

Los himnos de Proclo: memoria y síntesis de la himnodia antigua

Alejandro Abritta*

Resumen

En el crepúsculo de la Antigüedad, cuando el avance del cristianismo era ya incontenible y los cultos paganos se contraían ante la creciente presión de la Iglesia, la figura de Proclo se presenta como un estandarte de la tradición griega. La vida y la obra del filósofo neoplatónico permiten observar un inmenso esfuerzo por preservar la memoria cultural helénica en un contexto en donde el mundo que la había visto surgir estaba desapareciendo rápidamente.

El presente estudio tiene dos focos principales. Primero, la presentación de un modelo de composición poética basado en una fonética que probablemente para el siglo V d.C. ya no era la del griego hablado, y que, sin embargo, es sistemáticamente utilizada por Proclo para la producción de su poesía. Segundo, el análisis estructural de un himno, a fin de demostrar que, en el mismo esfuerzo de recuperación, ésta refleja los patrones detectables en los himnos antiguos, y además sintetiza diferentes estrategias compositivas observables en éstos.

Palabras clave: Proclo - Himnodia - Prosodia - Teoría Coral

Abstract

In the dawn of the antiquity, when the advance of Christianity was unstoppable and the pagan cults contracted in the face of the increasing pressure of the church, Proclus' figure presents itself as a banner of Greek tradition. The life and works of the neoplatonic philosopher allow seeing a huge effort to preserve the Hellenic cultural memory in a context where the world that saw it rise was disappearing quickly.

The present study has two main foci. Firstly, the presentation of a model of poetic composition based in a phonetic that probably by the 5th century C. e. was no longer the one of the spoken Greek, and that, nonetheless, is systematically used by Proclus for the production of his poetry. Secondly, the structural analysis of a hymn, in order to prove that, in the same recuperation effort, it reflects the patterns detected in the ancient hymns and that it also synthesizes different compositional strategies observed in them.

Recepción del original: 30/10/2013

Aceptación del original: 21/03/2014

* Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) - Instituto de Filología Clásica, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA).
E-mail: alejandroabritta88@yahoo.com.ar

Introducción

Es probable que la mejor manera de comenzar un estudio de las características del presente sobre Proclo haya sido hallada y utilizada por Robert Van den Berg en su edición de los *Himnos*. Como difícilmente he de encontrar una igual, y me parece injusto el parafrasearla, comenzaré este trabajo 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.”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.² Su pensamiento, su poesía y su modo de vida representan un intento consciente de preservar un mundo que, a todas

¹ “Some time after the life of Proclus (ca. 410/11 a.d.-April 17, 485 a.d.) had come to an end the members of the Neoplatonic school at Athens gathered in one of the spacious villas on the southern slope of the Acropolis that housed the institution. They had come to hear Marinus deliver an eulogy on the late Proclus whom he had succeeded as head of the school. Spirits were low. The passing away of the towering figure of Proclus, albeit worn down by old age in his last years, meant a severe blow to a community that was under steadily growing pressure from the Christian authorities. No longer they could feel safe under the aegis of Athena. It was gone. The immense statue by Pheidias that had crowned the Acropolis for ages had been removed by ‘those who move that which should not be moved,’ as they cautiously referred to the Christians in a coded phrase. She now dwelt with her last loyal followers in the villa of the school, after she had announced to Proclus in a dream that ‘the Lady of Athena wishes to live with you’. With Proclus they had at least had the guarantee that the gods would protect them against the ‘typhonic winds’ of Christianity. [...] But now the destiny that he had prophesied for himself at the beginning of his forty-second year, when by divine inspiration he had cried aloud in verses that his soul would rise up to the stars, had come to pass.” Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus’ Hymns. Essays, Translations, Commentary*, Leiden, 2001, p. 3. Todas las traducciones en el presente trabajo son de nuestra autoría.

