



Nova tellus

ISSN: 0185-3058

Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de
Investigaciones Filológicas

Zecchin de Fasano, Graciela
La temporalidad del Treno: el lamento de la Musa en *Reso* (890-982)
Nova tellus, vol. 40, núm. 1, 2022, Enero-Junio, pp. 35-50
Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas

DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.nt.2022.40.1.432572>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59170211002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](https://www.redalyc.org)

La temporalidad del Treno: el lamento de la Musa en *Reso* (890-982)

The temporality of the *Thrênos*: the Muse's Lament in *Rhesus* (890-982)

Graciela ZECCHIN DE FASANO

<https://orcid.org/0000-0003-4530-2128>

Centro de Estudios Helénicos, IdIHCS-Fahec, Universidad Nacional de La Plata, Argentina
gzeccchin@isis.unlp.edu.ar

RESUMEN: La escena del lamento de la Musa integra el éxodo de la polémica tragedia *Reso* y se destaca por sus características compositivas. El presente artículo analiza los versos 890-982 y su *thrênos*, como exponente de una especie poética singular por su tipo y función, y la lectura polémica de los modelos textuales que se postulan como subyacentes con especial atención a la temporalidad expresada. Se procura de este modo evidenciar la presencia de una matriz compositiva del lamento funeral reformulada y reelaborada en la pieza con novedad significativa.

PALABRAS CLAVE: *Thrênos*, Musa, Pseudo-Eurípides, *Reso*

ABSTRACT: The scene of the Muse's Lament in the exodus of the polemic tragedy *Rhesus* stands out for its compositional features. In this article I analyse verses 890-982 and its *thrênos*, as a kind of a singular poetry in terms of its type and function, and the controversial reading of those textual models postulated as underlying, with special attention to its temporality. In this way, I attempt to show there is a compositional matrix of the funeral lament reformulated and reworked significantly new.

KEYWORDS: *Thrênos*, Muse, Pseudo-Euripides, *Rhesus*

RECIBIDO: 07/04/2021 • ACEPTADO: 01/06/2021 • VERSIÓN FINAL: 10/06/2021

I. PRECISIONES PRELIMINARES

De autoría discutida y con numerosos juicios que la acusan de debilidad, la tragedia *Reso*, atribuida a Eurípides, ha sido interpretada durante largo

tiempo solo a partir de estos dos aspectos controvertidos. Recién con la edición de Liapis de 2012, la de Fries en 2014 y con la traducción con notas y comentarios de Silva en 2018b, se ha renovado el interés por ella, aunque sin que los enfoques críticos logren desprenderse del parangón con la Dolonía homérica en *Ilíada* 10, 314-464. Por ejemplo, Fries ha sostenido que la obra es de “un espurio Eurípides basado en un Homero, también espurio”¹ y Liapis se ha esforzado en hallar precedentes míticos no homéricos.²

No me detendré en estas cuestiones polémicas, sino en un aspecto no devaluado de la obra, que ha sido exceptuado en los juicios negativos por su carácter emotivo y por el tipo de metro, composición y personajes que lo constituyen. Se trata de la escena de ingreso de la Musa, madre de Reso, hacia el final de la tragedia, con el cadáver de su hijo en brazos. Constituye, evidentemente, la epifanía de una “mater dolorosa”, que expresa un lamento funeral único por sus características, aunque pueda hallarse una conexión indubitable con otros lamentos maternos.³ Este lamento, en particular, propone una lectura activa y divergente de sus presuntos modelos, precisamente en la temporalidad esperable en una composición de tal naturaleza funeral.⁴

II. EL TRENO EN LA TERCERA ESCENA DEL ÉXODO DE *RESO*

Entre las propuestas de estructura compositiva de la tragedia *Reso*, Torrano (2013, p. 107) —conservando los presupuestos aristotélicos—, ha considerado

¹ Cf. Fries 2014, p. ii. Los dramaturgos del s. v a. C. han obtenido sus temas míticos del Ciclo Épico, recién en el s. iv aparece un regreso a las fuentes homéricas, como el episodio de la Dolonía. Sería un fundamento más para considerar a *Reso* como obra de ese periodo. Véase Liapis 2017, p. 336, sobre el famoso estudio de Ritchie 1964. Otra reseña breve de estas cuestiones en Labiano 2011, pp. 159-167.

