Bologna, 2018, pp. 31-59.
- IRIBARREN, Leopoldo, "The Shield of Achilles (*Ilias* XVIII, 478-617) and Simonides' Apothegm on Painting and Poetry (T101 Poltera)", *Poetica*, Brill, 44 (2012), pp. 289-312.

- _____, “Les peintres d’Empédocle (DK 31 B23) enjeux et portée d’une analogie préplatonicienne”, *Philosophie Antique. Problèmes, Renaissances, Usages : Analogie et connaissance*, Septentrion, 13 (2013), pp. 83-115.
- JAEGER, Werner, *The Theology of the Early Greek Philosophers*, trad. Edwuard S. Robinson, London, Oxford University Press, 1947.
- JAMESON, G., “«Well-rounded truth» and circular thought in Parmenides”, *Phronesis*, Brill, 3.1 (1958), pp. 15-30.
- KINGSLEY, Peter, *En los oscuros lugares del Saber*, trad. Carmen Francí, Girona, Atalanta, 2017.
- KONSTAN, David, “El “Escudo de Heracles” de Hesíodo: éfrasis y narración en la épica arcaica”, *Classica*, Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 13/14 (2001) , pp. 59-69.
- KOOPMAN, Niels, *Ancient Greek Ekphrasis: Between Description and Narration. Five Linguistical and Narratological Case Studies*, Boston, Brill (Amsterdam Studies in Classical Philology 26), 2018.
- KRIEGER, murray, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1992.
- LATONA, Max J., “Reining in the Passions: The Allegorical Interpretation of Parmenides B Fragment 1”, *The American Journal of Philology*, Johns Hopkins University Press, 129.2 (2008), pp. 199-230.
- LESKY, Albin, *Geschichte der griechischen Literatur*, München, Saur, 1999.
- LORITE Mena, José, “Parménide : la parole entre la vérité et la soupçon”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, Presses Universitaires de France, 3 (1978), pp. 289-307.
- LUCAS DE DIOS, José María, “Introducción” en SÓFOCLES, *Fragmentos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 62), 1983.
- MARTIN, R., “Pulp epic: ‘The Catalogue and the Shield’” en Hunter, R. (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, pp. 153-175.
- MONTANARI, Franco, Antonios Rengakos and Christos Tsagalis (eds), *Brill’s Companion to Hesiod*, Brill, Leiden, 2009.
- MOURELATOS, Alexander P.D., *The Route of Parmenides: A Study of Word, Image & Argument in the Fragments*, London, Yale University Press, 1970.

- NIETZSCHE, Friederich, *Werke in drei Bänden: Band 1*, München, Hanser, 1954.
- NUSSBAUM, Martha C., *Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature*, New York, Oxford University Press, 1990.
- ORTEGA, Alfonso, "Introducción" en PÍNDARO, *Odas y Fragmentos: Olímpicas, Píticas, Nemeas, Ístmicas, Fragmentos*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos 68), 1984.
- OTTO, Walter F., *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, trad. Hugo F. Bauzá, Madrid, Ediciones Siruela (El Árbol del Paraíso 39), 2005.
- PLETT, Heinrich F., *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age: The Aesthetics of Evidence*, Leiden, Brill (International Studies in the History of Rhetoric 4), 2012.
- POPPER, Karl R., *The World of Parmenides. Essays on the Presocratic Enlightenment*, London, Routledge, 1998.
- PÒRTULAS, Jaume, "Parménide et les traditions de la palinodie poétique", *La Poésie archaïque comme discours de savoir*, Classiques Garnier, Paris, 2018, pp. 219-244.
- PRIER, Raymond A., *Archaic Logic: Symbol and Structure in Heraclitus, Parmenides, and Empedocles*, Paris, Mouton, 1976.
- ROBBIANO, Chiara, *Becoming Being. On Parmenides' Transformative Philosophy*, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2006.
- ROSAND, David, "Ekphrasis and the Generation of Images", *Arion: A Journal of Humanities and the Classics*, (1990), pp. 61-105.
- SLAVEVA-GRIFFIN, Svetla, "Of Gods, Philosophers, and Charioteers: Content and Form in Parmenides' Proem and Plato's 'Phaedrus'", *Transactions of the American Philological Association*, Johns Hopkins University Press, 133.2 (2003), pp. 227-253.
- SPRAGUE BECKER, Andrew, "Reading Poetry through a Distant Lens: Ekphrasis, Ancient Greek Rhetoricians, and the Pseudo-Hesiodic 'Shield of Herakles'", *The American Journal of Philology*, Johns Hopkins University Press, 113.1 (1992), pp. 5-24.
- SQUIRE, Michael, "Ekphrasis at the forge and the forging of ekphrasis: The Shield of Achilles in Greco-Roman word and image", *Word & Image*, Taylor & Francis, 29 (2013), pp. 157-191.

