

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013.

Los Himnos de Proclo. Memoria poética y estrategias compositivas.

Abritta y Alejandro.

Cita:

Abritta y Alejandro (2013). *Los Himnos de Proclo. Memoria poética y estrategias compositivas. XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Nacional de Cuyo, Mendoza.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-010/17>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia 2 al 5 de octubre de 2013

ORGANIZA:

Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional de Cuyo

Número de la Mesa Temática: 3

Título de la Mesa Temática: Memoria cultural en el Mundo Antiguo: prácticas sociales de construcción del pasado en las culturas de la Antigüedad oriental y clásica.

Apellido y Nombre de las/os coordinadores/as: Sanchez Vendramini, Darío - Francisco, Héctor – Sagristani, Marta.

LOS HIMNOS DE PROCLO: MEMORIA POÉTICA Y ESTRATEGIAS COMPOSITIVAS

Alejandro Abritta

UBA - CONICET

alejandroabritta88@yahoo.com.ar

Los himnos de Proclo: Memoria poética y estrategias compositivas

Abritta, Alejandro
UBA – CONICET
alejandroabritta88@yahoo.com.ar

Creo que la mejor manera de comenzar un estudio de las características del presente sobre Proclo ha sido hallada y utilizada por Robert Van den Berg (2001) en su edición de los *Himnos*. Como difícilmente he de encontrar una igual, y encuentro injusto el parafrasearla, comenzaré esta exposición con una cita de ese texto:

Algún tiempo después de que la vida de Proclo (ca. 410/11 d. C. – 17 de Abril del 485 d. C.) hubiera acabado, los miembros de la escuela Neoplatónica de Atenas se reunieron en una de las espaciosas villas de la pendiente meridional de la Acrópolis donde se hallaba la institución. Habían ido a escuchar a Marino pronunciar un elogio del difunto Proclo, al que había sucedido como cabeza de la escuela. Los ánimos estaban caídos. El fallecimiento de la imponente figura de Proclo, si bien disminuida por la vejez en sus últimos años, implicaba un severo golpe a una comunidad que se hallaba bajo la creciente presión de las autoridades cristianas. Ya no podían sentirse seguros bajo la Égida de Atenea. Se había marchado. La inmensa estatua de Fidias que había coronado la Acrópolis por siglos había sido removida por “aquellos que mueven aquello que no debería ser movido”, como cautelosamente se referían a los cristianos en código. Moraba ahora con sus últimos seguidores fieles en la villa de la escuela, después de que hubiera anunciado a Proclo en un sueño que “la Doncella Atenea desea vivir contigo.” Con Proclo tenían al menos la garantía de que los dioses los protegerían contra los “tifónicos vientos” de la Cristiandad. (...) Pero ahora el destino que él mismo se profetizó al comienzo de su cuadragésimo segundo año, cuando por inspiración divina clamó en versos que su alma ascendería a las estrellas, le había llegado. (Van den Berg, 2001: 3)¹

Nueve años después de la fecha formal del final histórico del mundo antiguo, con la caída del Imperio Romano de Occidente en 476, la muerte de Proclo marca otro final que debe ser considerado, si no tan estridente, no por ello menos catastrófico. En muchos aspectos, el neoplatónico fue el último gran hombre de la Antigüedad. Su pensamiento, su poesía y su modo de vida representan un intento consciente de preservar un mundo que, a todas luces, estaba agonizando. En sus comentarios de las obras platónicas y en el monumental *Elementos de Teología*, el filósofo pretende sistematizar de la forma más completa posible el orden que el neoplatonismo, como punto culminante del pensamiento antiguo, había diseñado para el universo. Su trabajo

¹ Todas las traducciones en el presente trabajo son del autor.

como comentador y compilador de grandes obras poéticas previas, en su *Chrestomatía*², nos han permitido recuperar argumentos de textos que de otra manera estarían definitivamente perdidos. Pero es en su poco frecuentada poesía donde el monumental esfuerzo por preservar la tradición de la que se consideró parte puede observarse en forma más completa. Este trabajo está dedicado a observar y probar el éxito de semejante esfuerzo.

La elegía de Marino a la que Van den Berg se refiere en su cita es la principal fuente que tenemos sobre la obra no conservada de Proclo. Si es cierto que se conserva una buena parte de su obra filosófica, no se puede decir lo mismo de su poesía. Tomando en cuenta que, de acuerdo con su sucesor³, el filósofo compuso himnos para deidades de todas las religiones del mundo antiguo, incluyendo obviamente las griegas, los siete himnos conservados no son más que una fracción de la cantidad que Proclo debió haber compuesto. No obstante, existe un motivo para considerar que esta fracción superviviente no es sólo una muestra aleatoria de la obra del neoplatónico: los himnos de Proclo han sido transmitidos en un corpus junto con los de Calímaco, los *Himnos Órficos* y los *Himnos Homéricos*, y hay autores que consideran como probable que este corpus pueda haber sido compilado por el propio filósofo o alguno de sus sucesores⁴. De ser esto así, los siete himnos conservados fueron seleccionados por el mismo Proclo como lo más representativo de su obra poética. Y, como tales, son una muestra clara de la actitud del neoplatónico para con los dioses de la religión tradicional. De los siete himnos, tres están dedicados a deidades del panteón olímpico⁵ y cinco a deidades que tienen un himno también en el tradicional corpus de los *Himnos Homéricos*⁶. Pero sin duda es en el aspecto más general de estas composiciones donde se observa el especial esfuerzo por mantener las tradiciones antiguas: los siete himnos son composiciones hexamétricas en dialecto jónico-épico.

