

MODELO LITERARIO, PERFIL PSICOLÓGICO, Y SIGNIFICADO ALEGÓRICO EN LOS PERSONAJES DEL MIMO I DE HERONDAS

Claudia N. Fernández

UNLP/CONICET

Los escasos testimonios que se han preservado de la mimografía antigua han dificultado la empresa de perfilar los lineamientos básicos de un género dramático que sin duda debió de ser muy del gusto popular entre los antiguos griegos. Y no solo estamos pensando en sus manifestaciones subliterarias, es decir improvisadas y anónimas, sino también en su vertiente escrita, que supuso la fijación en un texto, con una dicción más o menos artística (Cf. Melero 1974). Recordemos que del siracusano Sofrón, 'fundador' del mimo 'literario', nos han llegado únicamente dos papiros y algunas otras pocas citas provenientes de autores antiguos.¹ De allí que la aparición de los papiros que contenían la mimografía de Herondas,² autor helenístico del s. III a.C., fuera valorada en primera medida por la posibilidad de conocer testimonios genuinos de un género que, de lo contrario, se habría perdido.

En algunos casos, todavía hoy resulta difícil determinar con certeza cuáles rasgos de la obra de Herondas son atributos de su peculiar dramaturgia y cuáles responden a la poética más tradicional del mimo. Sin embargo, podríamos afirmar, sin equivocarnos, que la 'mimesis realista' de escenas de la vida cotidiana era la característica esencial de la mimografía antigua, mimesis encarnada en una serie de personajes pertenecientes al estrato más bajo de la sociedad. Precisamente en la delineación de sus caracteres, en la *ethopoía* antes que en la representación de una acción acabada, parece reposar el desarrollo escénico

¹ Sofrón, un contemporáneo de Eurípides, adquirió parte de su fama gracias al interés que despertó su obra en Platón, de acuerdo con los testimonios de Aristóteles y Diógenes Laercio. Escribió en su dialecto natal, el dórico, y en prosa rítmica. Su hijo, Jenarco, también habría sido compositor de mimos.

² Kenyon publica en 1891 los siete primeros mimiambos de Herondas y los versos iniciales del VIII. Este último aparece completo, gracias a la reconstrucción del británico Knox, en 1922 (Headlam y Knox). El término 'mimiambo' es creación de Estobeo para indicar su peculiar métrica: mimos escritos en coliambos, metro usado por Hiponacte, en época arcaica, y Calímaco, en el Helenismo.

del género. Y es en este punto en que Herondas ha dado muestras de un especial virtuosismo. Sin desviarse de la tradición heredada, sin perder el candor peculiar de un género de extracción popular, ha sabido enriquecer la factura de los personajes de sus dramas de un modo que lo muestra como un representante de la escritura más docta de los alejandrinos, en cuya corte el escritor muy probablemente habría escrito sus piezas. En esa dirección, el presente trabajo pretende ahondar en la construcción de los personajes del mimo I, titulado 'La entrometida',³ para poner al descubierto, con este ejemplo, de qué modo la escritura herondea alcanza un grado de maestría todavía no siempre reconocido en todo su valor.⁴

Es fácil de ver que en el drama,⁵ más que en ningún otro género, el desarrollo de la intriga reposa sobre el personaje, cuya presencia es además sostenida por el actor en la escena. En estos pequeños dramas urbanos, nos referimos a los mimos de Herondas, a pesar de la brevedad y de la aparente liviandad de los temas que se abordan, los personajes están delineados con honda sutileza. Como bien ha observado Finnegan (1992), la clase social que los nuclea es uniforme y homogénea - al decir de Cunningham (1971), son todos ellos representantes del proletariado urbano-, pero la gama de sus profesiones, actividades o roles, es, contrariamente, rica y variada: nos encontramos con un zapatero, un dueño de burdel, un maestro, una madre, un hijo, esposas, cortesanas y esclavos. Esto no es nuevo en los géneros de índole cómica. La comedia antigua se valía de personajes de un status social más o menos bajo -al menos la presencia del salchichero, en *Caballeros*, podría tomarse como una prueba al respecto, lo mismo que la participación activa de unos pocos esclavos

³ El título que ofrece el papiro es doble: ΠΡΟΚΘΚΛΙΣ Η ΜΑΣΤΡΟΠΤΟΣ, que traducimos por 'La entrometida o la alcahueta'. Como bien ha observado Cunningham (1971: 58), el segundo título podría tratarse de la glosa de un gramático. Difícil de probar, en cambio, la propuesta de Di Gregorio (1997: 39) de considerar que el propio Herondas, bajo la influencia de la filología alejandrina, habría presentado títulos duplicados, como también sucede en el mimo VI. Sobre la etimología del curioso término προκυκλις, ver Galiano & Gil (1955), quienes encuentran relaciones con el término castellano 'trotaconventos', usado para designar a las alcahuetas.

⁴ Es cierto que en las últimas décadas Herondas ha alcanzado un fundado reconocimiento; sin embargo, suele todavía tener un lugar relegado en los manuales de literatura griega, como el de Lesky (1976) o Bulloch (1985).