² Una idea de ya muchas décadas en la crítica, por ej. Frederick C. CONYBEARE, “Proclus and the Close of Greek Philosophy”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, vol. 1, 1890, pp. 97-110.

luzes, 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 como comentarador y compilador de grandes obras poéticas previas, en su *Chrestomatía*,³ nos ha 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.

Lenguaje y naturaleza del corpus de himnos de Proclo desde una perspectiva coral

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, dado que así como es cierto que ha sobrevivido una buena parte de sus trabajos filosóficos, también lo es que no se puede decir lo mismo de su poesía. Tomando en cuenta que, de acuerdo con su sucesor,⁴ el filósofo compuso himnos para deidades de todas las religiones del mundo antiguo, incluyendo obviamente las griegas, los siete himnos conservados no son seguramente más que una fracción de la cantidad que Proclo debió haber compuesto.⁵ No obstante, existe un motivo para considerar que esta fracción supérstite 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 sucesores.⁶ De ser esto así, los siete himnos conservados habrían sido 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 olímpico⁷ y cinco a deidades que tienen un himno también en el tradicional corpus de los *Himnos Homéricos*.⁸ 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

³ El debate sobre la autoría de este texto fragmentario sigue sin resolverse, pero me inclino a concordar con Daniel TORRES, “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*, vol. 21, 2008, pp. 115-152 (esp. pp. 125-127; con numerosas referencias) en que hay buenas razones para suponer la autoría del Proclo que conocemos, y no las hay para negarla.

⁴ MARINUS, *Vita Procli*, c. XIX y XXVI, Rita MASULLO (ed.), *Marino di Neapoli: Vita di Proclo. Testo Critico, introduzione, traduzione e commentario*, Napoles, 1985.

⁵ Marino (en las referencias de la nota anterior) menciona que Proclo honraba deidades romanas, frigias y egipcias, además de helénicas, y que compuso himnos para dioses como el arábigo Tiandrites y la egipcia Isis. Es necesario mencionar también que Martin L. WEST, “The Eight Homeric Hymn and Proclus”, *CQ*, vol. 20, 1970, pp. 300-304 ha propuesto que lo que conservamos como *Himno Homérico VIII* es, en realidad, el octavo himno del corpus de Proclo, trasapelado (literalmente) en la historia de su transmisión. Contra esto, cf. Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus’ Hymns...* cit., núm. 1, pp. 6-7.

⁶ Filippo CÀSSOLA, *Inni Omerici*, Milano, Fondazione Lorenzo Valla, 1997, p. LXV y sus referencias.

⁷ Los himnos II, V (ambos a Afrodita) y VII (a Atenea).

⁸ Los himnos de la nota anterior más el I (a Helios) y el III (a las Musas).

composiciones hexamétricas en dialecto jónico-épico.⁹

Este hecho por sí mismo no parece implicar demasiado. El hexámetro fue utilizado regularmente por poetas imperiales,¹⁰ e incluso en poesía bizantina.¹¹ Más aún, un autor como Proclo que consideraba a Homero, Hesíodo, los compositores de los *Himnos Órficos* y de los *Oráculos Caldeos* como autores inspirados¹² 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 metricología,¹³ 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.¹⁴

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 coral¹⁵ en la que esta presentación se inserta, ha pasado absolutamente desapercibido en 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 campo.¹⁶ Afortunadamente, trabajos recientes¹⁷ parecen haber acertado en vincular los avances en estas diferentes áreas.

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

⁹ De larga data es también el debate sobre la influencia de Nonno en Proclo, sobre la que aquí no me expido (cf. sobre el tema especialmente Anna Maria BONADIES NANI, “Gli Inni di Proclo”, *Aevum*, vol. 26, 1952, pp. 385-409). Intentaré probar que, influencia de Nonno o no, hay en la obra de Proclo una referencia mucho más significativa a los poetas de la Grecia arcaica.

¹⁰ Martin L. WEST, *Greek Metre*, Oxford, University Press, pp. 177-180.

