

Volver a ser escuchado: mecanismos intertextuales en el *Scutum* pseudohesiódico*



Guillermo D. Vissani

Universidad de Buenos Aires / Conicet
guivissani@yahoo.com.ar

Recibido: 08/08/2016. Aceptado: 09/09/2016.

Resumen

El *Scutum* pseudohesiódico no ha recibido por parte de la filología clásica una atención mayor al hecho de ser considerado como una mera y pobre imitación de la *ékphrasis* del escudo de Aquiles. Sin embargo, estas consideraciones no explican el alto nivel de popularidad que obtuvo el poema en las esferas artísticas de la época en la que habría sido compuesto: el *Scutum* no fue recibido como una mala imitación del hipotexto homérico. En este artículo, nos proponemos leer el poema desde una perspectiva que tenga en cuenta la evidente referencia al hipotexto como un gesto consciente de autolegitimación literaria.

Palabras clave

Scutum
Aspis
Pseudo-Hesíodo
ékphrasis
intertextualidad

How To Be Listened To Once Again: Intertextual Mechanisms in the Pseudo-Hesiodic *Scutum*

Abstract

Besides the fact that it is a poor imitation of the Shield of Achilles, the Pseudo-Hesiodic *Scutum* has not received a great deal of attention among classical philologists. However, these considerations do not explain why the *Scutum* had reached a high level of popularity by the time it was supposedly composed. This shows us that the poem was not considered by the artistic elites as a mere imitation of the Homeric hypotext. In this paper we propose to read the poem from a perspective that takes into account the reference to the hypotext as a conscious strategy of literary self-legitimation.

Keywords

Scutum
Aspis
Pseudo-Hesiod
ékphrasis
intertextuality

* Una versión previa y acotada de este artículo fue leída en el año 2013 en el II Coloquio Internacional de Retórica en la Universidad Nacional de Cuyo y se encuentra publicada en Vissani (2013).

1. Si bien en este artículo no nos dedicaremos a la discusión sobre la autoría y la datación del poema, tomaremos como premisa la *communis opinio* de que fue compuesto por un poeta desconocido que conocía la obra de Homero y Hesíodo. La hipótesis de Toohey (1988) sobre la época de composición del poema hacia principios del siglo VI a.C. parece la más acertada.

No es de extrañar que el *Scutum*, poema pseudohesiódico de datación y autoría controvertidas,¹ permanezca como una de esas obras en las historias de la literatura cuya mención no suele superar la extensión de un párrafo. Desde el juicio de Aristófanes de Bizancio, para quien este poema es obra de alguien que pretendió imitar el escudo homérico –refiriéndose a la *ékphrasis* del escudo de Aquiles del canto 18 de la *Iliada*–, el *Scutum* fue leído por los estudiosos de la filología griega como un poema de poco o nulo valor literario; la imitación de Homero parecería ser, entonces, una mala imitación, pretenciosa y carente de unidad estructural. Los juicios peyorativos abundan en los juicios de filólogos de los siglos XVIII y XIX y de gran parte del siglo XX. Análogamente, la ‘renovada’ filología de fines del siglo pasado y del siglo XXI relegó el *Scutum* al silencio. Basta realizar una búsqueda en repertorios bibliográficos para reconocer la poca popularidad con la que cuentan estos 480 hexámetros pseudohesiódicos.

Hoy, como lectores del siglo XXI, influidos por los más recientes aportes de la teoría literaria, nos preguntamos de manera consciente qué hace que un texto –o un autor, o una época– sea considerado un clásico. El *new criticism*, el posestructuralismo, el giro lingüístico y los estudios culturales han llegado –quizás tardíamente– al campo de los estudios clásicos y permean nuestras lecturas. Conceptos como canon, relaciones de poder, hegemonía cultural proliferan en las lecturas de obras de la Antigüedad clásica; autores que habían permanecido durante siglos relegados al olvido han sido revalorizados. El *Scutum* sigue, no obstante, mayormente ausente de los debates, de los congresos y de los currículos de enseñanza.

Las principales causas de los juicios negativos (y la posterior falta de todo juicio, consecuencia del silencio al que fue relegado) se relacionan con tres conceptos que en el debate actual de la teoría literaria han sido dados de baja, pero que aún continúan sobreviviendo –explícita o implícitamente– en numerosos estudios en el marco de la filología clásica: imitación como copia reproductiva, unidad estructural y estilo.

Desde Aristófanes de Bizancio, de cuyo juicio sabemos por el *Argumentum A*, estas tres cuestiones se ponen en evidencia:

2. *Cfr.* Rzach (1902).