⁵ Uno de los debates inacabados de la crítica se centra en la cuestión de su naturaleza teatral o libresca. Sobre la cuestión, ver fundamentalmente Mastromarco (1984), cuya exposición persuade a pensar que estamos frente a verdaderos dramas destinados a la representación, y no meramente frente a un ejemplo más de *Buchpoesie* helenística. Que la disputa no ha concluido lo demuestran artículos más recientes que retoman el tema, como el de Puchner (1993), para citar un ejemplo.

de aire emancipado que buscaban robarle protagonismo a los amos.⁶ Sin embargo, a decir verdad, los personajes de comedia, casi todos ellos, alcanzan una dignidad inusual, preocupados como están por temas de relevancia comunitaria, política o social, como la guerra, la corrupción, la educación, o las manifestaciones artísticas. Similares reparos surgen de la comparación con los personajes de la comedia nueva. Estos últimos, aunque inmersos en problemáticas más domésticas que sus pares de la comedia antigua, no son tampoco, en su mayoría, representantes de la escala social más baja de la población y, cuando parecen serlo, termina descubriéndose que en realidad no son lo que creían ser. Por otra parte, el claro dejo de moralina y la relevancia universalista de sus temas, como la amistad, el amor, la fidelidad, etc., los aleja ciertamente de la indecente sociedad del mimo, poblada de figuras más bien preocupadas por tópicos intimistas, mayormente vulgares, acorde esto con la posición relegada que ocupan estos seres en la sociedad de la época.⁷ Ilustrativo resulta al respecto un pasaje de Ateneo (*Deipn.* 14.14.8-13) dedicado a la *magodia*, una suerte de farsa emparentada con el mimo, en que se registra una tipología resumida de sus caracteres:

"El llamado 'magodós' (μαγωγδός) lleva tamborines y timbales, y toda su vestimenta es femenina. Hace gestos rudos y lleva a cabo todas las acciones faltas de decencia (ἔξω κόσμου), mientras actúa el papel de mujeres adúlteras (μοιχοῦς) o alcahuetas (μαστροπούς) o de un hombre borracho que va de parranda (ἐπὶ κῶμον) hacia su amante.⁸

Es bien conocido que existe en el mundo antiguo una asociación inextricable entre las categorías éticas, estéticas y de *status* social, por lo que bien podría explicarse la índole vulgar de la temática de los diálogos mímicos por la baja extracción social de sus personajes. En ellos se cumpliría la premisa aristotélica que asocia el humor con la imitación de los peores: μίμησις φαυλοτέρων (cf. el pasaje en su totalidad, *Poética* 1449a31-36). El *Tractatus Coislinianus*, para algunos un epítome de la *Poética* perdida, ratifica como fuente para el humor la presencia de personajes degradados: ἐκ τοῦ παρασκευάζειν τὰ προσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν (VI.6).⁹ De acuerdo con

⁶ Jantias en *Ranas* o Carión en *Plutos*. Los esclavos del prólogo de *Caballeros*, en cambio, podrían tener un comportamiento peculiar debido a su índole alegórica. Recordemos que representarían a Nicias y Demóstenes.

⁷ Konstan (1989: 268) los describe como personajes de los márgenes de la sociedad, excluidos, más que pobres o inferiores.

⁸ Esta y todas las traducciones del griego son nuestras.

⁹ Sobre el *Tractatus Coislinianus* y su relación con Aristóteles o la filosofía peripatética, ver Janko (1984).

este postulado, no es casual, tampoco, la preponderancia, en el mimo herondeo, de los personajes femeninos, pues también, como es sabido por todos, la mujer ocupaba un lugar social sensiblemente inferior con respecto al hombre; para seguir con Aristóteles, plenamente justificado dada su naturaleza inferior (*Política*, libro I, cap XII ss.). Si además es vieja, esta mujer duplica –en su doble degradación, genérica y biológica- sus potencialidades humorísticas.

En su gran mayoría, las figuras de los dramas de Herondas, y esto sin contar las servidoras -cuya intervención es secundaria, pero su presencia parecería indispensable-, son mujeres. Desde siempre la mujer ha resultado un personaje cómico muy fértil. Pensemos, si no, en Lisístrata, las mujeres de las Tesmoforias, o Praxágora, para citar los célebres ejemplos aristofánicos. Debemos aclarar, también, que, en Aristófanes, el protagonismo femenino parece más un caso de excepción, si comparamos con la mayoritaria presencia de héroes masculinos. Pero no debe olvidarse tampoco que algunos tipos de mujeres tenían una larga tradición dramática, remontable a los orígenes, a Epicarmo y la farsa doria. Del ya citado Sofrón, por ejemplo, sabemos que había dividido su mimografía en masculina (ἀνδρεῖοι) y femenina (γυναικεῖοι),¹⁰ lo que nos permitiría suponer que un porcentaje considerable de sus caracteres también era mujeres.

El mimo I que nos ocupa viene a confirmar la regla, pues en su totalidad está protagonizado por personajes femeninos: Gílice,¹¹ una alcahueta entrada en años, va al encuentro de quien alguna vez fuera una de sus muchachas, Métrique, –esa es nuestra interpretación de la relación que las une-, quien se encuentra en su casa acompañada por una de sus esclavas de nombre étnico, Tracia. La situación que justifica este encuentro, esencialmente destacado porque las mujeres no se han visto por un largo tiempo (cinco meses precisa el texto, 10), es la pretensión de la entrometida de que la joven acceda al requerimiento amoroso de un tal Grillo,¹² joven atleta enamorado de Métrique. Cual Penélope fiel, ella, sin embargo, espera el regreso de Mandris, su amado -para algunos su

¹⁰ Suda S. Σ893.