² Liapis 2009a, pp. 281-289 estudia las fuentes literarias en las que se basa la tragedia *Reso* y menciona en los escolios iliádicos la presencia de trazas de una versión pindárica, posiblemente de origen cíclico, así como restos de una versión fundada en un oráculo presente en Virgilio. Ambas, postula, son incompatibles entre sí y con la Dolonía iliádica; en su opinión, el autor de *Reso* ha tratado de armonizarlas sin demasiada pericia. Asimismo, ve como fuente de esta tragedia la figura de Aquiles en la *Etiópida* (el poema épico más que la trilogía esquilea), con el personaje de Reso como una especie de anti-Aquiles o nuevo Aquiles. Examina, además, tres pinturas vasculares datadas entre 360 y 340 a. C. que pueden reflejar la representación de *Reso* o una tragedia relacionada con ella.

³ Inevitable la referencia a Tetis en *Ilíada* 18.52-64; a Andrómaca y Hécuba que lamentan a Astianacte en *Troyanas* 740-763, 790-798; 1167-1206, 1216-1237, o al lamento de Hécuba por Polixena en *Hécuba*, 154-215, entre otros. Cf. Alganza Roldán y Maldonado Villena 2005, p. 25 n. 61, señalan, además, la coincidencia con el lamento de Tetis por Neoptólemo en *Andrómaca* de Eurípides (1201 y ss.).

⁴ Seguimos las reflexiones acerca de “recepción”, “tradición clásica” e “intertextualidad” aportadas por García Jurado 2015, pp. 3-40, aunque utilizamos en cada caso el concepto que brinda una perspectiva de análisis proficua.

que el éxodo se inicia en el verso 728 con el ingreso del auriga de Reso y que incluiría tres escenas. La primera entre el coro y el auriga (728-803), la segunda entre Héctor, el coro y el auriga (804-889) y la tercera con la Musa, el coro y Héctor (890-996). En esta descripción de la estructura, resulta evidente que la escena final recibe la imposición de, al menos, tres parámetros compositivos, a saber: 1) constituir parte del éxodo; 2) consistir en una epifanía divina y, 3) asimilarse al *deus ex machina*, que suele desenlazar las tragedias eurípideas.⁵ Por sobre estos parámetros se adjunta, además, el carácter de escena funeral con el cuerpo presente del muerto y el lamento de su madre.⁶

En la composición de la tercera escena del éxodo (890-996) podemos distinguir dos instancias en las que participa la Musa. En la primera, tal como fuera acertadamente señalado por Liapis (2012, p. 305), hay una monodia lírica, a cargo de la Musa, compuesta por una estrofa y una antistrofa (896-903 y 906-914), que son introducidas por trímetros yámbicos del coro (896-903) y están separadas entre sí por otra intervención yámbica del coro (904-905).⁷ Luego, en los versos 915-949 y 962-982, se halla una segunda instancia, de claridad lógica, con dos discursos también en metro yámbico a cargo de la Musa.⁸ Los versos 983-996 están ocupados por las intervenciones finales del coro y Héctor.

Resulta indudable que la escena se propone como el inicio de los rituales funerales en honor de Reso y que esos rituales, en una obra que dramatiza un episodio de *Ilíada* y lo reelabora polémicamente, evidencian una lectura “activa”.⁹ Como ha notado Alexiou (2002, p. 102), los ritos funerales en *Ilíada* presuponían la presencia de una etapa emocional del lamento, constituida por el llanto de las mujeres, es decir una instancia de dolor íntimo o

⁵ O en esta tragedia pseudoeurípidea, cuyo autor parece ser un experto imitador de la dramaturgia eurípidea.

⁶ Suter 2008, p. 172, considera exclusivamente los vv. 895-914 como un “lamento reducido” y acompañado por un coro masculino, dentro de los esquemas diseñados por E. Wright 1986, inédito.