Este hecho por sí mismo no parece implicar demasiado. El hexámetro fue utilizado regularmente por poetas imperiales⁷. Más aun, un autor como Proclo que consideraba a Homero, Hesíodo, los compositores de los *Himnos Órficos* y de los

² El debate sobre la autoría de este texto fragmentario sigue sin resolverse, pero me inclino a concordar con Torres (2008: 125-127; con numerosas referencias) en que hay buenas razones para suponer la autoría del Proclo que conocemos, y no las hay para negarla.

³ Marinus, *Vita Procli*, c. XIX y XXVI (ed. Masullo, 1985).

⁴ Càssola (1997: lxxv) y sus referencias.

⁵ Los himnos II, V (ambos a Afrodita) y VII (a Atenea).

⁶ Los himnos de la nota anterior más el I (a Helios) y el III (a las Musas).

⁷ Cf. West, (1982: 177-180).

Oráculos Caldeos como autores inspirados⁸ difícilmente hubiera podido componer en algo que no fuera hexámetro. Por esta razón, el uso de este metro por parte de Proclo ha pasado desapercibido excepto desde el punto de vista de la metricología⁹, ciencia que tradicionalmente se ha privado de formular conclusiones sobre los numerosos datos con los que cuenta. Pero los más recientes avances en la investigación sugieren que es necesario observar bajo una nueva luz estos hechos, y buscar en los libros de Proclo un conjunto de fenómenos hasta hoy ignorados por los filólogos.

El primero de estos fenómenos es quizás el más novedoso de todos: la existencia de un patrón de concordancia entre el acento griego y el ictus del hexámetro. Este patrón, base fundamental de la teoría coral¹⁰ en la que esta presentación se inserta, ha pasado absolutamente desapercibido a los estudios métricos tradicionales. Y con razón, porque tales estudios han supuesto siempre una fonética griega considerablemente discutible. Éste no es el lugar para desarrollar en detalle una historia de la desconexión que ha impedido por casi cincuenta años que los avances en fonética y ritmicología permitan renovar los estudios métricos, pero merece ser señalado que no es un problema unilateral: cuando en 1973 Sidney Allen presentó su teoría del acento tonal griego basada en la contonación, tenía toda la evidencia necesaria para reformar la metricología y, lejos de hacerlo, explícitamente negó que sus propuestas tuvieran algún impacto en ese campo¹¹. Afortunadamente, el trabajo de David (2006) parece haber acertado en vincular los avances en estas diferentes áreas y por ello puede ser considerado, si bien menos revolucionario que lo que su autor considera, sí fundacional del marco teórico de esta exposición.

La base para detectar el patrón de relación entre acento e ictus es una nueva teoría del acento griego que, tomando los postulados sobre su naturaleza tonal propuestos por Allen, incorpora un elemento intensivo subsidiario del tono y contextualmente determinado¹². Esto permite una reubicación del punto enfático de la palabra, a partir de las siguientes reglas de interpretación de las reglas del acento:

- El punto de intensidad (el énfasis) de la palabra se halla:

⁸ Van den Berg (2001: 113-4)

⁹ Sobre la cual cf. Vogt (1957: 41-42) y Bonadies Nani (1952: 406-408).

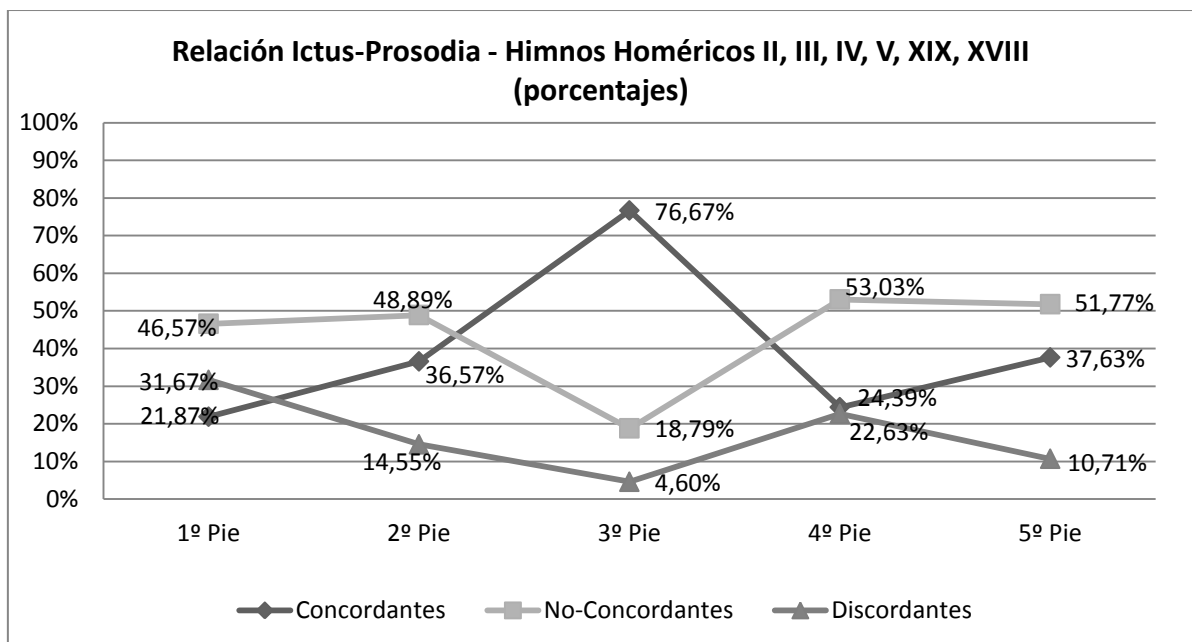
¹⁰ Cf. Abritta (2010 y *en prep.*^a) y la bibliografía allí referida.