¹¹ Austin (1922: xvi), entendiendo que Herondas sigue la técnica del *redender Name*, le otorga el sentido de 'alcahueta', por verlo un derivado γύλιος ("glotón" o "viajero"), un nombre otorgado a Heracles.

¹² El nombre puede ser un derivado del verbo γρυλλίζειν ('gruñir') (cf. Austin 1922: xvii), lo que equivaldría a apodarlo 'cerdito'. Di Gregorio (1997: 94) trae a cuento la existencia real de un tal Grillo, oriundo de Cos, donde la acción del mimo podría desarrollarse, que efectivamente había ganado competencias atléticas, por lo cual debía de ser muy conocido. Grillo es presentado como el hijo de Matalina, la esposa o hija de Patecio, nombre este de un ladrón y sicofanta, instancia que pondría en tela de juicio la supuesta moralidad del personaje tan elogiosamente descrito por la entrometida.

esposo-, de viaje militar o comercial por Egipto. Ni la situación, ni los tipos de los personajes, resultan novedosos para la comedia o los géneros asociados. La celestina entrada en años es una figura común, sobre todo en la comedia media,¹³ y habría sido también muy popular en la mimografía; se atestigua su presencia en el fr. 69 K de Sofrón. La situación misma de un encuentro entre mujeres registra tradición en el género y se repite en el propio Herondas en el mimo VI. Nada original tampoco que, a solas, las mujeres hablen de hombres o de sexo: pensemos en el comienzo de la comedia Lisístrata, cómo expresan todas ellas su obsesión al respecto. Las mujeres cómicas, aun cuando defienden una causa noble, como las aristofánicas por ejemplo, responden al estereotipo que las concibe como decadentes, engañosas, adictas al chisme, y sobre todo al sexo y al vino (cf. Finnegan 1992: 22). Y encontramos muchas de estas características en la alcahueta de Herondas, pues también Gílice se contenta con el vino,¹⁴ que Métrique le ofrece como medio para silenciarla, con amable disposición, manipulando para sus propios fines esta debilidad que hace a las convenciones del rol femenino.

Pero, ¿por qué estos personajes de Herondas dan la impresión de ser unos ejemplares únicos, inclusive en los casos como este, en que respetan en buena medida los patrones de la tradición? Y es que su caracterización ahonda en la dimensión psicológica, rudimentaria ciertamente, como no puede ser de otro modo, dado el muy breve espacio dramático del mimo; no exceden estos poemas, pensemos, en su mayoría, los cien versos. Dada esa instancia, mucha de la información del mimo proviene de lo que Ducrot denominó los 'no dichos',¹⁵ es decir implicancias y sobreentendidos dentro del discurso de los personajes, que ayudan a construir una biografía personal para cada una de estas figuras, una definida identidad, que les permite exceder los límites de la profesión o rol que las suele integrar en un grupo social más o menos uniforme.

Comencemos por reparar en las fórmulas de invocación o de autopresentación entre ellos. En estas alocuciones se inscriben, como intentaremos demostrar, los vínculos que los

¹³ Cf. *Mastropos* de Filípides (fr 15 KA) y fragmentos de Epícates (fr. 8 KA) y de Theófilo (fr. 11 KA), que refieren entre los personajes a alcahuetas. Finnegan (1992) señala el parentesco con las nodrizas indulgentes, como la de Fedra en *Hipólito*, por ejemplo, similar a la figura que aparece en *La vejez* de Aristófanes (fr. 148 KA). Para la *archaia* remitimos al pasaje de Thesmoforiantes 1177ss. en que Eurípides se viste de alcahueta. Un relevamiento exhaustivo de las fuentes en Mastromarco (1991:176ss.) y, anteriormente, en la edición de Headlam & Knox (1922).

¹⁴ Mastromarco (1991: 179) cree ver en la situación misma de la invitación a tomar vino una alusión al pasaje homérico en que Odiseo ofrece a Polifemo vino dulce para beber. Polifemo y Gílice quedarían, entonces, identificados por su trasgresión a las normas del beber. En el caso de Gílice se trata de un vino casi puro, apenas mezclado con gotas de agua (80-1).

relacionan y dejan al descubierto el modo en que cada uno se piensa a sí mismo y a sus interlocutores. Cuando Gílíce se presenta ante el requerimiento de la esclava, menciona no solo su nombre (eso debía de ser suficiente, tratándose de amigas como veremos), sino su situación familiar como "madre de Filénide" (ἡ Φιλαινίδος μήτηρ, 5), en lo que es una verdadera tergiversación de la fórmula de presentación épica heroica, en la que la honra se prueba por la mención del linaje paterno.¹⁶ Aquí, en cambio, la alcahueta sugiere, implícitamente, que la fama de su hija viene a respaldar su propia honra, ya que Filénide era una renombrada cortesana de la época, cuyo reconocimiento por parte del público opera al mismo tiempo como un lauro por la 'exitosa' crianza materna. Y no es solo motivo de risa el orgullo inusual de estos personajes marginales que estiman su servicio comunitario como el que más -la misma situación se ilustra en el mimo II, cuando el dueño de un burdel equipara su beneficio a la *polis*, el de importar prostitutas, con el de los comerciantes que traen cereales para alimento de la población (II, 16-20)-¹⁷ sino de percibir un sentido de verosimilitud en el reflejo de los códigos de vida de estas figuras de la condición más humilde.