⁷ Las diversas opciones de análisis métrico de la monodia de la Musa se hallan bien resumidas por Liapis 2012, pp. 308-309. El esquema basado en leer un ritmo enoplío en alternancia con dáctilos-epítritos permite una conexión con el treno por Alcestis, en la tragedia homónima, una figura destinada a revivir, tal como Reso, quien está destinado a una inmortalidad heroica. A este respecto cf. Fantuzzi 2007, p. 188 y Segal 1993, p. 142, sobre los procesos masculinos y femeninos de atravesar la experiencia de la muerte.

⁸ Para el análisis del protagonismo de Héctor y su polémico heroísmo en *Reso*, véase Silva 2018a.

⁹ Utilizo la expresión lectura “activa” tal como se interpreta a partir de la teoría de la recepción. Cf. Gumbrecht 1987, pp. 145-175. Al respecto, tanto Fantuzzi 2007, pp. 185-193, como Liapis 2012, pp. xxii-xxiv, insisten en el precedente de la trilogía esquilea compuesta por *Europa*, *Memnón* y *Psychostasía*. En la pieza final, Eos habría aparecido con Memnón en brazos en modo similar a la Musa en *Reso*, tal vez como recepción de una escena perteneciente a la *Etiópida*. Estos postulados, aunque muy atractivos, conservan un valor hipotético. Hasta el momento, la recepción de *Ilíada* resulta indiscutible.

público que recibió la denominación técnica de *góos*. Luego, una instancia más bien institucional, colectiva y mayormente masculina, el *thrênos*, de carácter netamente público que en Homero incluye el inicio del canto a cargo de los aedos con la responsión del pueblo. Aunque harto conocido, conviene recordar el patrón del canto 24 de *Ilíada* que impone una monodia de un solista masculino o femenino y un refrán o responsión colectiva.¹⁰

En la activa recepción de Homero que la obra *Reso* postula, frente a la colectividad o coralidad del llanto femenino o del treno masculino, encontramos un canto solitario de la madre del muerto sin refrán lírico o responsión cantada. Tanto desde el punto de vista de su carácter de epifanía como en su carácter de escena de una madre con un hijo, la conexión del lamento de la Musa con el lamento de Tetis en el canto 18.52-64 de *Ilíada* resulta una derivación natural, que expone la enorme soledad de la Musa e incluso la ausencia de un auditorio empático a su dolor. Mientras Tetis reclama y obtiene la compañía de las Nereidas solidarias con su pena, la Musa recibe un comentario neutral del coro que expresa una condolencia meramente formal y limitada.

Por otra parte, un treno consolida los valores de la ética guerrera en un canto a la muerte gloriosa del héroe,¹¹ pero Reso ha muerto fuera del campo de batalla, durante la noche, mientras dormía, y por la intervención de Atenea, es decir, muere de un modo antiheroico, sin combatir. Esta cualidad antiheroica de su muerte impone en la obra la arbitraria e irónica acción de alguien a quien el coro llama un δαιμόνιον ἄλλος, una divinidad “ajena”, “extraña” o “adversa” —con la carga negativa que la alteridad implica—, cuya función parece ser la de causar la experiencia de finitud en otro personaje divino, como lo es la Musa. Aunque la agencia divina previa a la muerte del héroe es un componente habitual en *Ilíada*, en *Reso* la composición de epifanías se replica y adquiere, por su secuenciación, una relevancia evidente. El mismo Reso, al arribar, es presentado como un dios que se acerca fulgurante de brillo; luego, los espectadores asisten a la epifanía de Atenea, quien produce a su vez una “epifanía performativa” o ficticia de Afrodita y, finalmente, en el éxodo se produce la epifanía de la Musa.¹²

¹⁰ Como señala correctamente Alexiou 2002, pp. 10-12, la estructura antifonal del lamento funeral es un componente muy antiguo y posiblemente relacionado a la intervención de diferentes miembros de un *géos* y su posición de parentesco político. Los testimonios homéricos en *Odisea* 24.58-62 y en *Ilíada* 24.720-723, muestran esa distinción clara entre *thrênos* y *góos* que parece haberse diluido en períodos posteriores con la incorporación de cantores ajenos a la familia del muerto. Sobre *góos* como actividad colectiva y repetitiva de valor compositivo en Homero, véase Tsagalis 2004. Como poética de la pérdida, véase Murnaghan 1999, p. 203.