¹¹ Gianfranco AGOSTI y Fabrizio GONNELLI, “Materiali per la storia dell’ esametro nei poeti cristiani greci”, Marco FANTUZZI y Roberto PRETAGOSTINI, vol. 1, *Struttura e storia dell’ esametro greco*, Roma, Gruppo Editoriale Internazionale, 1995, pp. 289-434.

¹² Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus’ Hymns...* cit., núm. 1, pp. 113-114.

¹³ Sobre la cual, Ernst VOGT, *Procli hymni accedunt hymnorum fragmenta, epigrammata, scholia, fontium et locorum similitum apparatus, indices*, Wiesbaden, 1957, pp. 41-42; Anna Maria BONADIES NANI, “Gli Inni...” cit., núm. 9, pp. 406-408.

¹⁴ Es útil señalar que en este punto de la teoría coral, donde se enmarcan estos nuevos fenómenos, todavía necesitan ser analizados otros textos de este período. Las conclusiones alcanzadas en este trabajo, si bien son indudablemente válidas aplicadas a la obra de Proclo, necesitarán ser matizadas y revisadas una vez que dichos análisis se lleven a cabo.

¹⁵ Alejandro ABRITTA, “Sobre la posibilidad de un análisis coral en *Iliada* 53-305”, *Anales de Filología Clásica*, vol. 23, 2010, pp. 1-62; “A Plea for a Choral Theory”, en preparación y la bibliografía allí referida.

¹⁶ Sidney W. ALLEN, *Accent and Rhythm*, Cambridge, University Press, 1973, pp. 262-264. Me encuentro preparando un trabajo que dé cuenta con mayor detalle de estos desencuentros entre las subdisciplinas de la filología clásica.

¹⁷ Pienso especialmente en A. P. DAVID, *The Dance of the Muses. Choral Theory and Ancient Greek Poetics*, Oxford, University Press, 2006.

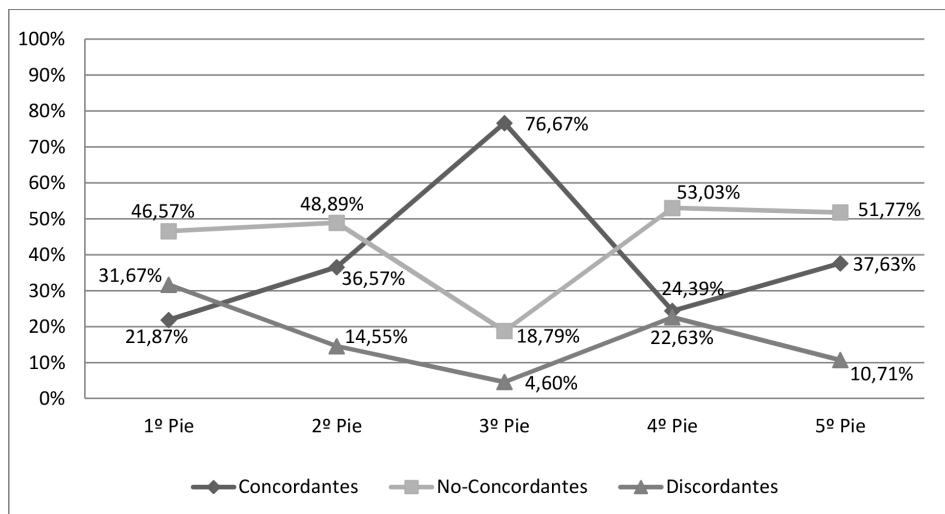
por Allen,¹⁸ incorpora un elemento intensivo subsidiario del tono y contextualmente determinado. Esto permite una reubicación del punto enfático de la palabra, a partir de las siguientes reglas de interpretación de las marcas del acento:

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

- 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*:¹⁹

Gráfico I
Relación *Ictus*-Prosodia en los *Himnos Homéricos* II, III, IV, V, XVIII y XIX (porcentajes)