No menos elocuente resulta que Métrique llame "nodriza" (ἄμμιη Γυλλίς, 7)¹⁸ a su antigua 'empleadora', y no podemos sino destacar la ambigüedad que dicho término conlleva. 'Ἄμμιη era usado en el sentido de μήτηρ y τροφός y, para Cunningham (1971), podría indicar que Gílíce efectivamente había sido su madre de crianza, o simplemente pensarse, como preferimos hacerlo, que dicho término valía como una fórmula de afecto para dirigirse a una mujer anciana.¹⁹ Las dos frases, la autopresentación de Gílíce y la invocación de Métrique, puestas en conjunto ya que aluden a un mismo referente, exponen miradas divergentes sobre un mismo asunto, revelando de una manera iluminadora la razón que las enfrenta. Pues Gílíce se ha acercado a lo de Métrique en calidad de alcahueta, y el modo escogido para identificarse precisamente llama la atención sobre la índole de su

¹⁵ Ver Ducrot (1986).

¹⁶ Todos conocemos los patronímicos épicos, Atrida, para Agamenón y Menelao; Pelida, para Aquiles, Laertíada, para Odiseo, etc.

¹⁷ En la comedia también sucede lo mismo, por ejemplo el sicofanta, tanto en *Plutos*(900) como en *Aves* (1451-2), considera su profesión como honrosa y a sí mismo como un buen ciudadano. Sin embargo, el autoelogio funciona allí de manera diversa, porque incrementa el repudio para quienes ignoran su propia maldad.

¹⁸ Adherimos a la edición de Cunningham (1971) y Di Gregorio (1997), entre otros, que adjudican estas palabras a Métrique. Headlam & Knox (1922) y Nairn & Laloy (1960²), en cambio, las atribuyen a la propia alcahueta.

¹⁹ Ussher (1985: 48), en cambio, propone entender ἄμμιη como un eufemismo por 'Madame'.

ocupación. Métrique, en cambio, la recibe como una madre de afecto, y será este afecto el que les permitirá superar las diferencias que existen entre ellas. Una serie de apelativos cariñosos recuerdan en todo momento estos lazos de amistad (τέκνον,²⁰ 13, 21, 59, 61, 85, 88, inclusive en algunos casos con dativo simpatético, y φιλέω σε, 66, φίλη, 73).²¹

No podemos dejar de señalar que no todos coinciden en reconocer en Métrique a una *hetaira*,²² una de las de Gílice, como, a nuestro modo de ver, puede desprenderse del propio diálogo, aunque no se mencione el hecho, insistimos, expresamente. Se aúna para ello una serie de datos, como la celeridad con la que la muchacha aparta a la esclava no bien llegada la alcahueta (στρέψον τι, δούλη, 8),²³ índice de la inconveniencia de que su criada escuche la conversación entre ambas. Métrique tiene algo que ocultar y el grado de intimidad que vincula a la alcahueta y a la cortesana queda manifiesto en el comentado gesto. En segundo lugar, estimamos que su pasado como *hetaira* permite explicar el tono abiertamente erótico de algunos de sus comentarios, a todas luces inadecuados para fortalecer su imagen de enamorada fiel y reacia a las tentaciones del deseo. Cuando nada lo hacía necesario, le retruca a Gílice que, a pesar de la edad, todavía la anciana es capaz de 'estrangular' (en un obvio doble sentido) a algunos hombres (...]. γὰρ, Γυλλί, κητέρους ἄγχειν, 18). Por otro lado, de tratarse de una esposa fiel, los requerimientos amorosos de Gílice se vuelven completamente inapropiados, osados e irrespetuosos. Es cierto, además, como observa Di Gregorio (1997: 111), que la alcahueta pone a Métrique en el mismo nivel que Mírtale y Sime, las dos jóvenes mencionadas antes de partir, cuyos nombres, de clara connotación obscena, no dejan lugar a dudas acerca de su profesión de cortesanas (cf. 89-90). En cambio, no nos parece del todo claro que el verso 65 (δοθήσεταιί τι μέζον ἢ δοκεῖς), que alude muy vagamente a los beneficios que

²⁰ Mastromarco repara en que este apelativo es propio de la lengua elevada, en Aristófanes, concretamente, aparece en pasajes paratrágicos. Un componente más, por lo tanto, para acrecentar las discrepancias entre lenguaje y tipo de personaje.

²¹ Bo (1962) pone en duda las muestras de afecto de la alcahueta y las vincula con las razones 'pecaminosas' de su misión.

²² Para Pinto Colombo (1934), por ejemplo, Métrique es la esposa de Mandris, y Finnegan (1992: 27), en la misma dirección, sostiene que es una señora de bien, pues deduce que solo sale para las procesiones religiosas, como la de Mise, donde Grillo la conoció y se enamoró perdidamente. Sin embargo, nada en el texto permite suponer que Métrique abandone el hogar para estas ocasiones únicamente, en las que, por otra parte, también podrían participar las cortesanas. Más aún, el carácter probablemente orgiástico de la diosa Mise y de sus rituales -recordemos que reemplazó a Baubo en el mito eleusino- apoyaría nuestra posición de que habría sido una *hetaira*.

Métrique recibirá a cambio de sus amores, tenga que ver con la paga que espera cobrar por su trabajo, como también Di Gregorio (1997), siguiendo a Massa Positano, cree entender. Métrique se presenta como una mujer que sabe lo que quiere, firme, pero no violenta. Perdona la osadía de la alcahueta ("yo no habría escuchado de otra mujer estas cosas con agrado", ταῦτ' ἐγὼ [ἐ]ξ ἄλλης γυναικὸς οὐκ ἂν ἠδέεωσ ἐπήκουσα, 69-70) y permite que la anciana se retire con dignidad, a pesar de la derrota.