Τῆς Ἀσπίδος ἡ ἀρχὴ ἐν τῷ τετάρτῳ Καταλόγῳ φέρεται μέχρι στίχων ν' καὶ ζ'. Διὸ καὶ ὑπώπευκεν Ἀριστοφάνης ὡς οὐκ οὔσαν αὐτὴν Ἡσιόδου, ἀλλ' ἐτέρου τινὸς τῆν Ὀμηρικὴν ἀσπίδα μιμήσασθαι προαιρουμένου.²

El comienzo del *Aspis* es transmitido en el cuarto libro del *Catálogo* hasta el verso 56. Por eso Aristófanes ha desconfiado de que no sea del mismo propio Hesíodo, sino de algún otro que intentaba imitar el escudo homérico.

Por una parte, nos encontramos con el hecho de que los primeros cincuenta y seis versos del poema parecen estar tomados del libro 4 del *Catálogo de mujeres* (de autoría hesiódica, según el editor alejandrino). El descubrimiento de dos papiros, P.Oxy. 2355 y 2494A, que muestran estos mismos versos precedidos por un pasaje del *Catálogo*, llevó a muchos a validar la posición de Aristófanes de Bizancio. Así lo creen Russo (1950: 32), West (1985: 136) y Janko (1986: 39), entre otros. De esta forma, se llegó a que *Sc.* 1-56 = fr.195 M-W. Consecuentemente, el autor del *Scutum* no puede ser el mismo que el del *Catálogo* –Hesíodo–, sino un autor que compuso un poema citando cincuenta y seis versos de otro. Este hecho fue el puntapié inicial para que fuera considerado un pastiche, concepto que implica su falta de unidad.

Por otra parte, el autor del *Scutum* compone un texto cuyo mayor porcentaje de versos está dedicado a la *ékphrasis* del escudo de su protagonista, que imita (*μιμήσασθαι*) la del escudo de Aquiles presente en *Iliada* 18.478-608. El estilo, sin embargo, no es logrado; efectivamente, el poeta intentó (*προαίρουμένου*) imitar al gran Homero pero claramente no lo logró.

Recorrer los manuales, enciclopedias e historias de la literatura griega no hace sino confirmar este mismo juicio a lo largo de los siglos. De él se dice que es “una mezcolanza, falta de originalidad, que demuestra cuán vanos fueron estos propósitos de mantener viva una tradición ya extinguida” (Cantarella, 1971: 96). Así también es considerado por Lesky (1966: 104) y Thalmann (1984: 62ss). Martin lo resume bien: “The poem has the worst reputation accorded to any piece of surviving hexameter poetry” (2005: 154).³

3. Véase Martin (2005: 153-156) para una recorrida bibliográfica por algunas de las apreciaciones en las historias de la literatura griega.

Son de rescatar, sin embargo, una serie de estudios que en las últimas décadas han aparecido sobre este poema y que han intentado ponerlo bajo el foco de la atención, centrándose en el análisis de ciertos aspectos del *Scutum* que merecen consideración. Más allá de las lecturas particulares que cada uno de ellos hace sobre el poema, consideramos que son valiosos por cuanto rescatan su estética propia sin postular el carácter epigonal respecto del *épos* homérico. De estos análisis, los más valiosos son el de Toohey (1988) y el de Martin (2005).

Inaugurando la aún escasa serie de estudios que comenzaron a trabajar el poema, Toohey reconoce en el *Scutum* cierta unidad temática dada por la problematización de la muerte como principio estructurante. Así, considera el poema como típico de su época: “It is the product of an individual firmly rooted within the *mentalité* of his time” (1998: 34), esto es, una época de bonanza económica comparable a la que se produjo en la baja Edad Media,⁴ que va de la mano de un creciente individualismo, y el consecuente amor a la vida. En este sentido, el tema de la muerte se vuelve una fascinación, y el poema refleja esta sensación generalizada. Si bien Toohey incide en la falacia de postular la unidad –temática, estilística– de una obra como hecho analizable y norte de valor,⁵ es sumamente importante apreciar la lectura de este autor ya que, al abandonar la idea romántica del genio creador, Toohey ve el *Scutum* como producto de su época, con lo cual este ya no será el resultado del mero afán de imitar a Homero, sino que se inscribe en un contexto determinado, cuyas coordenadas específicas confluyen en su textualidad.

4. Téngase en cuenta que Toohey acepta la tesis de que el poema fue compuesto a principios del siglo VI a.C.

5. Es también, emblemáticamente, el caso de Myres (1941), que realiza un pormenorizado análisis de la estructura de la *ékphrasis*.