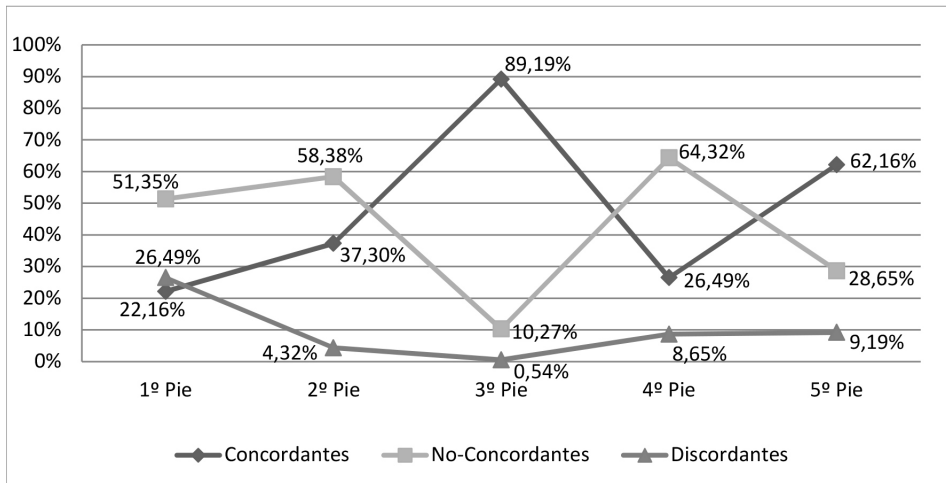
¹⁸ Sidney W. ALLEN, *Accent...* cit., n. 16 describe el acento griego en torno a la noción de contonación, que refiere a un ascenso del tono de la voz seguido de un subsecuente descenso dentro de la palabra. Este movimiento tonal es propiamente el acento griego. Las propuestas de Allen han sido confirmadas independientemente por A. H. SOMMERSTEIN, *The Sound Pattern of Ancient Greek*, Oxford, Basil Blackwell, 1973; A. M. DEVINE y Lawrence D. STEPHENS, *The Prosody of Greek Speech*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1994.

¹⁹ Las siguientes son las definiciones utilizadas para analizar los datos: *Concordancia*: acento barítono u oxítono pre-pausal en la tesis, sin importar la acentuación del arsis. *No-concordancia*: sin acento en todo el pie o sólo con graves u oxítono no pre-pausal en la tesis. *Discordancia*: cualquier tipo de acentuación en el arsis sin acento en la tesis. “Oxítono pre-pausal” se refiere a una marca de agudo en una sílaba larga final antes de una pausa en el texto, donde la contonación se completa de forma automática.

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 *ictus*.²⁰ 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 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 desaparecido.²¹ El griego hablado (y parte de la nueva poesía) ya no era 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:

Gráfico II
Relación *Ictus*-Prosodia en los *Himnos* de Proclo (porcentajes)

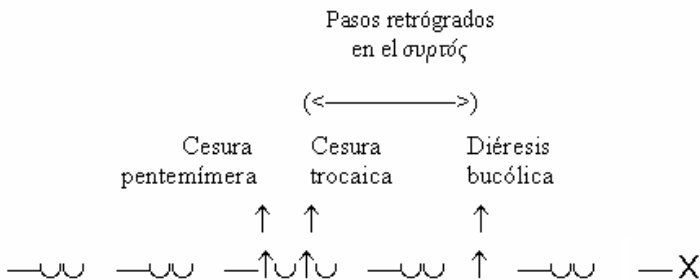


²⁰ A. P. DAVID, *The Dance of the Muses...* cit., núm. 17, p. 113.

²¹ A. M. DEVINE y Lawrence D. STEPHENS, *The Prosody...* cit., núm. 18, pp. 215-216 y sus referencias. Incluso en las estimaciones que colocan esta desaparición más tardíamente para el siglo V ya tenía más de dos siglos.