¹¹ En la clasificación que ofrece Alexiou 2002, pp. 107-108, *thrênos*, *góos* y *kommós*, serían formas de lamento femenino acompañadas de música, mientras el *epígramma*, *élegos* y *epitáphios lógos*, serían formas de lamento masculinas.

¹² Según Fries 2014, p. 3, en la obra se ofrecen solo dos epifanías: una en el medio y otra al final, la de Atenea y la Musa, respectivamente, pero “Athena’s impersonation of another

Precedido por la orden de Héctor de sepultar los cadáveres de los tracios en los laterales de los caminos públicos, los anapestos recitativos del coro en 882-889 culminan por asentar el fuerte tono de lamento que antecede al ingreso de la Musa. El coro expresa la abrupta caída de Troya desde la felicidad al dolor, y esa caída se imagina como el brote de una presencia ajena y hostil (τί ποτ' εὔτυχίας ἐκ τῆς μεγάλης Τροίαν ἀνάγει πάλιν ἐς πένθη δαίμων ἄλλος, τί φυτεεν; “¿por qué causa un dios adverso conduce a Troya de nuevo desde una gran dicha hacia el dolor? ¿qué está haciendo?”, 882-884), que indica la inversión y precipitado derrumbe de una serie de éxitos, entre los cuales deben incluirse el reciente triunfo militar de Héctor y la presencia de Reso en Troya, hechos que parecían garantizar el triunfo final. El personaje de Reso ha sido insistentemente presentado como un dios y su infortunio no puede verse como el resultado de una acción humana, sino como una clara agencia divina.¹³ El ingreso de la Musa responde al agón entre Héctor y el auriga (832-876), y viene a disculpar a Héctor de responsabilidad en la muerte de Reso, ya que ha sido una acción patrocinada por Atenea. Para la audiencia interna de la tragedia, la Musa-madre es quien revela la verdad, ya sabida por los espectadores, con lo cual ratifica su elevada posición divina en la posesión del auténtico conocimiento: la Musa ya sabe que el δαίμων ἄλλος es Atenea.

Sin duda la escena del auriga suplanta efectivamente la queja de los deudos y prepara la emocional espectacularidad del lamento de la Musa. Las quejas del auriga son argumentativas y prolongadas,¹⁴ el canto de la Musa es breve, pero la representación es contundente e hiperbólica. Una de las novedades de la epifanía de la Musa es que su aparición no obedece a ninguna súplica o petición, el coro ve una procesión funeral marcada por el verbo πέμπει. Ella aparece en la posición técnica del *deus ex machina*, por encima del *theologeîon*,¹⁵ elevada como una madre que trae el cadáver de su hijo en un lecho constituido por sus manos (τίς ὑπὲρ κεφαλῆς θεός, ὡ βασιλεῦ, τὸν νεόκυμπτον νεκρὸν ἐν χειροῖν φοράδην πέμπει; “¡Oh, Rey! ¿Qué dios sobre nuestras cabezas lleva el cadáver, recién asesinado, en el lecho de sus manos”, 886).¹⁶ Su intervención parece

goddess, Aphrodite, and the Muse's lament from the top of the *skene* have no precedents in classical drama...”. Por otra parte, a la alteridad humano/diosa, presente en el contexto, se superpone la negativa concepción de una diferencia radical con el otro tan presente en la literatura e historiografía griega.

¹³ Destaca correctamente Liapis 2012, p. 302 la secuencia sustantivo, artículo, adjetivo en εὔτυχίας ἐκ τῆς μεγάλης para señalar la sofisticada fortuna troyana, por ello el fracaso debe ser causa de un *daímon* diferente, con capacidad de hacer “brotar” (φυτεεν) una desgracia.

¹⁴ Liapis 2009b, p. 79, las considera una manifestación de la isegoría de los soldados macedonios que, entre otros elementos, corroboraría la datación de la pieza en el s. IV a. C.

¹⁵ Además del paralelismo entre las epifanías de Atenea y la Musa, Fries 2014, p. 7, señala que esta última era necesaria para que los troyanos develaran el misterio de la muerte de Reso.