Martin, por su parte, analizando el poema desde la retórica de la *trash aesthetic*, lo considera dentro del marco (sub)genérico del *pulp epic*. Heracles, desde esta perspectiva, se convierte en un superhéroe que lucha contra el villano Cicno. La recurrencia de adjetivos de color, los *horror touches*, los pasajes en los que la sensación de ruido cobra primer plano, son algunos de los recursos analizados por este autor. Su gran acierto consiste en plantear una estética propia del poema, distinta de la homérica pero no por ello inferior: “This is not in competence on the part of the poet, but simply a different aesthetic [...]. The entire *Aspis* is excessive, and that is essentially what makes it distinct from Homeric epic” (2005: 163-164).

Por otra parte, y retomando las consideraciones hechas por Toohey (1988: 34), es imprescindible tener en cuenta que el poema contó con un alto nivel de popularidad en las esferas artísticas de la época en la que habría sido compuesto –si se niega la paternidad hesiódica–. Este hecho parecería indicar, según este autor, que el *Scutum* no fue para su recepción contemporánea simplemente una mera –y mala– copia del hipotexto homérico; en efecto, algo en él tuvo que haber atraído a la población educada.

En este sentido, Shapiro (1984) analiza una serie de vasos de estilo de figuras negras y rojas en los que aparece representado el combate de Heracles con Cicno, escena que adquirió gran popularidad en el Ática hasta el año 500. Este arqueólogo postula que el *Scutum* fue la fuente literaria a partir de la cual se inspiraron más de cien representaciones del combate en vasos áticos y no áticos. La popularidad y propagación geográfica del poema, entonces, parece ser innegable. Asimismo, de acuerdo con los más recientes estudios de Faber (2000) y Heckenlively (2008a), es altamente probable que el poema haya sido la primera fuente de inspiración para la creación virgiliana de la *ékphrasis* del escudo de Eneas.

Hay, consecuentemente, un contraste dado por el alto nivel de popularidad en la audiencia contemporánea del poema y su estatus marginal en los juicios críticos posteriores. El contraste, ciertamente, radica en la instancia de recepción del poema, que se erige como la responsable de construir un canon y de destruir aquello que no logró ingresar a la categoría de clásico. A partir de este lugar marginal, se configura un círculo vicioso, al conformarse lo que se denomina un canon crítico: "This is surprisingly narrow. For most critics, indeed, the literature their work relates to is not that listed in bibliographies, but the far more limited areas of interest marked by repeated discussions in journals" (Fowler, 1979: 99).

El *Scutum* y su filiación hesiódica

El descubrimiento de los dos papiros señalados, P.Oxy. 2355 y 2494A, que muestran los primeros cincuenta y seis versos del *Scutum* precedidos por un pasaje del *Catálogo de mujeres*, no necesariamente implica, como creía Aristófanes de Bizancio, que el autor de los versos 57-480 del *Scutum* sea diferente que el de los versos 1-56. En efecto, el hecho de que haya cincuenta y seis versos a continuación de un fragmento del *Catálogo* no es prueba suficiente para afirmar que pertenezcan a ese poema, como es hasta hoy la *communis opinio*.

Hay, efectivamente, una diferente línea crítica, expuesta por Heckenlively (2008b), que pretende demostrar que estos versos habrían sido compuestos por el mismo autor que compuso *Sc.* 57-480. Este crítico postula que validar la hipótesis de Aristófanes a partir de los descubrimientos papiráceos mencionados es una confirmación ilusoria que, nuevamente, tiende a leer el *Scutum* a partir de la premisa de que es un pastiche. Basando su postura en una serie de reminiscencias textuales entre el pasaje en cuestión y el cuerpo del poema propiamente dicho, Heckenlively redime el *Scutum* de aquella crítica peyorativa, otorgándole cierta unidad de composición.

Dejando de lado por el momento el hecho de si estamos o no en presencia de un pasaje tomado del *Catálogo*, lo cierto es que la introducción del *Scutum* se hace eco explícitamente, o por cita directa o por alusión, del otro poema pseudohesiódico. Este gesto nos muestra un poeta consciente de su labor creativa y, por sobre todo, un poeta lector de aquel otro poeta pseudohesiódico.⁶

6. Tomo como supuesto la teoría de que el *Catálogo de mujeres* no es de autoría hesiódica. Cfr., entre otros, Schwartz (1960), West (1985) y Fowler (1998).