Una vez más, es conveniente 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 cien por ciento. Uno puede imaginar el esfuerzo que esto requiere pensando en componer poesía española 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 exacerba 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 *σπυρός*, baile circular en donde los bailarines realizan una detención con un pequeño giro dentro de cada secuencia de pasos.²² Como en 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 *σπυρός* de diecisiete pies²³ y el hexámetro dactílico:



²² Trasibulos GEORGIADIS, *Greek Music, Verse and Dance*, N.Y., Merlin Press, 1956; A. M. DAVID, *The Dance of the Muses...* cit., núm. 17.

²³ La cantidad de pasos en el *σπυρός* moderno no es fija.

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 éste no es el lugar para desarrollarlas.²⁴ 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, dado que 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.²⁵ 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 Proclo usa frecuentemente al hablar del movimiento de los planetas es *χορεύειν*,²⁶ 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 como

“οὕτω δὴ καὶ ὁ κόσμος περὶ ἑαυτὸν φέρεται καὶ πρὸς ἑαυτὸν νεύει καὶ χορεύει περὶ τὸ μέσον, ὃ δὴ γίγνεται κέντρον τῆς κοσμικῆς κινήσεως.”²⁷

“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 idea²⁸ y, por otro lado, resulta extraño que un verbo con un sentido tan claramente definido pueda adoptar un significado tan amplio. Más aún, 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 (o Luciano o Filón) dicen que el cosmos, el mundo o los astros *danzan*, efectivamente están diciendo que danzan.

²⁴ Alejandro ABRITTA, “Sobre la posibilidad...” cit., núm. 15, para algunas. Me encuentro preparando un trabajo que desarrolla con detalle las mencionadas pruebas.

²⁵ La descripción, imágenes y animaciones y la explicación de este fenómeno pueden hallarse en la excelente página de Martin Powell: <http://www.nakedeyepianets.com>

²⁶ Ver las muchas referencias que se hallan en Evangelhos A. MOUTSOPOULOS, “Les dieux dansent chez Proclus”, *Kernos*, vol. 17, 2004, pp. 179-185. Vale la pena señalar también que ya Platón (*Timeo* 40c) hablaba de la *χορεία* de los cuerpos celestes.

²⁷ *In Timeum*, 2.93.13-15.

²⁸ Los pasajes son Platón, *Epin.* 982e, donde de hecho lo que se está sosteniendo es que el movimiento de los planetas se asemeja al de seres inteligentes, el dudoso Fr. 11 de Aristóteles, Luc. *De Salt.* 17, donde en realidad se dice que la danza de los hindúes (Ἰνδοί) imita la *χορεία* del sol; y finalmente Filón, *De Mundi* 70.4-5, donde si bien el contexto es astronómico, se está hablando de la armonía del universo, y se dice que los movimientos planetarios son *κατὰ τοὺς μουσικῆς τελείας νόμους*, “de acuerdo a las leyes de la perfecta música.”

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 *σμετός*: al utilizar este metro, el himno se conecta inmediatamente con los astros, adonde 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”.²⁹ ¿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 *teúrgia* como medio de elevarse en la jerarquía divina³⁰ 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 Porfirio,³¹ es reemplazado por un despertar la potencia mística de un larga tradición que los griegos traían desde tiempos inmemoriales.

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 contribución me concentraré en un análisis estructural del himno “A Atenea de gran ingenio”, que cierra la colección conservada.³²

Un análisis del himno a Atenea

El último himno del *corpus* supérstite de Proclo ha sido uno de los más atendidos por la crítica, por su extensión y 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

²⁹ Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus' Hymns...* cit., núm. 1, pp. 18-19.

³⁰ E. R. DODDS, “Theurgy and Its Relationship to Neoplatonism”, *The Journal of Roman Studies*, vol. 37, 1947, pp. 55-69; Anne SHEPPARD, “Proclus' Attitude to Theurgy”, *CQ*, vol. 32, 1982, pp. 212-224; Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus' Hymns...* cit., núm. 1, pp. 46-49.

³¹ VP. 2.26-27.

³² A menos que Martin L. WEST, “The Eight Homeric Hymn and Proclus...” cit., núm. 5, esté en lo cierto.