Se ha observado que el enfrentamiento que presupone la situación dialógica que coloca cara a cara a los personajes del mimo -raramente superan el número de tres-²⁴ suele potenciarse oponiéndolos en sus rasgos esenciales: opiniones, manera de ser, *status*, escrúpulos morales, comportamiento, sexo o edad (Finnegan 1992). En el caso del mimo I, hallamos todos y cada uno de estos antagonismos. El de la edad es, sin embargo, uno de los más desarrollados, pues será recogido por el discurso de la alcahueta como tópico fundamental para la persuasión. La vejez de la alcahueta se hace evidente en la mención de su blanca cabellera (τὰ λευκά τῶν τριχῶν, 67), que opera como símbolo de su senilidad. A diferencia de lo que ocurría en la comedia, los mimos eran representados por actores sin máscara, y desconocemos, pues, si rasgos como el color de los cabellos era una información proveniente exclusivamente del diálogo, o también perceptible como signo visual.²⁵ Por otro lado, la propia Gílice se regodea en la descripción exagerada de los males de la edad –como parte de su finalidad retórica-, dice caminar con dificultad (cf. 14) y compara su fortaleza con la de una mosca (ἐγὼ δὲ δραίνω μῦτ' ὅσον, 15).

La alcahueta Gílice dista mucho de parecerse a las viejas de la comedia aristofánica. Recordemos las tres que aparecen cerca del final de *Asambleístas*, o aquella que ha perdido recientemente a su joven amante, en el *Plutos*. En ambos casos estas ancianas pretenden retener una juventud perdida, situación que se ilustra en el uso excesivo de afeites y en un comportamiento aniñado. En los dos casos la vejez es motivadora de insultos, los jóvenes que las rodean las consideran más muertas que vivas (ver *Asambleístas* 1030-33, 1073 y *Plutos* 277-8), pero en un contexto en que el escarnio es

²³ Mastromarco (1984: 28-9), sin embargo, siguiendo a Groeneboom, interpreta que es un pedido para que la criada se corra de la puerta. En el v. 48, en el momento previo a que la alcahueta revele el verdadero objetivo de su visita, Métrique informa a Gílice que no hay nadie a su alrededor.

²⁴ Las esclavas, aludidas en el diálogo, suelen ser personajes mudos. En ese sentido, el mimo I es el único que no presenta κωφοῦ πρόσωπα, pues la esclava, Tracia, tiene sus 'parlamentos'.

completamente impermeable a todo atisbo de tragicidad.²⁶ La vieja del mimo herondeo, por el contrario, carga las tintas sobre los males propios de la edad y su imagen recuerda la grotescas estatuillas helenísticas que reproducen en el más mínimo detalle la decrepitud y la decadencia de la vejez con patético realismo.²⁷ Es que la alcahueta de Herondas expone en variados comentarios un catálogo de los males ocasionados por el paso del tiempo, con el claro fin de que la joven Métrique tome conciencia de la caducidad de la belleza y el carácter efímero de la juventud: la vejez, "observa a escondidas" (63), "oprime" (καθέλκει, 15-6), devora "lo mejor de la edad" (38). Enmascarada detrás de la invitación a favorecer los requerimientos amorosos del afiebrado Grillo, se esboza aquella filosofía de vida que insta a aprovechar el momento de plenitud, pasajero e irrepetible. Para ello se fundamenta en el tradicional tópico griego de la inestabilidad de la vida humana (ἡμέων ἄστατος γὰρ ἄνθρωποις, 46), que no es privativo de un género en particular.

Por su parte la joven –no tan joven según se deduciría de τοῖον (...) μῦθον (...) τῆς νέης ἀπάγγελλε, 73-5)- con exquisita sutileza se hace la ofendida porque la vieja hace mucho tiempo que no se 'dignaba' a visitarla (¿Por qué tú, una diosa, vienes hasta los hombres?, τί σὺ θεὸς πρὸς ἄνθρώπους; 9)²⁸, una frase que mixtura el distanciamiento típico del lenguaje irónico con la cercanía del lenguaje familiar.

A esa fina percepción psicológica que caracteriza la construcción dramática de los personajes del mimo se suma un recurso efectista a los fines cómicos; nos referimos a cierta inadecuación de su comportamiento en atención a las expectativas del rol y al verismo de su factura. La percepción de este desfase une a autor y espectadores en la solidaridad que les otorga el reconocimiento de estas buscadas contradicciones. No de otra forma puede interpretarse la virtuosa fidelidad de Métrique para con su amado -ella no quiere hacer de Mandris un objeto de burla (οὐ γὰρ ἐνγεῶναι τις εἰς Μάνδριν, 77)-, y el

²⁵ La prueba de la actuación sin máscara la provee una lámpara de terracota ateniense que representa un hombre joven, un esclavo y un viejo, con ropa de todos los días. Una inscripción los describe como *mimologoi*.

²⁶ Los viejos aparecen de una manera u otra vinculados a imágenes de muerte como la del ataúd (*Acarnienses* 691), ya no se los considera vivos (*Plutos* 1033), en juego metonímico son ellos mismo llamados 'sepulcros' (*Lysistrata* 372) y se insiste en la decrepitud de la vejez por medio de la imagen de la putrefacción (*Paz* 698; *Plutos* 1035; *Asambleístas* 1098).