Al analizar la instancia de recepción del *Catálogo*, Rutherford conjetura que cada episodio podía consistir en una *performance* independiente respecto de la estructura general del poema (2000: 88). Aceptando esta tesis, es lícito pensar que, en el caso de la recepción del *Scutum*, la audiencia escucha cincuenta y seis versos que narran la Eea de Alcmena, como uno de los episodios de la

continuación prometida de la genealogía divina expuesta en la *Teogonía*.⁷ El poeta, favorecido por el dispositivo secular instalado por Hesíodo,⁸ decide comenzar su poema cantando la prehistoria del héroe que protagonizará los restantes versos.

7. Cfr. Aguirre Castro (2005: 19-20), quien remarca que el *Catálogo* ha sido visto en la antigüedad como secuela de la *Teogonía*.

8. Cfr. *Th.* 1021-1022. Ver *infra*.

El público, no obstante, al escuchar la introducción del poema, aún desconoce que escuchará un poema sobre Heracles, o que escuchará un poema épico heroico al modo de los de Homero, como finalmente sucederá. Las expectativas de la audiencia respecto de lo que está por escuchar son, así, manipuladas por esta estrategia intertextual.

Pensar la introducción del poema como un *excursus* genealógico, por otra parte, es una marca innegable de filiación genérica respecto de la poesía genealógica. El *épos* homérico, ciertamente, no es menos adepto a la mención de la genealogía de los héroes que va presentando. Hay, sin embargo, una notable diferencia respecto de la poesía genealógica propiamente dicha –de la cual el *Scutum* se hace eco–, que radica en la sintaxis de los elementos narrativos. Mientras que en Homero la mención del personaje da pie al *excursus* genealógico –que, generalmente, se despliega en una proposición relativa–, lo cual genera un retraso momentáneo de la narración al presentar la prehistoria del héroe, en la poesía genealógica la narración sigue un orden lógico temporal pasado-presente. Téngase en cuenta el siguiente ejemplo de la *Iliada*:

Δρήσον δ' Εὐρύαλος καὶ Ὀφέλιον ἐξενάριξε·
βῆ δὲ μετ' Αἴσηπον καὶ Πήδασον, οὓς ποτε νύμφη
νηῖς Αβαρβαρέη τέκ' ἀμύμονι Βουκολίωνι.
Βουκολίων δ' ἦν υἱὸς ἀγαροῦ Λαομέδοντος
πρεσβύτατος γενεῆ, σκότιον δὲ ἐγείνατο μήτηρ·
ποιμαίνων δ' ἐπ' ὄεσσι μίγη φιλότῃ καὶ εὐνή,
ἧ δ' ὑποκουσαμένη διδυμάονε γείνατο παῖδε.
καὶ μὲν τῶν ὑπέλυσε μένος καὶ φαίδιμα γυῖα
Μηκιστηϊάδης καὶ ἀπ' ὤμων τεύχε' ἐσύλα. (*Il.* 6.20-28)

Y Euríalo dio muerte a Dresos y Ofeltio, y se dirigió hacia Esepoy Pédasos, a los que en otro tiempo Abarbárea, ninfa náyade, concibió del eximio Bucolión. Bucolión era asimismo el primogénito del ilustre Laomedonte, e ilegítimo por parte de madre. Mientras este estaba apacentando a sus ovejas, se unió en amor con ella, que engendró, tras su embarazo, a dos mellizos. De ellos quitó el vigor y los magníficos miembros el Mecestíada, y les arrebató de los hombros sus armaduras.⁹

9. Las traducciones son en todos los casos de nuestra autoría.

La genealogía de los hermanos se encuentra enmarcada por el presente de la narración en el que Euríalo se dirige hacia ellos para quitarles la vida. Una vez presentados los nombres de sus víctimas, nos remontamos hacia el pasado de los héroes, relatado en un *excursus* que se construye sobre la base de lo conocido: en un movimiento narratológico del presente hacia el pasado. El pasado, así, queda teñido por el conocimiento que posee el auditorio respecto del punto de partida de la genealogía invertida. El índice que da cuenta de que se va a producir un alejamiento temporal es ποτε, ubicado inmediatamente después de que el pronombre relativo hubiera iniciado el relato genealógico. La audiencia sabe, en consecuencia, que la narración propiamente dicha va a ser retrasada. Por otra parte, el regreso al presente está cuidadosamente construido, ya que se produce una continuidad respecto del alejamiento temporal, sin un corte abrupto entre el relato pasado y el episodio del presente que vuelve a ser el tema de la narración. El primer corte temporal está introducido por una

proposición relativa que informa sobre la filiación materna. De la madre el relato prosigue con el padre, luego el padre del padre, para regresar de inmediato al padre nuevamente, y de allí reaparece la madre, figura que disparó el relato del pasado y que ahora prepara el terreno para volver al presente, lo que configura una cuidadosa *ring composition*.