¹¹ Allen (1973: 262-4). Me encuentro preparando un trabajo que dé cuenta con mayor detalle de estos desencuentros entre las sub-disciplinas de la filología clásica.

¹² Los principios de este acento pueden hallarse en Abritta (2010). En pocas palabras, el acento griego consiste en una contonación, es decir, un movimiento del tono. La contonación griega ocupa tres moras: en la primera se registra un ascenso del tono de la voz, y en las dos últimas un fuerte descenso.

- En la sílaba de la palabra donde se halla el circunflejo (que marca la contonación completa).
- En la sílaba de la palabra donde se halla el agudo, si la(s) sílaba(s) siguiente(s) es (son) breve(s) (la contonación inicia en el agudo, y sigue en las breves)
- En la sílaba larga que sigue a un acento agudo (que es ocupada por el tono descendente completo de la contonación).

Ahora bien, aunque la reubicación de los acentos parezca insignificante, cuando se contrastan las nuevas posiciones con la ubicación del ictus en el hexámetro surge un patrón previamente inobservable de forma contundente. Obsérvense los porcentajes de concordancia, discordancia y no-concordancia entre acento e ictus en una selección del corpus de *Himnos Homéricos*:

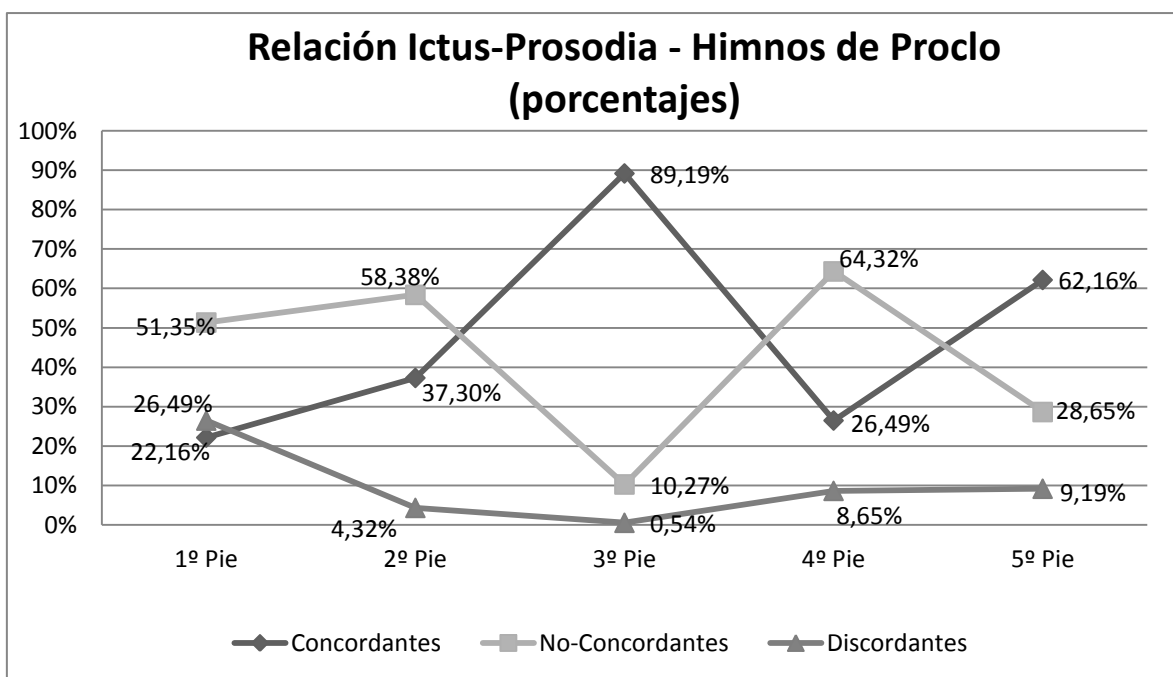


Como puede verse, el verso tiende a comenzar con un alto porcentaje de no-concordancia y discordancia, luego asciende progresivamente hacia un altísimo porcentaje de concordancia para bajar de nuevo en el cuarto pie, si bien con niveles más bajos de discordancia. En el sexto pie se ha propuesto que la relación entre el ictus y el acento es de determinación: donde se halla el acento se ubica el ictus¹³. Esto tiene mucho sentido, ya que el hexámetro es un metro cataléctico con un último pie de sólo dos posiciones: una variación en el ictus a partir del acento permitiría tener versos con

¹³ David (2006: 113)

final femenino (con ictus en la penúltima sílaba) y versos con final masculino (con ictus en la última sílaba), lo que contribuiría positivamente a la estética de la poesía.