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 aparición,³³ 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 Orfeo.³⁴ 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 importancia.³⁵

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 Berg,³⁶ 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 secciones: una invocación, una parte central o argumento y un pedido final.³⁷ 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):

“Κλῦθί μευ, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, ἡ γενετῆρος
πηγῆς ἐκπροθοροῦσα καὶ ἀκροτάτης ἀπὸ σειρῆς·
ἀρσενόθυμε, φέραςπι, μεγασθενές, ὄβριμοπάτρη,
Παλλάς, Τριτογένεια, δορυσσόε, χρυσεοπήληξ,
κέκλυθι· δέχγυσο δὲ ὕμνον εὐφρονι, πότνια, θυμῶ,
μηδὲ αὐτῶς ἀνέμοισιν ἐμόν ποτε μῦθον ἐάσης,
ἢ 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,

³³ Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus' Hymns...* cit., núm. 1, *ad loc* recupera las posibles interpretaciones alegóricas en cada caso.

³⁴ Esto es, los *Himnos Órficos*. Se entiende que para Proclo habían realmente sido compuestos por el poeta mítico.

³⁵ Sobre la (ambigua) relación de Proclo y el neoplatonismo tardío con el cristianismo, Enrique A. RAMOS JURADO, “La posición de Proclo ante el cristianismo”, *Habis*, vol. 5, 1974, pp. 25-36.

³⁶ Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus' Hymns...* cit., pp. 278-279.

³⁷ Richard JANKO, “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes*, vol. 109, 1981, pp. 9-24; sobre los *Himnos Homéricos*, Anne-France MORAND, *Études sur les Hymnes orphiques*, Leiden-Boston-Köln, Brill, 2001, pp. 40-48; sobre los *Himnos Órficos*, Jan M. BREMER, “Greek Hymns”, H. S. VERSNEL (ed.), *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden, Brill, 1981, pp. 193-215; William FURLEY y Jan M. BREMER, *Greek Hymns, vol. 1: The Texts in Translation*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2001, pp. 50-63, sobre los himnos griegos en general.

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’ ἀεΐδειν
γλαυκῶπιν πολύμητιν ἀμείλιχον ἦτορ ἔχουσαν
παρθένον αἰδοίην ἐρυσίπτολιν ἀλκήεσσα
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.³⁸ La expansión de la introducción a partir de una lista de epítetos, que no es frecuente pero se halla en los *Himnos Homéricos*,³⁹ 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.

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

“ἡ πόθον Ἡφαίστιοι λιλαιομένοιο φυγοῦσα
παρθενίης ἐφύλαξας ἐῆς ἀδάμαντα χαλινόν”

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

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 Abritta, “Towards a Choral History of Ancient Greek Hymnody: About the Development of the Homeric Hymns” (en preparación), he sugerido 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

³⁸ En ningún caso pretendo sugerir que Proclo sigue de cerca el modelo homérico. Es justamente su respeto por la tradición que lo precede, y no la imitación de composiciones específicas, lo que justifica que su poesía sea un ejercicio de memoria cultural y no un mero juego literario.

³⁹ En los himnos a Hermes (IV) y a Pan (XIX).

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*,⁴⁰ pero tampoco un relato a la manera de los *Himnos Homéricos*; no 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:

“κλῦθί μευ, ἡ φάος ἄγνων ἀπαστράπτουσα προσώπου·
δὸς δέ μοι ὄλβιον ὄρμον ἀλωομένῳ περὶ γαῖαν,
δὸς ψυχῇ φάος ἄγνων 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. 51-52):

“κέκλυθι, κέκλυθ’, ἄνασσα· πολὺλλιστος δέ σ’ ἰκάνω
χρειοῖ ἀναγκαίῃ· σὺ δὲ μείλιχον οὖδας ὑπόσχεες.”

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

La clave de esta separación se halla en la repetición del imperativo κλῦθι, 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 κλῦθι en el verso 10 y otro en el último del poema, el verso 27:

⁴⁰ Jean RUDHART, “Quelques réflexions sur les hymnes orphiques”, *Recherches et Rencontres*, vol. 3, 1991, pp. 263-288, 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.