La retórica genealógica presente en el *Scutum*, dependiente del *Catálogo* y de la *Teogonía*, sigue una secuencia temporal que organiza la textualidad de una manera totalmente diferente a lo que sucede en gran parte de los pasajes genealógicos de los poemas homéricos. Ciertamente, la introducción del *Scutum* presenta la genealogía de quien será el protagonista al principio, no ya como un *excursus* sino como si fuera la verdadera historia del poema. Al oír las primeras palabras con las que da comienzo el poema, ἢ οἴη, el público configura sus expectativas: se prepara para escuchar la Eea de una mortal que se unió con un dios –cuyo nombre aparece mencionado en el tercer verso–.

Por otra parte, no hay que olvidar, como hemos mencionado, que el *Catálogo* se inscribe en el marco mayor del proyecto poético hesiódico de la historia del cosmos, que comenzó con la *Teogonía* y culminó en los *Trabajos y días*. En él existe una continuidad entre la perspectiva divina del primer poema y la humana del segundo, y el *Catálogo*, retomando los últimos dos versos de la *Teogonía*, se propone como su continuación, ofreciendo la perspectiva semidivina de la historia del cosmos. Esta es, en efecto, la tesis de Clay:

[T]he *Theogony* and the *Works and Days* must be interpreted together, each complementing the other, in order to form a unified whole embracing the divine and human cosmos. Whether Hesiodic or not, the *Catalogue of Women* seems to provide a suitable supplement to both compositions by offering a heroic perspective, intermediate between the divine and the human, both chronologically and conceptually. (2003: 166).

Con el *Scutum*, aparece en la literatura griega otro Pseudo hesíodo que, al utilizar intertextualmente en la introducción de su poema la retórica genealógica, ubica su producción en el marco integral del proyecto poético hesiódico.

La filiación, así, marca una adscripción al relato de la historia del cosmos de Hesíodo. Aquí, la perspectiva semidivina está objetivada en una figura que, en la *Teogonía*, no es motivo particular de tratamiento. En el *Scutum*, la figura de Heracles en su batalla contra Cicno está teñida por el conocimiento que tiene la audiencia respecto del motivo de su concepción, el cual el poeta se encarga de mencionar en la introducción:

πατήρ δ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε
ἄλλην μῆτιν ὕφαινε μετὰ φρεσίν, ὥς ῥα θεοῖσιν
ἀνδράσι τ' ἀληφιστήσιον ἀρής ἀλκτῆρα φυτεῦσαι. (fr. 195 = Sc. 27-29)¹⁰

Pero el padre de hombres y dioses otro plan tejía en su mente: engendrar para dioses y hombres trabajadores un protector contra la ruina.

Heracles es, así, un producto del plan que urde Zeus en su mente y, en consecuencia, cumple una función cosmogónica en el plan divino:¹¹ es un protector (ἀλκτῆρα) para dioses y hombres. En este sentido, Heracles es un héroe cuyas acciones son parte del plan ideado por la *métis* de Zeus en su función ordenadora del universo. Esta visión entra en consonancia, claramente, con la de la historia del cosmos presente en el proyecto poético hesiódico en general, y en la *Teogonía*

10. Todas las citas de los textos (pseudo)hesiódicos son tomadas de la edición de Solmsen (1970). La edición y numeración de los fragmentos corresponden a la de Merkelbach; West (1970). Las traducciones del griego son nuestras en todos los casos.

11. Cfr. Haubold (2005: 94 y ss.)

en particular. Consecuentemente, la acción narrativa en la que se centra el *Scutum* será interpretada por parte de la audiencia como una más de las hazañas protagonizadas por Heracles, tendientes a reinstalar en el mundo el orden establecido por Zeus. El hecho de que el *Scutum* marque explícitamente una filiación con el *Catálogo de mujeres* es, así, un modo de instalar su propio poema en el marco de las coordenadas interpretativas de la cosmogonía hesiódica. En definitiva, como señalamos antes, la audiencia escuchó la genealogía del héroe sin saber que se trataría de la prehistoria del poema. La Eea de Alcmena y la historia de la concepción de su hijo fueron, así, un pretexto cuyas implicancias interpretativas, leídas a la luz de sus hipotextos más evidentes, tiñen la historia propiamente dicha –la batalla de Heracles y Cicno–. La importancia dada a esa prehistoria en función de la sintaxis de los elementos narrativos –ordenamiento pasado-presente–, es contraria a la presente en los poemas homéricos, en los cuales el *excursus* genealógico de los héroes funciona narratológicamente como un retraso momentáneo de la acción. Ciertamente, más que *excursus*, en el *Scutum* los primeros cincuenta y seis versos son la razón de ser de la propia textualidad.