Ahora bien, se puede preguntar por qué se ha presentado este patrón con una muestra de los *Himnos Homéricos* y no directamente apelando a los de Proclo. La explicación es muy sencilla: para el siglo V d. C. hay acuerdo general entre los fonetistas en que el acento tonal griego, junto con el sistema de distinciones cuantitativas, había desaparecido¹⁴. El griego hablado (y parte de la nueva poesía) ya no era el de Homero ni el de los clásicos, que había dejado de usarse en el habla cotidiana como mínimo doscientos años antes. De hecho, para la época helenística componer hexámetro como los poetas arcaicos ya era una tarea que exigía un considerable esfuerzo. Se podrá imaginar entonces que para el siglo V esta misma tarea demandaba una profunda dedicación y un vasto conocimiento de un lenguaje que, a los fines prácticos, había desaparecido. Y, a pesar de eso, obsérvense los resultados del mismo análisis presentado más arriba para los *Himnos Homéricos* en los himnos de Proclo:



Una vez más, es necesario recordar que para generar este patrón es necesario conocer y poder utilizar con fluidez un sistema acentual, un lenguaje, que ni Proclo ni sus discípulos hablaban. Y nótese que el neoplatónico no sólo se esfuerza por generar el mismo patrón, sino que además lo lleva al extremo. De hecho, en el himno “ΕΙΣ ΛΥΚΙΗΝ ΑΦΡΟΔΙΤΗΝ” el nivel de concordancia en el tercer pie es de ¡100%! Uno puede imaginar el esfuerzo que esto requiere pensando en componer poesía española

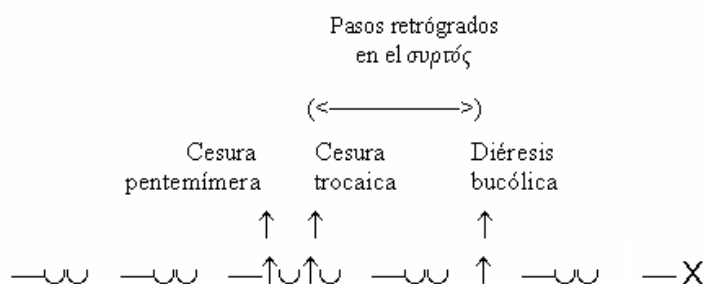
¹⁴ Cf. Devine-Stephens (1994: 215-6) y sus referencias.

imitando el lenguaje del *Poema del Mío Cid*, que está a una distancia similar de nosotros que la que separa a Homero de Proclo. Pero recuérdese que, a diferencia del español en los últimos mil años, el griego que separa a estos autores había sufrido un cambio profundo en la tipología del acento y había perdido las distinciones cuantitativas entre las sílabas.

Naturalmente, estos resultados, si bien son significativos, son poco sorprendentes. En algún sentido, no son más que una extensión del conocido hecho de que los poetas tardíos imitan el lenguaje de los poetas arcaicos, especialmente su metro. Sin duda la incorporación del acento exagera la dificultad de esta tarea, y sugiere que la motivación que movía a estos autores era mayor que la que usualmente consideramos, pero no por ello el resultado debe sorprendernos. Ahora bien, quizás sí merece llevarnos a preguntar por qué semejante trabajo. Es claro que componer hexámetro sin atención al acento no debía resultar especialmente dificultoso para hombres que durante toda su vida leyeron un griego que estaba basado en distinciones cuantitativas, pero la incorporación del factor acentual parece llevar las restricciones del metro más allá de lo que la simple voluntad de imitación puede explicar. La pregunta es, ¿existe una motivación adicional que daría cuenta de este esfuerzo por parte de Proclo de componer en hexámetro? La teoría coral ofrece una pista para responder esto a partir de su explicación del origen del hexámetro en una danza tradicional griega, el *συρτός*¹⁵. El *συρτός* es un baile circular en donde los bailarines realizan una detención con un pequeño giro dentro de cada secuencia de pasos. Como otras danzas tradicionales griegas, el ritmo es dactílico, y por ello ha sido identificado hace mucho como posible origen del hexámetro. Pero sólo una vez que el patrón de relación entre ictus y acento fue descubierto se puede decir que hay evidencia real para sostener esta postura. Obsérvese la relación entre los pasos de un *συρτός* de diecisiete pies¹⁶ y el hexámetro dactílico:

¹⁵ Cf. Georgiades (1956), David (2006).

¹⁶ La cantidad de pasos en el *συρτός* moderno no es fija (David, 2006: 107).



Como puede observarse, los límites del giro del baile explican con gran éxito las cesuras tradicionales. Explican además la tendencia a reforzar el tercer pie: dado que la retrogresión inicia en la segunda breve de éste, el verso tiene un punto culminante aquí; esto se manifiesta en la tendencia a hacer concordar la tesis de este pie con un barítono, que sirve para marcar el final de la primera parte del verso.

Existen más pruebas que permiten reforzar la idea de que el hexámetro halla su origen en el baile mencionado, pero este no es el lugar para desarrollarlas¹⁷. Sí podría preguntarse qué importancia tiene esto para responder la pregunta realizada más arriba, ¿por qué el esfuerzo de Proclo y sus contemporáneos para componer en hexámetro? La respuesta se halla en el origen del propio *συρτός* en la imitación de los movimientos planetarios. Como quizás se sepa, el recorrido en el cielo de los planetas observables desde la Tierra a simple vista no es circular. En un punto de su avance por el cielo, los astros realizan un pequeño giro, o algún tipo de retroceso, y luego retoman su curso. Es más que probable que este movimiento sea imitado por los bailarines en la danza, de manera de entrar en algún tipo de contacto con la esfera celeste. El *συρτός* hallaría así su origen en las estrellas.

De esto hallamos una prueba curiosa en la tradición neoplatónica. La palabra que Proclo¹⁸ usa frecuentemente al hablar del movimiento de los planetas es *χορεύειν*, que no aparece ni en la *Física* de Aristóteles ni, lo que es más significativo, en la obra de Ptolomeo. En Proclo se halla en frases tan elocuentes como¹⁹

...οὕτω δὴ καὶ ὁ κόσμος περὶ ἑαυτὸν φέρεται καὶ πρὸς ἑαυτὸν
νεύει καὶ χορεύει περὶ τὸ μέσον, ὃ δὴ γίνεταί κέντρον τῆς
κοσμικῆς κινήσεως.