“κλῦθί μου εὐχόμενον λαῶν ὑπερ εὐφροني θυμῶι 10
 τόνδε σὺ γάρ λεύσσεις τὸν ἀπείριτον αἰθέρα πάντα
 γαῖαν δ’ ὀλβιόμοιρον ὑπερθέ τε καὶ δι’ ἀμολγοῦ,
 νυκτὸς ἐν ἡσυχίαισιν ὑπ’ ἀστεροόμματον ὄρφνην
 ῥίζας νέρθε δέδορκας, ἔχεις δέ τε πείρατα κόσμου 15
 παντός· σοὶ δ’ ἀρχή τε τελευταίη τ’ ἐστὶ μέλουσα,
 παντοθαλής, σὺ δὲ πάντα πόλον κιθάρη πολυκρέκτωι
 ἀρμόζεις, ὅτε μὲν νεάτης ἐπὶ τέρματα βαινῶν,
 ἄλλοτε δ’ αὖθ’ ὑπάτης, ποτὲ Δώριον εἰς διάκοσμον
 πάντα πόλον κινῶς κρίνεις βιοθρέμμονα φῦλα,
 ἀρμονίηι κεράσας {τὴν} παγκόσμιον ἀνδράσι μοῖραν, 20
 μίξας χειμῶνος θέρεός τ’ ἴσον ἀμφοτέροισιν,
 ταῖς ὑπάταις χειμῶνα, θέρος νεάταις διακρίνας,
 Δώριον εἰς ἔαρος πολυηράτου ὄριον ἄνθος.
 ἔνθεν ἐπωνυμίην σε βροτοὶ κλήζουσιν ἄνακτα,
 Πᾶνα, θεὸν δικέρωτ’, ἀνέμων συρίγμαθ’ ἰέντα· 25
 οὐνεκα παντὸς ἔχεις κόσμον σφραγίδα τυπῶντιν.
 κλῦθι, μάκαρ, σώζων μύστας ἰκετηρίδι φωνῆι.”

“Escúchame con ánimo benévolo, que ruego por los pueblos;
 Pues tú ves todo este éter infinito
 Y la tierra de feliz destino desde arriba, y a través de la penumbra
 En la quietud de la noche bajo la tiniebla de los ojos de estrella
 Has visto por debajo las raíces, y tienes los confines del cosmos
 Todo; para ti son de cuidado el principio y el fin,
 Completamente floreciente, toda la esfera celeste con la cítara sonora
 Haces concordar, una vez yendo al límite de la cuerda más corta,
 Otra vez en cambio de la más larga, otra vez según el modo dórico
 Haciendo concordar toda la esfera celeste distingues las especies vivientes,
 Con la armonía templando para los hombres el destino universal,
 Mezclando igual medida de invierno y de verano para unos y para otros,
 Distinguiendo en la más larga el invierno, en la más corta el verano,
 En el dórico la flor oportuna de la primavera muy amable.
 Por esto los mortales te celebran con el nombre de soberano,
 Pan, dios bicorne, que arroja los silbidos del viento;
 Porque tienes el sello como modelo de todo el cosmos.
 Escucha, bienaventurado, salvando a los iniciados con voz suplicante.”

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 un trabajo previo⁴¹ 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

⁴¹ Alejandro ABRITTA, “Contribuciones al problema de la unidad del *Himno Homérico a Apolo*”, *Argos*, vol. 35, 2011.

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 ej., 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*”.

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 ἀναγκαίῃ* 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. 47),⁴² “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. 37-52), con expansión sobre la naturaleza de esta necesidad (vv. 37-50).

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 relación acento-ictus y de la ubicación del origen del hexámetro en el *σπρός* 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

⁴² Es importante el comentario de Robert M. VAN DEN BERG, *Proclus' Hymns...* cit., núm. 1, p. *ad loc* para la comprensión de este verso.

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.