Retomando las consideraciones iniciales, si la introducción del poema ha sido una de las pruebas por las cuales el *Scutum* fue leído como un pastiche, es evidente que la crítica cuenta con un argumento menos.

Oír a Homero, mirar el poema

Una vez que el poeta comienza fijando una continuidad respecto de la poética genealógica y del proyecto hesiódico, el *Scutum* avanza hacia la poética presente en el *épos* homérico y la instala en tanto segundo referente. Hay, así, un nuevo posicionamiento respecto de la tradición heredada:

Ὅς καὶ Κύκνον ἔπεφνε, Ἄρητιάδην μεγάλθυμον.
εὖρε γὰρ ἐν τεμένει ἐκατηβόλου Ἀπόλλωνος
αὐτὸν καὶ πατέρα δὴν Ἄρη', ἄατον πολέμοιο,
τεύχεσι λαμπομένους σέλας ὡς πυρὸς αἰθομένοιο,
ἔσταότ' ἐν δίφρῳ· χθόνα δ' ἔκτυπον ὠκέες ἵπποι
νύσσοντες κηλῆσι, κόνις δέ σφ' ἀμφιδεδήει
κοπτομένη πλεκτοῖσιν ὑφ' ἄρμασι καὶ ποσὶν ἵππων· (Sc. 57-63)

Este también a Cicno mató, magnánimo Aretíada, pues lo encontró en el bosque sagrado del flechador Apolo, a él y a su padre Ares, insaciable de guerra, por sus armas resplandeciendo con un brillo como de fuego ardiente, de pie en su carro. Y la tierra hacían resonar los rápidos caballos, pisando con sus cascos, y polvo los envolvía, golpeando bajo los trenzados carros y los pies de los caballos.

La primera acción del *Scutum* está descrita por el verbo ἔπεφνε, desconocido por Hesíodo y recurrente en los poemas homéricos.¹² Lo mismo ocurre con el sustantivo τέμενος,¹³ δίφρος,¹⁴ etc. Así, tras finalizar la introducción genealógica del poema, la audiencia inmediatamente es trasladada al universo léxico que configura la retórica genérica del *épos* homérico y que resitúa el horizonte de expectativas en otro marco compositivo. Lo que sigue, en efecto, será leído como un poema épico.

El pasaje en donde se concentran los ecos homéricos es el mismo que lo salvó del olvido de la posteridad: la *ékphrasis* del escudo de Heracles. En ella, el poeta

12. Entre la *Iliada* y la *Odisea* hay cuarenta y siete apariciones de esta forma verbal.

13. Catorce apariciones en los poemas homéricos y ninguna en los hesiódicos.

14. Ochenta y nueve apariciones en los poemas homéricos, ninguna en los hesiódicos.

retoma explícita y, por lo tanto, conscientemente el texto homérico, que queda determinado en tanto texto referido. Sin embargo, continuando en la línea de la hipótesis que guía este trabajo, el poeta del *Scutum*, al hacerse eco del texto homérico, presenta una estética diferente.

Según hemos demostrado en otra ocasión (Vissani, 2013), podemos ver en la *ékphrasis* del escudo de Heracles un gesto simultáneo de acercamiento y alejamiento respecto de la poética presente en el hipotexto homérico. En efecto, una lectura que contrastó ambas poéticas (la épica homérica y la pseudohesiódica del *Scutum*) ha permitido descubrir que la relación de cercanía con la *ékphrasis* del escudo de Aquiles en Homero es tan importante como las diferencias que pueden notarse en una lectura detenida.

Retomando las conclusiones a las que llegamos en nuestro análisis comparativo en la publicación mencionada, 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,¹⁵ en el poema pseudohesiódico el escudo de Heracles es descrito en tanto producto terminado. En este caso, efectivamente, el poeta describe la imagen como si la tuviera ante sus ojos, como si fuera un espectador más de la obra de arte, y su único mérito fuera la capacidad de re-presentarlo a la audiencia gracias a sus dotes poéticas.