¹⁷ Cf. Abritta (2010) para algunas. Me encuentro preparando un trabajo que desarrolla con detalle las mencionadas pruebas.

¹⁸ Cf. las muchas referencias que se hallan en Moutsopoulos (2004). Vale la pena señalar también que ya Platón (*Timeo* 40c) hablaba de la *χορεῖα* de los cuerpos celestes.

¹⁹ In *Timeum*, 2.93.13-15.

De este modo también, el cosmos es movido en torno a sí mismo, y se vuelve sobre sí mismo y danza en torno al punto medio, que resulta el centro del movimiento cósmico.

Ahora bien, aunque el LSJ propone como acepción de *χορεύειν* “referido a cualquier movimiento circular”, los pasajes citados bajo esa acepción no parecen condecirse con esta idea y, por otro lado, resulta extraño que un verbo con un sentido tan claramente definido pueda adoptar un significado tan amplio. Más aun, el hecho de que ni Ptolomeo ni Aristóteles lo usen para referirse al movimiento de los planetas parece reforzar la idea de que no hay ninguna neutralidad en el uso de la palabra. Cuando Platón y Proclo dicen que el cosmos, el mundo o los astros “danzan”, efectivamente están diciendo que danzan.

Naturalmente, lo importante de esto no es en sentido estricto el término para referirse al movimiento de los planetas, sino lo que eso implica para las acciones humanas. En un sentido muy directo, el uso de *χορεύειν* para referirse al movimiento planetario sugiere que para estos autores los bailarines no imitan meramente a la esfera celeste: realizan exactamente la misma acción. Y, por simple transferencia, al entonar un poema en hexámetro el filósofo se vincula en forma directa con este movimiento. Finalmente, entonces, se puede dar cuenta de la insistencia de los poetas tardíos, y especialmente de Proclo, en utilizar no sólo las reglas cuantitativas del hexámetro, sino los patrones de concordancia entre acento e ictus que lo ligan fuertemente al *συρτός*: al utilizar este metro, el himno se conecta inmediatamente con los astros, a donde el neoplatónico intenta ascender. Recuérdese en ese sentido que, para Proclo y el neoplatonismo, el objetivo de la filosofía es “volverse igual a los dioses”²⁰. ¿Y qué mejor manera de volverse igual a los dioses que hacer exactamente lo que ellos hacen? El cambio del neoplatonismo después de Siriano, el abandono de la idea de que parte del Uno permanece en el alma y el énfasis en la teurgia como medio de elevarse en la jerarquía divina²¹ seguramente influyó enormemente en la importancia dada por Proclo al hexámetro, que supone un vínculo místico con la divinidad perdido en el hombre para los neoplatónicos tardíos. En algún sentido, el despertar “lo divino en uno”, últimas palabras de Plotino según Porfirio²², es reemplazado por un despertar la potencia mística de un larga tradición que los griegos traían desde tiempos inmemoriales.

²⁰ Van den Berg (2001: 18-19).

²¹ Cf. Dodds (1947), Sheppard (1982) y Van den Berg (2001: 46-49).

²² VP. 2.26-27.

Esto permite entender ese esfuerzo por recuperar y utilizar una parte fundamental de la tradición griega que lo precede, con un fin, como se acaba de señalar, muy vinculado a la filosofía neoplatónica tardía. Al utilizar el hexámetro, Proclo intenta preservar el vínculo que sus antepasados, especialmente los grandes poetas, construyeron con los dioses, en un ejercicio de la memoria que no es meramente una imitación, sino, en su percepción, la continuación de un trabajo de más de mil años. Y esto mismo puede observarse en los himnos particulares, donde se revela una profunda atención a las estrategias compositivas de los poetas inspirados. A fin de ejemplificar esto, en lo que queda de esta exposición me concentraré en un análisis estructural del himno “A Atenea de gran ingenio”, que cierra la colección conservada.

Este himno ha sido uno de los más atendidos por la crítica, por su extensión y por su contenido. Es, de entre los poemas conservados, el que mayor cantidad de referencias parece tener a la mitología tradicional sobre un dios. En orden de aparición, se mencionan el nacimiento de Atenea de la cabeza de Zeus (vv. 1-2), la derrota de los gigantes (vv. 7-8), el intento de violación por parte de Hefesto (vv. 9-10), el mito órfico sobre el descuartizamiento de Dioniso (vv. 11-15), la invención de Atenea de las artes manuales (vv. 19-20) y la pelea con Poseidón por el Ática (vv. 21-30). De todos estos mitos, por supuesto, existe una interpretación alegórica que justifica su aparición²³, pero es útil recordar que, si bien para nosotros eso puede ser percibido como una ruptura con la tradición, para Proclo y para los neoplatónicos tardíos en general era en realidad el mayor esfuerzo de conservación realizable. El preservar el significado profundo de los mitos era tan o más importante que el preservar su letra. Recuérdese que las fuentes de Proclo para estas historias son Homero, Hesíodo y Orfeo²⁴: autores inspirados cuyas alegorías eran fundamentales no sólo por su contenido, sino por la forma en que eran transmitidas. En algún punto, el proceso de interpretación del neoplatonismo tardío de los autores arcaicos es muy próximo al del cristianismo primitivo de los libros sagrados, donde los niveles de significado literal, alegórico y moral cobran la misma importancia²⁵.