²⁷ Cf. la estatua de la mujer beoda de Mirón (Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich), en Fowler (1989: 72).

rechazo 'heroico' a la tentación del placer y el dinero (73ss.), que eran precisamente los móviles de las cortesanas. Gíllice, por su parte, una mujer rústica y muy poco refinada –el modo violento de golpear la puerta lo pone de manifiesto (2-3)-²⁹, hace gala de una *techne rhetorike* que desborda las habilidades debidas a su profesión y es ajena a su *status* social. No ha pasado inadvertida a los especialistas la enumeración de los placeres de Egipto en boca de la alcahueta, por lo caótico de su ordenamiento y por lo inadecuado al caso.³⁰ El encomio a la Alejandría ptolomaica recoge bondades de todas las especies: la residencia de Afrodita (26),³¹ la riqueza, la palestra, el poder, el clima, la gloria (27), espectáculo, filósofos, jóvenes (28) y mujeres bellas (32), el templo de los dioses hermanos, el noble rey, el museo, el vino, todo cuanto uno necesita (31), mejor aún, todo cuanto existe o se fabrica (26-7).

Ciertamente muchas de estas cuestiones no pueden conmover a Mandris, ni interesarle en lo más mínimo a la alcahueta, como el Museo o los filósofos, pero lo desmesurado y heterogéneo de la alabanza opera en dos direcciones. Puede exhibir a un tiempo la propia ignorancia de la vieja, en el desborde hipérbólico, y, por otro lado, no deja de sorprender su apreciación aparente de bienes del orden intelectual, culto o erudito. No debe perderse de vista que Gíllice debe demostrar que Mandris ya ha olvidado a Métrique y que no abandonará Egipto –el lugar de todos los placeres-, que es el modo de preparar el terreno para presentar a Grillo, el atleta vencedor locamente enamorado (60), que viene acompañado de no menos bondades como la riqueza (54), la moderación (54-5) y la virginidad (55).³² También esta imagen de Grillo virtuoso debe computarse como una muestra más de las habilidades retóricas de la anciana, que supo preparar con un largo preámbulo el develamiento de la propuesta amorosa. Sabemos que es una 'buena' mentirosa, porque cuando Métrique rechaza la oferta, asevera haberla visitado a causa de las fiestas y no para persuadirla (83).

²⁸ Terzaghi (1925: 6), interpreta, en cambio, “la tua visita è divina”, es decir, ‘un regalo del cielo’, ‘una bendición’.

²⁹ Di Gregorio (1997) considera que Gíllice golpea con fuerza no por vulgaridad, sino por impaciencia, porque nadie la atiende.

³⁰ Este pasaje ha sido muy discutido por los primeros editores. Marzullo (1953) defiende la interpolación de los versos 28, 30 y 31 propuesta por Mass, y ratificada por Vogliano (1925: 408ss.).

³¹ Lo más probable es que se trate de la diosa Afrodita –el texto dice “el templo de la diosa”, pero ha habido también otras propuestas de interpretación, como la de considerar a Isis, o a la Fortuna. Sin embargo, como bien apunta Di Gregorio (1997: 66-7), ‘la diosa’ por antonomasia, para una alcahueta, debía ser sin duda la diosa del amor.

³² La abstinencia sexual sería una nota característica de los deportistas.

En un excelente trabajo sobre el mimo I, Mastromarco (1991) ha demostrado de qué modo el lenguaje de la alcahueta fue modelado sobre ilustres modelos literarios, sobre todo provenientes de la poesía erótica helenística.³³ Efectivamente, la lengua de la alcahueta es densa en el uso de metáforas. Para insinuar que Mandris se ha enamorado de otra mujer dice: "Ha bebido de una nueva copa" (πέπωκεν ἐκ καινῆς, 25)³⁴. Para aludir a la inestabilidad humana, o a la vejez, o quizá a la muerte –el estado lamentable del papiro no deja leer las palabras iniciales del verso- utiliza la imagen de la 'tormenta salvaje' (ἄγριος χειμών, 44). La vejez es una "sombra que nos acompaña" (σκιὴ παρέστηκεν, 16) y "ceniza" (τέφρη) que devora lo mejor de la edad (τὸ ὄριον κάθει, 38). Con sentido erótico, en cambio, entendemos la máxima: "Una nave de una sola ancla no fondea segura (νηῦς μιῆς ἐπ' ἀγκύρης / οὐκ] ἀσφαλῆς ὀρμεῦσα, 41-2).³⁵ Y también en el mismo registro metafórico, Miralles (2004) supone que debemos entender como veladamente obscenos el μόνη τρύχουσα τὴν μίαν κοίτην ("gastando sola el único lecho") del v. 22, y la descripción de los efectos amorosos en Grillo: "Se le hincharon las entrañas, aguijoneado en su corazón por el amor" (ἐκύμηνε τὰ σπλάγχυν' ἔρωτι καρδίην ἀνοιστρηθείς, 56-7)³⁶.

No debemos olvidar que la totalidad de los personajes de los mimos hablan una lengua artificial: sobre una base sustancialmente jónica, se añan diversos aticismos, dorismos y eolismos. A nivel léxico, la inclusión de formas raras, *hapax legomena* y cultismos literarios enriquecen el erudito virtuosismo que no repercute en la caracterización del personaje, sino en el modo de estrechar complicidades entre autor y público, los únicos capaces de comprender todas estas finezas. El lenguaje metafórico está a mitad de camino entre la sofisticación buscada y la construcción psicológica del personaje. Ciertamente lo enaltece y lo vuelve único.