¹⁶ El ingreso de la Musa deconstruye la instancia de la *próthesis* del cadáver al exponer a Reso en brazos de su madre y, evidentemente, acelera la procesión funeral o *ekphorá* que el

compatible con la resolución que un *deus ex machina* aportaría; sin embargo, se esperaría que Atenea realizara esta función por su acción en la intriga de la obra, ya que la Musa no da solución a nada, sino más bien establece unas disposiciones sobre el futuro del muerto, si cabe decirlo de este modo. El coro parece proporcionar un elemento de intriga al ignorar la identidad de la diosa que porta al muerto. De tal manera, la escena proporciona, por el contrario, una deconstrucción del treno por la muerte de Héctor que desenlaza *Ilíada*.¹⁷ La tragedia elabora una conclusión definitiva para el episodio del tracio Reso, conectado a la Dolonía, concediéndole un ritual a través de su treno. Como hemos señalado, el carácter monódico del lamento de la Musa contrasta con la comunidad en duelo que acompaña a Héctor, llorado por su mujer, su madre y su cuñada. A Reso solo lo llora su madre.¹⁸

Como ha señalado Alexiou (2002, p. 13), las denominaciones utilizadas para designar los lamentos no han tenido un uso estable, y en la tragedia persistió el uso del nombre *thrēnos* toda vez que aparecían contenidos funerales. En *Reso*, el personaje de la Musa opta por denominar su acción con el verbo o sustantivo específicos (Θοῃνώ, 949; Θοήνοις, 976), es decir, el léxico de la tragedia instala el lamento como un “treno” y no como un mero llanto femenino. Esa utilización, casi técnica, de un término específico constituye el rasgo más evidente de deconstrucción, ya que conserva la apariencia del treno, mientras subyace una muerte no heroica para ser objeto de canto, sin responsión colectiva.

Por otra parte, la deconstrucción de los parámetros teatrales se acompaña con una anticonvencional soledad del doliente y del muerto. En esa polémica recepción, tanto del carácter heroico de Reso como de las circunstancias de su muerte, toda su acción está signada por la demora. Por un destiempo del que se lo acusa y que también será explícita causa de su fin. Es preciso que Reso muera antes de combatir, para no causar la derrota de los aqueos. Apresada

coro refiere con el verbo πέμπει, en referencia a *pompé*, también entendido como cortejo o procesión fúnebre. Sobre los ritos funerarios no disponemos de una descripción explícita, sino de información reconstruida a partir de las restricciones solónicas y de la iconografía de la cerámica. Puede verse la escena de *próthesis* en un píñax de figuras negras (Ca. 510 b.c.e. Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1954. 54.11.5) reproducida por Stears 2008, p. 140, entre otras. Sobre el mito de Reso en el arte, cf. Liapis 2012, pp. xxvii-xxviii.

¹⁷ Utilizo el término deconstrucción en su sentido etimológico, es decir, para expresar un “alejamiento”, “separación” o dirección diversa respecto de la estructura del treno en los poemas homéricos.

¹⁸ Resulta poco claro si la Musa está en la parte superior por el uso de la *mechané* o si habría alguna construcción elevada de la *skené* que le diera una posición más alta entre los actores. Tampoco tenemos evidencia de si ella está suspendida en el aire con el cadáver en manos, que habría sido técnicamente complicado, o si desciende al área de los actores y allí tiene a Reso entre los brazos. Indudablemente, todas las indicaciones de altura o elevación tienden a la imagen de Reso como ser de origen divino y a la de su madre como una doliente en una medida “suprahumana”.

su vida entre la temporalidad morosa que lo hace llegar tarde y lo prematuro de su muerte, el lamento de la Musa quebranta la usual temporalidad de todo treno.¹⁹

III. EL LAMENTO DE LA MUSA: UN TRENO Y UN DISCURSO CÍVICO

Prácticamente, la Musa, que implica canto en toda la tradición anterior, se constituye aquí en canto personificado; ella es un tren en acción, ya no la mera “inspiración”. Novedosamente despojada del componente de fascinación atribuido a la poesía, esta Musa sin nombre propio encarna la forma poética del canto fúnebre. En una construcción especular, las demandas masculinas de solidaridad bílica expresadas por el auriga son proseguidas y culminadas por la queja femenina de la madre doliente.