En este punto es interesante rescatar las lecturas de Becker (1992 y 1995), quien estudia la utilización de la *ékphrasis* como dispositivo textual por parte de los poetas. Al analizar el escudo de Aquiles en Homero y de Heracles en Pseudo hesíodo, este autor propone ver la *ékphrasis* como “a metaphor for an audience’s response to poetry. The relation between the ekphrasis and the (imagined) work of visual art can be read as analogous to that between the reader (or listener) and the poem” (1995: 4). Esta relación, asimismo, se basa en un doble movimiento: por un lado, el texto describe la obra de arte creando la ilusión de que la audiencia es espectadora; pero, por otro lado, se rompe simultáneamente esa misma ilusión que se había creado. Esta oscilación es un dispositivo retórico que pone en evidencia la autoconciencia del poeta sobre su labor creativa, en tanto que se propone como paralela a la manera en que se lee un texto.

Las conclusiones a las que llega Becker son de vital interés si las ponemos en relación con nuestra lectura del poema pseudohesiódico y, en particular, con las diferencias analizadas respecto del escudo homérico. Ciertamente, podemos pensar en que la *ékphrasis* como dispositivo textual posee dos niveles de referencialidad. Esta es, en primer lugar, una descripción del escudo de Heracles, lo cual genera una recategorización del oyente/lector en espectador. Este poder evidenciador de la *ékphrasis* se relaciona con el concepto de *enárgeia*, una característica presente en los manuales retóricos de la Antigüedad analizados por Becker,¹⁶ lo cual hace referencia a la capacidad de este dispositivo retórico de presentar a la vista del oyente aquello que se describe. Hemos visto que el narrador del *Scutum* deviene él también en espectador de la imagen descrita, ya que el escudo es ‘visto’ en tanto producto terminado. En este sentido, para ‘mostrar’ el narrador debe ‘mirar’ en primer lugar, y no es sino a través de sus ojos que el lector/oyente puede acercarse al texto.

En segundo lugar, podemos pensar en otro nivel de referencialidad propuesto por una *ékphrasis*. Tanto Becker como otros filólogos clásicos y teóricos de la nueva retórica¹⁷ han propuesto leer este dispositivo textual como una *mise en*

15. Es la cualidad de la *ékphrasis* de funcionar como ‘ventana’ del objeto descrito gracias a sus dos virtudes: *saphéneia* y *enárgeia*. Cfr. Becker (1995: 24-27).

16. Cfr. n. 15.

17. Solo por mencionar algunos ejemplos, cfr. Barchiesi (1997) y el número especial de *Classical Philology* dedicado a la *ékphrasis* (Bartsch, Elsner, 2007).

abyme de la narración en la cual está inserta. Así, esta no es mero *ornatus*, sino paradigma de lectura del poema.

En nuestra lectura del *Scutum* estas consideraciones cobran importancia ya que el segundo nivel de referencialidad puede ser visto como un enclave del texto en el cual la audiencia 've' la relación intertextual que se establece entre este poema y la *Iliada*. Las alusiones al poema homérico son evidentes, lo cual genera que también lo sean los distanciamientos respecto del hipotexto. La audiencia escucha un poema en el que ve el escudo de Heracles; simultáneamente, ese escudo le trae a la memoria otro escudo, el de Aquiles, que vio cuando escuchó otro poema, la *Iliada*.¹⁸ Así, los dos textos entran en un diálogo que obliga al lector/oyente a preguntarse sobre el grado de conciencia mimética del poeta pseudohesiódico. ¿Es este poema, entonces, mera copia del hipotexto homérico?

18. Barchiesi, analizando las *ekphrásis* virgilianas, arriesga una lectura que también pone en relación las imágenes descriptas con su estatus intertextual (1997: 274).

Si el segundo nivel de referencialidad de la *ékphrasis* pseudohesiódica tiene que ver con el nivel intertextual del poema, podemos comprender su característica principal, la que la distancia de la del escudo de Aquiles. El hecho de presentar el objeto descrito en tanto producto acabado, en efecto, da cuenta de aquel otro escudo que está alojado en la memoria poética¹⁹ de la audiencia, que ya presencié su proceso de confección. Así, la audiencia ve un objeto acabado no solamente a través de la descripción del arma defensiva de Heracles, sino también a través de aquel otro escudo de cuya confección ya tiene una imagen formada en su memoria poética. Como dijimos, es inevitable la puesta en diálogo de ambos textos, así como lo es la toma de conciencia de que la imitación no es mera copia, sino intertextualidad creativa. En este punto, la *ékphrasis* funciona como espejo, no ya del objeto descrito, sino de la propia condición de legibilidad de un poema que se postula a sí mismo como heredero de la tradición épica homérica.