Pero eso no es todo. Se han venido proponiendo, durante los últimos años, diversos niveles de lectura que ahondan en interpretaciones de índole alegórica, donde los personajes adquieren nuevas valencias y sentidos imprevistos. El mimo I no ha escapado a

³³ Remitimos a este trabajo para el registro de las alusiones.

³⁴ En realidad debemos sobrentender el término 'copa', o 'fuente' o alguna palabra similar para completar el sentido. Mastromarco relaciona con un pasaje de Teognis (959-62).

³⁵ También fue entendida como una referencia a la posible muerte de Mandris, allende el mar.

³⁶ Es esta la primera referencia a las entrañas como sede del amor.

tales avatares y, brevemente, haremos algunos comentarios sobre estas lecturas. Ha llamado la atención que, en medio de los reproches por el ofrecimiento 'deshonesto' de la celestina, Métrique mencione la siguiente amenaza: "Le habría enseñado a la renga a cantar versos rengos" (χωλήν δ' αἰδεῖν χῶλ' ἄν ἐξεπαίδευσσα, 71), cuyo sentido último parece una referencia al propio metro de los mimiambos, el yambo rengo, y, por ende, a la creación poética del propio Herondas.³⁷ Recordemos que en el programático mimo VIII, el autor refiere su actividad poética con la frase τῷα κύλλ' αἰδεῖν ("cantar versos rengos", 79). No sería este el único caso de autorreferencialidad en el mimo I. Hunter (1993: 34), por ejemplo, interpreta la llegada de Gíllice como el arribo 'literario' de una nueva forma poética, el mimiambo, cuya conciencia de bajo status está marcada por su rudo golpe a la puerta de Métrique (ἀράσσει, 1).³⁸ Si, además, el mimo I ocupaba efectivamente el lugar inaugural que tiene en el papiro, los versos, ya citados, de alabanza a Egipto y sus monarcas, cumpliría la función de dedicatoria a los Ptolomeos, una costumbre registrable en otros poetas alejandrinos.

Con el mismo afán interpretativo, Miralles (2004) encuentra en el tipo de comportamiento de los personajes del mimiambo I, una clara alusión a la faceta cómica de agresividad burlesca característica del género, agresividad que relaciona directamente con la herencia del yambo hiponacteio y del culto dionisiaco en general. El tono de burla e ironía en las palabras de Métrique hacia Gíllice (cf. 9, 11, etc.) -tanto que esta última se resiente (20)- adquiriría, con esta nueva mirada, nuevos sentidos. El marco para que estas figuras del drama puedan devenir símbolos o emblemas a decodificar, lo provee el mundo de Deméter y su vinculación con la risa y los géneros cómicos. El aludido v. 71 ("Le habría enseñado a la renga a cantar versos rengos"), para Miralles (2004: 240), nos retrotrae al episodio en que Hiponacte interrumpe a la vieja Iambe (test. 21 a-d Dg.), dando pie a la ocasión para que ella inaugure con su respuesta el verso en coliambos. El trasfondo demétrico se certifica en una serie de invocaciones a Deméter (69, 86) y su hija Kore (32), así como en la mención al culto de Mise (32), deidad frigia introducida en el mito eleusino. A Gíllice le tocaría jugar el papel de Iambe -o de Baubo- y es claro que Métrique, entonces,

³⁷ No debe descartarse la lectura metafórica que remite la renguera a la debilidad del discurso de la alcahueta, ya que ella debía saber que Métrique estaba enamorada de Mandris.

³⁸ Mogensen (1976) defiende estas implicancias del uso del verbo y observa cómo, para efectos cómicos, el brusco golpe entra en contradicción con las palabras de la alcahueta, cuando dice que es tan débil como una mosca (15).

tendría la parte de la diosa Deméter.³⁹ Los paralelismos pueden forzarse hasta hacer corresponder la negativa de Deméter a comer y beber por la desaparición de su hija, con la abstinencia de Métrique en ausencia de Mandris. La invitación a beber vino que cierra el mimo I, que ya comentamos, también encuentra puntos de contacto con el mito de Deméter: la diosa acepta finalmente una bebida compuesta de cebada y agua, muy dulce. En el mimiambo, en cambio, la que bebe es la vieja, un vino sobre cuya dulzura insiste Métrique.

Miralles no es único en proponer una lectura de este tipo. Años antes, Stern (1981) había llamado la atención sobre una serie de alusiones a los cultos místicos, muchas de las que Miralles retoma, asociadas con uno de los motivos conductores de la pieza: el paso del tiempo, la vejez y las etapas de la vida, tópicos que evidentemente Deméter y su culto recrean en el mundo griego. Stern amplía la alegoría al punto de otorgar a Mandris el rol del joven dios estacional ausente cuyo regreso se espera.⁴⁰ No menos interesante, a nuestro modo de ver, resulta la conclusión a la que arriba, que es entender cómo unos personajes de bajo status alcanzan una dignidad inusual, al valer como divinidades en la clave alegórica.