El ámbito temporal del lamento es el pasado perdido, y como parte compositiva resulta inevitable la referencia al significado pasado de esa vida perdida. En cambio, el lamento de la Musa va introducido por unos versos de claridad lógica que destacan, por la necesidad de la performance, la circunstancia presente (όραν πάρεστι, Τρῶες: “Troyanos, podéis ver.”, 890; πάρειμ [...] ὥρωσα... “me presento al ver”, 891-892). Los verbos y participios en presente confrontan con el pasado irreductible del aoristo que corresponde al cadáver del hijo “muerto por los enemigos” (θανόνθ’ ὑπ’ ἐχθρῶν, 894). La imputación a Odiseo, como primer responsable, se desarrolla a través de una maldición expandida a un tiempo futuro: Odiseo pagará “con el tiempo” el castigo merecido. A la estructura antifonal y repetitiva típica del tren se suma el componente de una venganza, elemento recurrente en los lamentos femeninos, que adquiere imaginería diversa.²⁰

De este modo la introducción, que reclama la atención de personajes y espectadores sobre la madre con el hijo muerto en brazos, traza las tres dimensiones del tiempo: el pasado del crimen a traición, el presente que los espectadores deben ver y el porvenir que dará justicia. La Musa no ofrece su nombre propio, sino solo su ubicación entre el colectivo de sus hermanas honradas por los poetas.²¹

¹⁹ Héctor acusa a Reso en los vv. 333-336 de presentarse demasiado tarde y en carácter de huésped. Se ha asumido que estas referencias a desajustes temporales constituirían un rasgo “sofocleo” de la obra.

²⁰ Como sostiene Abbattista 2019, p. 20: “The contradictory emotions expressed by female lamentation are illustrated by the nightingale theme in ancient Greek tragedy. When tragic heroines are metaphorically associated with or associate themselves with the nightingale, they perform ritual lamentation to express their vengeful intentions”. La Musa no utiliza la imagen del ruiseñor; sin embargo, comparte intenciones específicas de venganza.

²¹ Continúa la recepción polémica de *Ilíada*. A Tetis la escuchan sus hermanas Nereidas, la Musa procura ubicarse en el contexto de sus hermanas y ἐν σοφοῖς, entre poetas o músicos,

Tras la diacrónica claridad lógica de los versos introductorios, la estrofa y la antistrofa, desarrollarán imágenes líricas del lamento:²²

Μούσα

ιαλέμῳ αὐθιγενεῖ,
τέκνον, σ' ὄλοφομαι, ω
ματρὸς ἄλγος, οἴαν
ἔκελσας ὁδὸν ποτὶ Τροίαν
ἢ δυσδαιίμονα καὶ μελέαν,
ἀπομεμφομένας ἐμοῦ πορευθείς,
ἀπὸ δ' ἀντομένου πατρὸς βιαίως.
ῷμοι ἐγώ σέθεν, ω φιλία
φιλία κεφαλά, τέκνον, ὥμοι. (895-903)

¡Con cantos tracios te lloro, oh hijo! ¡Ay, dolor de una madre! ¡Qué senda recorriste hasta Troya! Sin duda, una senda desgraciada y triste ¡Tú fuiste recorriéndola, aunque yo te lo reprochaba y tu padre se oponía violentamente! ¡Ay de mí, por tu causa! ¡Oh querida, querida cabeza! ¡Ay hijo! ¡Ay de mí!²³

En la estrofa, tres imágenes son las fundamentales: en primer lugar, el hecho de que los lamentos de la Musa no serán troyanos, sino ιαλέμῳ αὐθιγενεῖ,²⁴ es decir propios de la tierra Tracia que dio origen al personaje; en segundo lugar, la imagen tradicional de la vida como una senda lúgubre que conduce a la muerte. En este caso, el itinerario de Reso tan detallamente expuesto con antelación en la obra se resume en la senda hacia Troya cuya meta es la muerte (423-453). Por último, la imagen de la previsión del peligro, que los padres de Reso expresan oponiéndose violentamente a su viaje. El cúmulo de elementos concomitantes con el lamento de Tetis por Aquiles, cuaja en la imagen del camino, que se traslada de un espacio a un tiempo y que proyecta también

pero su interlocutor es un coro masculino. Una escena similar con Tetis rodeada de la Nereidas se halla en *Posthoméricas* de Quinto de Esmirna (III.582-664).