19. Hacemos referencia al concepto de Conte (1986).

Bibliografía

- » Aguirre Castro, M. (2005). "Expressions of love and sexual union in Hesiod's Catalogue of Women", *CFC (G)* 15, 19-25.
- » Barchiesi, A. (1997). "Virgilian Narrative: Ecphrasis". En Martindale, C. (ed.) *The Cambridge Companion to Virgil*. Cambridge: Cambridge University Press, 271-281.
- » Becker, A. S. (1992). "Reading Poetry through a Distant Lens: Ecphrasis, Greek Rhetoricians and the Pseudo-Hesiodic Shield of Herakles", *AJPh* 113, 5-24.
- » Becker, A. S. (1995). *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. Lanham-London: Rowman & Littlefield.
- » Cantarella, R. (1971). *La literatura griega clásica*. Buenos Aires: Losada.
- » Conte, G. B. (1986). *The Rhetoric of Imitation*. New York: Cornell University Press.
- » Faber, R. (2000). "Vergil's 'Shield of Aeneas' (Aeneid 8.617-731) and the Shield of Heracles", *Mnemosyne* 53.1, 49-57.
- » Fowler, A. (1979). "Genre and Literary Canon", *New Literary History* 11.1, 97-119.
- » Fowler, R. (1998). "Genealogical thinking. Hesiod's Catalogue, and the Creation of the Hellenes", *PCPhS* 44, 1-19.
- » Haubold, J. (2005). "Heracles in the hesiodic Catalogue of Women". En Hunter, R. (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 85-98.
- » Heckenlively, T. (2008a). "Aeneas' Shield and its Hesiodic Intertext". APA Annual Meeting 2008. Disponible en <www.apaclassics.org/AnnualMeeting/08mtg/abstracts/08-abstracts.html>.
- » Heckenlively, T. (2008b). "Weaving Metis in Hes. Sc. 1-56". CAMWS Meeting 2008. Disponible en <www.camws.org/meeting/2008/program/abstracts/04b5.Heckenlively.html>.
- » Hunter, R. (ed.) (2005). *The Hesiodic Catalogue of Women*. Cambridge: Cambridge University Press.
- » Janko, R. (1986). "The Shield of Heracles and the Legend of Cycnus", *CQ* 36, 38-59.
- » Lesky, A. (1966). *A History of Greek Literature*. New York: Thomas Y. Crowell.
- » Martin, R. (2005). "Pulp epic: the Catalogue and the Shield", en Hunter, R. (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women*. Cambridge: Cambridge University Press, 153-175.
- » Merkelbach, R., West, M. L. (eds.) (1970). *Hesiodi Fragmenta Selecta*. En: Solmsen (1970).
- » Myres, J. L. (1941). "Hesiod's 'Shield of Heracles': Its Structure and Workmanship", *JHS* 41, 17-38.
- » Russo, C. F. (1950). *Hesiodi Scutum*. Firenze: La Nuova Italia.
- » Rutherford, I. (2000). "Formulas, Voice, and Death in Ehoie-Poetry, the Hesiodic Gunaikon Katalogos, and the Odysseian Nekuia". En: Depew, M. & Obbink, D. (eds.) *Matrices of Genre*. Cambridge/London: Harvard University Press, 81-96.
- » Rzach, A. (ed.) (1902). *Hesiodi Carmina*. Leipzig: Bibliotheca Teubneriana.

- » Schwartz, J. (1960). *Pseudo-Hesiodeia. Recherches sur la composition, la diffusion, et la disparition ancienne d'oeuvres attribuées à Hésiode*. Leiden: Brill.
- » Shapiro, H. A. (1984). "Herakles and Kyknos", *AJA* 88, 523-529.
- » Solmsen, F. (ed.) (1970). *Hesiodi Theogonia, Opera et dies, Scutum*. Oxford: Oxford University Press.
- » Thalmann, W. G. (1984). *Conventions of Form and Thought in Early Greek Epic Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- » Toohey, P. (1988). "An [Hesiodic] danse macabre: The Shield of Heracles", *ICS* 13.1, 19-35.
- » Vissani, G. (2013). "De cómo ser escuchado: La intertextualidad como técnica de persuasión en el *Scutum* pseudohesiódico", en Colman, A., Nacucchio, A. & Vitale, M. A. (comps.) *Actas del II Coloquio Nacional de Retórica. I Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina*. Mendoza: UNCuyo, 1459-1465.
- » West, M. (ed.) (1985). *The Hesiodic Catalogue of Women*. Oxford: Oxford University Press.