Ahora bien, al igual que al nivel del contenido, en el nivel formal también parece haber una fuerte recuperación de ideas tradicionales, más allá del metro. Según Van den

²³ Van den Berg (2001: *ad loc*) recupera las posibles interpretaciones alegóricas en cada caso.

²⁴ Esto es, los *Himnos Órficos*. Se entiende que para Proclo habían realmente sido compuestos por el poeta mítico.

²⁵ Sobre la (ambigua) relación de Proclo y el neoplatonismo tardío con el cristianismo, cf. Ramos Jurado (1974).

Berg (2001: 278-9), el himno se divide en cuatro partes: invocación (vv. 1-6), aretalogía (vv. 7-30), pedido (vv. 32-50) e invocación final (vv. 51-52). La cantidad de partes, no obstante, resulta llamativa. Normalmente los himnos tienen tres secciones²⁶: una invocación, una parte central o argumento y un pedido final. El detalle de la invocación final parece insignificante, y en un sentido lo es, pero para un autor como Proclo que pretende seguir tan de cerca a sus predecesores no deja de ser llamativo. Un análisis detenido de las primeras dos secciones refuerza esta idea. Compárense por ejemplo los primeros versos de este himno (vv. 1-8):

Κλυθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, ἡ γενετῆρος
 πηγῆς ἐκπροθοροῦσα καὶ ἀκροτάτης ἀπὸ σειρῆς·
 ἀρσενόθυμε, φέρασπι, μεγασθενές, ὀβριμοπάτρη,
 Παλλάς, Τριτογένεια, δορυσσόε, χρυσεοπήληξ,
 κέκλυθι δέχνυσο δ' ὕμνον ἐύφρονι, πότνια, θυμῶ,
 μηδ' αὐτως ἀνέμοισιν ἐμόν ποτε μῦθον ἐάσης,
 ἡ σοφίης πετάσασα θεοστιβέας πυλεῶνας
 καὶ χθονίων δαμάσασα θεημάχα φύλα Γιγάντων·

*¡Escúchame, hija de Zeus que lleva la égida, la de la paterna
 fuente y desde el tope de tu serie lanzada,
 de espíritu masculino, portadora del escudo, de gran fuerza, de
 [poderoso padre,
 Palas, Tritogenia, que blandes la lanza, de dorado casco,
 Escúchame! Recibe este himno con benévolo espíritu, venerada,
 y no dejes nunca mi palabra a los vientos,
 [tú] que abriste las puertas de la sabiduría pisadas por los dioses
 y dominaste a la belicosa raza de los Gigantes.*

con los del *Himno Homérico XXVIII* (vv. 1-5):

Παλλάδ' Ἀθηναίην κυδρὴν θεόν, ἄρχομ' αἰεῖδεν
 γλαυκῶπιν πολύμητιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν
 παρθένον αἰδοίην ἐρυσίπτολιν ἀλκίηεσσαν
 Τριτογενῆ, τὴν αὐτὸς ἐγένεατο μητίετα Ζεὺς
 σεμνῆς ἐκ κεφαλῆς,...

*A Palas Atenea, gloriosa diosa, comienzo a cantar,
 la de ojos glaucos, de mucho ingenio, que tiene un corazón inflexible,
 virgen venerable, protectora de ciudades, valerosa,
 Tritogenia, la que engendró él mismo el prudente Zeus
 desde su venerada cabeza,...*

Nótese que, además de las coincidencias textuales y mitológicas, hay algún nivel de coincidencia formal típico de los himnos. La expansión de la introducción a partir de una lista de epítetos, que no es frecuente pero se halla en los *Himnos Homéricos*, es universal en los *Himnos Órficos* y común en los de Proclo. En este caso, la coincidencia de epítetos entre los poemas se refuerza, ya que están dirigidos a la misma deidad.

²⁶ Cf. Janko (1981) sobre los *Himnos Homéricos*, Morand (2001: 40-48) sobre los *Himnos Órficos*, Bremer (1981) y Furley-Bremer (2001: 50-63) sobre los himnos griegos en general.

Un segundo aspecto en donde los himnos de Proclo siguen el esquema tradicional es la introducción del argumento, de la parte central del himno, con una cláusula de relativo. En el pasaje citado, el ῆ del verso 7 es un artículo, pero en los versos 9-10 se lee

ῆ πόθον Ἡφαίστοιο λιλαιομένοιο φυγοῦσα
παρθενίης ἐφύλαξας ἔης ἀδάμαντα χαλινόν·

*La que escapando del deseo del ardoroso Hefesto
guardaste el inquebrantable lazo de tu virginidad.*

Puede conjeturarse también un problema de transmisión en los versos anteriores, si bien requeriría cambiar el participio *δαμάσσα* por la forma conjugada y reinterpretar el *καί* con el que se inicia el verso 8. En cualquier caso, el respeto por la estructura tradicional es evidente, especialmente cuando se toma en cuenta que hay aquí una fuerte influencia de los *Himnos Órficos*, cuya estructura es claramente diferente de la de los Homéricos. En A Britta (*en prep.*^{b)}) sugiero que los *Himnos Órficos* son el resultado de una respuesta distinta a los Homéricos a los requerimientos del hexámetro. Mientras los segundos dividen claramente la invocación de la parte central narrativa, el argumento de los primeros es casi con seguridad sólo una invocación expandida, y por lo tanto no tiene límites claros. Es evidente que no hay razón para suponer que Proclo estuviera especialmente interesado en esta diferencia; por el contrario, la hibridez de sus composiciones sugiere que, como en su interpretación de los filósofos antiguos, el neoplatónico intenta en su poesía conciliar posiciones incompatibles. Que el primer mito del argumento esté referido a la manera órfica, con un par de participios sustantivados, mientras que a partir del segundo se apela al uso homérico de introducir a partir de cláusulas de relativo es una buena muestra de este esfuerzo.