Nuestras conclusiones

Difícil ya obnubilarnos con la aparente simplicidad y espontaneidad de los personajes de Herondas y desconocer su carácter elevado y artístico. Hay sin duda un fuerte sentido de verismo e inmediatez en ellos, como si se retratara la vida misma, y tiene algo de razón Ussher (1985: 71), cuando los cataloga de gente real, "in real moments of existence, and drawn with psychological perceptiveness". La observación de lo pequeño, lo cotidiano y lo anecdótico, al decir de Arnott (1971), se vislumbra en los detalles de su comportamiento y provee de los rasgos individuales más originales. Es por ello que trascienden los estereotipos convencionales del drama cómico (Ussher 1985), aunque se nutren de muchos de sus elementos populares.

Sin embargo, los personajes del mimo herondeo proclaman en buena medida su carácter mimético y responden a más de un modelo literario. Por eso Hunter (1995) ha calificado este tipo especial de realismo con el rótulo de 'realismo de ironía'. No nos

³⁹ El nombre se relaciona efectivamente con μήτηρ.

⁴⁰ Señala las peculiares forma de καθόδωι/κατάπλωσιν relacionadas con Mandris (56 y 68).

equivoquemos, es imitación de la realidad, "anche se sempre filtrata attraverso le sue esperienze letterarie e la sua dottrina" (Di Gregorio 1997: xxiv). Herondas, típico autor erudito de la corte alejandrina, expresa por medio de sus personajes la clara conciencia de la adecuación de un género de tradición popular al mundillo docto de las letras helenísticas. Los personajes del mimo I son una muestra acabada del carácter experimental y único de su compleja caracterización. Curiosa mezcla de realismo y artificio literario, exhiben la maestría de un autor al que probablemente debamos prestar más atención.

Bibliografía citada

Ediciones consultadas:

- Cunningham, I.C. (1971) *Herodas: Mimiambi*, Oxford.
(1987) *Herodae Mimiambi*, Leipzig.
- Di Gregorio, L. (1997) *Eronda: Mimiambi (I-IV)*, Milano.
- Headlam, W. & Knox, A.D. (1922) *Herodas: The Mimes and Fragments*, Cambridge.
- Nairn, J.A. & Laloy, L. (1960²) *Herondas: Mimes*, Paris.
- Rusten, J. & Cunningham, I.C. (2002) *Theophrastus Characters, Herodas: Mimes, and Sophron and Other Mime Fragments*, Cambridge, Mass.
- Terzaghi, N. (1925) *Eroda: I Mimiambi*, Torino.

Bibliografía citada

- Arnott, W.G. (1971) "Herodas and the Kitchen Sink", *G&R* 18, 121-32.
- Austin, J.C. (1922) "The Significant Name in Herondas", *TAPhA* 53, xvi-xvii.
- Bo, D. (1963) *La lingua di Eroda*, Torino.
- Bulloch, A.W. (1985) "Hellenistic Poetry", en Easterling, P.E. & Knox, B.M.W. (eds.) *The Cambridge History of Classical Literature I*, Part IV, Cambridge.
- Ducrot, O. (1986) *El decir y lo dicho. Polifonía de la enunciación*, Barcelona (Título original: *Le dire et le dit*, 1984).
- Finnegan, R. J. (1992) "Women in Herodian Mime", *Hermathena* 152, 21-37.
- Fowler, B. H. (1989) *The Hellenistic Aesthetic*, Wisconsin.
- Galiano, M. F. y Gil, L. (1955) "Una vez más sobre Herodas", *Studi Funaioli*, 67-82.
- Hunter, R.L. (1993) "The Presentation of Herodas' Mimiamboi", *Antichthon* 27, 31-44.
(1995) "Plautus and Herodas", en L. Benz (ed.) *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen, 155-69.
- Janko, R (1984). *Aristotle on Comedy*. Towards a reconstruction of *Poetics* II. Berkeley-Los Angeles.
- Konstan, D. (1989) "The tyrant Goddess: Herodas' Fifth *Mime*", *ClAnt* 8-2, 267-82.
- Lesky, A. (1976) "El Helenismo", en *Historia de la literatura griega*, Madrid. (Título original: *Geschichte der Griechischen Literatur*, Bern, 1963²)
- Marzullo, B. (1953) "Herodas I 26-35", *Maia* 6, 52-67.
- Mastromarco, G. (1984) *The Public of Herondas*, Amsterdam.
(1991) "Il mimo greco letterario", *Dioniso* 61, 169-92.
- Melero, A. (1974) "Consideraciones en torno a los mimiambos de Herodas", *CFC* 7, 303-17.
- Miralles, C. (2004) "La poetica di Eroda", en *Studies on Elegy and Iambus*. A cura di S. Novelli e V. Cinti, Amsterdam: Adolf M. Hakkert Editore, 236-53 (publicado en 1992, *Aevum Antiquum* 5, 89-113).
- Mogensen, E. (1976) "A Note on ἀράσσει in Herodas I, 1", *Hermes* 104, 498-9.
- Pinto Colombo (1934) "La Poesia di Eronda", *Dioniso* 4, 100ss.
- Puchner, W. (1993) "Zur Raumkonzeption der Mimiamben des Herodas", *WS* 106, 9-34.
- Stern, J. (1981a) "Herodas' *Mimiamb* I", *GRBS* 22, 161-5.
- Ussher, R.G. (1985) "The Mimic Tradition of 'Character' in Herodas", *QUCC* 21,45-68.
- Vogliano, A. (1925) "Nuovi studi sui Mimiambi di Heroda", *RFIC* 53, 395-412. (*Rivista de Filologia e di Istruzione Classica*)