- _____, “A Picture of Ekphrasis: The Younger Philostratus and the Homeric Shield of Achilles”, *Gaze, Vision and Visuality in Ancient Greek Literature* (Trends in Classics – Supplementary Volumes), De Gruyter, 54 (2018), pp. 357-417.
- STAMATOPOULOU, Zoe, “Reading the Aspis as a Hesiodic poem”, *Classical Philology*, University of Chicago Press, 108.4 (2013), pp. 273-285.
- STEPHENS, Susan A., “Linus Song”, *Hermathena. Studies in Hellenistic Poetry.*, Trinity College Dublin, 173/174 (2002-2003), pp. 13-28.
- TAPLIN, Oliver, “The Shield of Achilles within the ‘Illiad’”, *Greece & Rome*, Cambridge University Press, 27.1 (1980), pp. 1-21.
- TARÁN, Leonardo, *Parmenides. A Text with Translation, Commentary, and Critical Essays*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1965.
- THANASAS, Panagiotis, *Parmenides, Cosmos, and Being*, Wisconsin, Marquette University Press, 2007.
- TOOHEY, Peter, “An [‘Hesiodic’] danse macabre: The Shield of Heracles”, *Illinois Classical Studies*, University of Illinois Press, 13.1 (1988), pp. 19-35.
- VISSANI, Guillermo D., “Volver a ser escuchado: mecanismos intertextuales en el *Scutum pseudohesiódico*”, *Anales de Filología Clásica*, Instituto de Filología Clásica, Buenos Aires, 28.2 (2015), pp. 121-132.
- WEBB, Ruth H., *The Transmission of the Eikones of Philostratus and the Development of Ekphrasis from Late Antiquity to the Renaissance*, London, University of London, 1992.
- _____, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, London-New York, Routledge, 2009.
- WYATT, William F. Jr., “The Root of Parmenides”, *Harvard Studies in Classical Philology*, Harvard University Press, 94 (1992), pp. 113-120.
- YACOBI, Tamar, “Pictorial Models and Narrative Ekphrasis”, *Poetics Today*, Duke University Press, 16 (1995), pp. 599-649.

Bibliografía auxiliar

- ALLEN, W. Sydney, *Vox Graeca. A Guide to Pronunciation of Classical Greek*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- ANDERSON JR., R. Dean, *Glossary of Greek Rhetorical Terms Connected to Methods of Argumentation, Figures and Tropes from Anaximenes to Quintilian*, Bondgenotenlaan, Peeters (Contributions to Biblical Exegesis and Theology, 24), 2000.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, México, Porrúa, 1995.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots.*, Paris, Klincksieck, 1968.
- Diccionario Griego-Español* (2019). Consultado en <http://dge.cchs.csic.es/xdge/>
- Diccionario Ilustrado. Latino-Español. Español-Latino*, Vox, Barcelona, 2012.
- PABÓN, José M., *Diccionario Manual Griego. Griego-Español*, Vox, Barcelona, 1967.
- Real Academia Española. (2020) *Diccionario de la lengua española* (23.4ª ed.). Consultado en <https://dle.rae.es>
- ROJAS, Lourdes, *Iniciación al griego III. Método teórico-práctico*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas (Colección Didáctica), 2013.
- SANTIAGO, María de Lourdes, *Manual de sintaxis verbal latina*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2009.
- _____, *Manual de sintaxis latina de casos*, México, Facultad de Filosofía y Letras, 2015.
- SMYTH, Herbert W., *A Greek Grammar for Colleges*, London, Harvard University Press, 1956.