Resulta significativo en este sentido que el resto del desarrollo de la parte central de este himno pueda entenderse también como una combinación de estrategias compositivas. Proclo parece enumerar a la manera órfica una serie de aspectos del dios invocado, pero desarrolla, aunque mínimamente, cada mito a la manera homérica. El argumento no resulta, entonces, una mera expansión de la introducción, como en los *Himnos Órficos*²⁷, pero tampoco un relato a la manera de los *Himnos Homéricos*; no

²⁷ Rudhart (1991) ha sugerido que la enumeración de epítetos y atributos en los *Himnos Órficos* hace en muchos casos referencia implícita a diversos mitos, generalmente tradicionales, sobre la divinidad a la que se invoca. En ese sentido, se podría decir que Proclo expande con una estrategia homérica un himno compuesto a la manera órfica.

obstante, siendo una combinación de ambos parece pretender respetar y vincular ambas tradiciones.

Ahora bien, hasta este punto hallamos dos secciones, como sugiere Van den Berg, y el recorrido hasta el verso 30, más allá de las cuestiones señaladas, es relativamente simple. Son las últimas veinte líneas del himno las que resultan complicadas, dado que parecen tener dos llamados distintos a la diosa. El primero, en el verso 31, seguido de las primeras súplicas en 32-34:

κλυθί μευ, ἢ φάος ἀγνὸν ἀπαστρέπτουσα προσώπου·
δοῦς δέ μοι ὄλβιον ὄρμον ἀλωομένῳ περὶ γαῖαν,
δοῦς ψυχῇ φάος ἀγνὸν ἀπ' εὐιέρων σέο μύθων
καὶ σοφίην καὶ ἔρωτα·

*¡Escúchame, tú que brillas con la sagrada luz de tu rostro,
y dame un puerto dichoso a mí que yerro por la tierra,
da al alma luz sagrada desde tus sacrales mitos
y sabiduría y amor!*

El segundo pedido se halla en los últimos dos versos, lo que Van den Berg llama “invocación final” (vv. 51-51):

κέκλυθι, κέκλυθ', ἄνασσα· πολύλλιστος δέ σ' ἰκάνω
χρειοῖ ἀναγκαίῃ· σὺ δὲ μείλιχον οὔαυς ὑπόσχευς.

*¡Escúchame, escúchame, soberana! Vengo a ti muy suplicante
por imperante necesidad, y tu concediste un dulce oído.*

La clave de esta separación se halla en la repetición del imperativo κλυθι, que resulta verdaderamente llamativa en dos momentos tan distanciados del himno. Sin embargo, Proclo no está siendo original aquí. En el Himno Órfico a Apolo encontramos exactamente el mismo movimiento, con un κλυθί en el verso 10 y otro en el último del poema, el verso 27. Este himno es el único de la colección de los órficos en donde esto sucede. Esta repetición, a su vez, apunta a un fenómeno que tampoco es exclusivo de este himno órfico: en A Britta (2011) he sugerido que es la marca de un pedido final expandido. Como se ha observado, este proceso de expandir secciones es característico de las composiciones en hexámetro, en el caso de la expansión de la invocación y el argumento, es relativamente común; en particular la parte central puede considerarse por completo una expansión de la invocación que ha alcanzado un estatuto independiente. La expansión de la conclusión no es común, pero posee una característica que la hace fácilmente identificable: el pasaje que puede considerarse el desarrollo de alguno de los aspectos del cierre del himno siempre precede a la mención de ese aspecto. En el caso del Himno Órfico a Apolo, por ejemplo, entre los versos 11 y 26 se desarrolla el rol de Apolo en la organización de la armonía del universo, lo que

luego se transcribe en el último verso en el pedido de “salvar a los iniciados con voz suplicante”²⁸.

Se puede observar lo mismo en el caso del himno a Atenea de Proclo. Lo más significativo de los últimos dos versos es la *χρειοῖ ἀναγκαίη* que mueve al filósofo. Es este aspecto del pedido lo que se desarrolla en las líneas anteriores (específicamente, entre los vv. 37-50). El hombre es acosado por sus “acciones impías”, cometidas con “insensato espíritu” (vv. 38-9), por las “Penas” y por las enfermedades (vv. 41 y ss.), por los dolores (vv. 45-6); necesita, además, bienes mundanos que, seguramente, es incapaz de procurarse sin la ayuda de los dioses, la tranquilidad en la vida (v. 47²⁹), “hijos, esposa, gloria, dicha, amable alegría”, la capacidad de persuadir, amigos para conversar, ingenio, poder, preeminencia (vv. 47-50). La necesidad lo atormenta a cada paso, y por eso eleva sus plegarias a los dioses. El pedido de Proclo consta de dos partes: los versos 31-36, donde se suplica por la elevación del alma a las regiones divinas, y los versos 37-52, donde, en expansión de la necesidad terrenal que mueve al filósofo a suplicar a la diosa, se solicita protección de los males y concesión de los bienes mundanos. Esta larga plegaria, entonces, no debería entenderse más que como una sección final tradicional con un considerable grado de detalle.

Propongo, entonces, la siguiente estructura tripartita y completamente tradicional para el himno “a Atenea de gran ingenio”:

- Invocación: vv. 1-6, con repetición del llamado inicial, expandido con una sucesión de epítetos entre los vv. 1-4.
- Argumento: vv. 7-30, con un inicio órfico en el verso 7, y uno homérico en el verso 9. Los versos 7-8, por ello, diluyen la división entre invocación y parte central.
- Pedido: vv. 31-52, dividido en dos partes, una referida a la *ἐπιστροφή* del alma a los reinos celestiales (vv. 31-36) y otra referida a la necesidad terrenal (vv. 51-52), con expansión sobre la naturaleza de esta necesidad (vv. 37-50).

En conclusión, se ha observado que el trabajo de composición de Proclo en sus himnos implica un enorme esfuerzo de conservación de las formas tradicionales. Sin imitar a ninguno de los poetas inspirados a cuya interpretación dedicó gran parte de su trabajo, el neoplatónico produjo su poesía respetando al máximo posible los principios que los guiaban. La teoría coral, a través de la nueva teoría del acento, del estudio de la

²⁸ *κλῦθι, μάκαρ, σώζων μύστας ἰκετηρίδι φωνῆι.*

²⁹ Es importante el comentario de Van den Berg (2001: *ad loc*) para la comprensión de este verso.

relación acento-ictus y de la ubicación del origen del hexámetro en el *συρτός* permitió observar los aspectos métrico-prosódicos de este esfuerzo: a pesar de la desaparición más de dos siglos antes de la fonética griega clásica, Proclo logró componer una poesía que podría pasar perfectamente por obra de autores arcaicos. El análisis del himno “A Atenea de mucho ingenio” mostró que este trabajo se extiende también a la conservación de la mitología tradicional y de la estructura formal de la himnodia. En ambos aspectos, el poema sugiere un cuidadoso trabajo de elaboración a fin de respetar y reproducir las tradiciones compositivas de los poetas inspirados de los *Himnos Homéricos* y los *Himnos Órficos*. Finalmente, se puede decir que el esfuerzo de recuperación de Proclo de la tradición poética griega no es meramente una imitación, sino el intento, en el crepúsculo del mundo antiguo, de conservar y revivir una memoria cultural que todavía era completamente capaz de moldear una concepción del mundo.

Bibliografía

- Abritta, A. (2010), “Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Iliada* 53-305”, *Anales de Filología Clásica* 23, p. 1-62.
- _____ (2011), “Contribuciones al problema de la unidad del *Himno Homérico a Apolo*”, *Argos* 35, en prensa (publicado también en www.scielo.com).
- _____ (*en preparación^a*), “A Plea for a Choral Theory”.
- _____ (*en preparación^b*), “Toward a Choral History of Ancient Greek Hymnody: About the Development of the *Homeric Hymns*”.
- Allen, W. S. (1973), *Accent and Rhythm*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Bonadies Nani, A. M. (1952), “Gli Inni di Proclo”, *Aevum* 26, pp. 385-409.
- Bremer, J. M. (1981), “Greek Hymns”, en Versnel, H. S. (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden: E. J. Brill pp. 193-215.
- Càssola, F. (1997), *Inni Omerici*. Milano: Fondazione Lorenzo Valla. 1º ed. 1975.
- David, A. P. (2006), *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*. Oxford: University Press.
- Devine, A.M. – Stephens, L. D. (1994), *The Prosody of Greek Speech*. New York and Oxford: Oxford University Press.
- Dodds, E. R. (1947), “Theurgy and Its Relationship to Neoplatonism”, *The Journal of Roman Studies* 37, pp. 55-69.
- Furley, W. y Bremer, I. (2001), *Greek Hymns*, Vol. 1: *The Texts in Translation*. Vol. 2: *Greek Hymns: Greek Texts and Commentary*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Georgiades, T. G. (1956), *Greek Music, Verse and Dance*, tr. (al inglés) Benedikt, E. y Martinez M. L., New York: Merlin Press.
- Janko, R. (1981), “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109, pp. 9-24.
- Masullo, R. (ed.) (1985), *Marino di Neapoli: Vita di Proclo. Testo Critico, introduzione, traduzione e commentario*, Napoles.
- Morand, Anne-France (2001), *Études sur les Hymnes orphiques*. Leiden – Boston – Köln, Brill.

- Moutsopoulos, E. A. (2004), “Les dieux dansent chez Proclus”, *Kernos* 17, pp. 179-185.
- Ramos Jurado, E. A. (1974), “La posición de Proclo ante el cristianismo”, *Habis* 5, pp. 25-36.
- Rudhart, J. (1991), “Quelques réflexions sur les hymnes orphiques”, *Recherches et Rencontres* 3, pp. 263-288.
- Sheppard, A. (1982), “Proclus’ Attitude to Theurgy”, *CQ* 32, pp. 212-224.
- Torres, D. (2008), “El registro poético de los hechos históricos: una interpretación integral de los fragmentos elegíacos de Simónides y su correspondencia con la eidografía de Proclo”, *Anales de Filología Clásica* 21, pp. 115-152.
- Van den Berg, R.M. (2001), *Proclus’ Hymns. Essays, Translations, Commentary*. Leiden.
- Vogt, E. (1957), *Procli hymni accedunt hymnorum fragmenta, epigrammata, scholia, fontium et locorum similibus apparatus, indices*, Wiesbaden.
- West, M. L. (1982), *Greek Metre*. Oxford.