²² Cf. Hall 2010, pp. 297-298: “In a musical moment without parallel in the other plays, this divine embodiment of song sings a solo lyric lament over her son’s body, announces that she will consecrate him at a mysterious oracle of Dionysus in Thrace, and predicts the deaths of both Hector and Achilles. The play, which deftly telescopes within a single night of military subterfuge the story of the whole Trojan War, constitutes a fast-paced, action-packed, theatrical *Iliad* in miniature”.

²³ Las traducciones son propias. Los textos de *Reso* corresponden a la edición de Liapis 2012, quien se basa en Diggle 1994, p. lxxv.

²⁴ οὐθιγενεῖ puede poseer sentido local, “con cantos propios del lugar de origen”, o bien temporal. Más curioso resulta el significado de ιάλεμος. Pérez Cartagena 2003, p. 100, sostiene que se trata de un lamento trenódico, con escasos testimonios, del que desconocemos si poseía acompañamiento musical. También era el nombre atribuido al hijo de la Musa Calíope, muerto prematuramente, y a la composición en su nombre, que incluiría el grito ritual trágico ιά/ιή. Alexiou 2002, p. 103, sugiere que un ιάλεμος acompañaba al *kommós* como un elemento extático de cuño oriental. Cf. Liapis 2012, p. 307 y Fantuzzi 2007, p. 188.

sobre Reso una muerte prematura. La irreversibilidad del tiempo en la imagen del camino construye y deconstruye el intencional paralelo entre las dos figuras heroicas jóvenes. La ironía trágica también es de doble lectura: por un lado, el lento camino de Reso para evitar el peligro, por el otro, su petición de ser ubicado “a la boca” de los ejércitos de Aquiles (*τάξον μ' Ἀχιλλέως καὶ στρατοῦ κατὰ στόμα*, 491), resultan puntos de encuentro con su destino.

Los anodinos versos del coro acerca de compadecerse en la medida que corresponde a quien no es pariente, parecen incrementar la soledad extrema de la Musa-madre, que desarrollará en la antistrofa una serie de desiderativos que dirigen a la prospección temporal todo lo que era carencia presente.²⁵ Hay tres maldiciones contenidas en los deseos de la Musa: a Diomedes y a Odiseo, invocados por su estirpe, y a Helena, a la cual le imputa un evidente deseo sexual por los lechos fríos:

Μούσα

ὅλοιτο μὲν Οἰνεῖδας,
ὅλοιτο δὲ Λαοτιάδας,
ὅς μ' ἄπαιδα γέννας
ἔθηκεν ἀριστοτόκοιο·
ἄ θ' Ἔλλανα λιποῦσα δόμον
Φουγίων λεχέων ἐπλευσε πλαθεῖσ'
† ύπ' Ἰλίῳ † ὠλεσε μὲν σ' ἔκατι Τροίας,
φύλτατε, μυριάδας τε πόλεις
ἀνδρῶν ἀγαθῶν ἐκένωσεν. (906-914)

¡Que se muera el Oneida! ¡Que se muera el Laertíada, quien me dejó privada de mi hijo, del retño nacido de excelente padre! ¡Y también Helena, la que navegó, dejando atrás su casa, e inclinada por los lechos fríos, bajo el suelo de Ilión, te aniquiló a los pies de Troya! ¡Mi hijo más querido! Entonces dejó a miles de ciudades vacías de hombres.

La obra ha desarrollado un paralelo secuencial entre Aquiles y Reso, ambos tienen magníficos caballos, armaduras notables y padres divinos relacionados con el agua. El mar con respecto a Tetis; el río Estrimón, en el caso de Reso. Ambas madres los lamentan y trataron de disuadirlos de guerrear en Troya.

²⁵ Los versos 904-905 ὅσον προσήκει μὴ γένους κοινωνίαν/ ἔχοντι λύπῃ τὸν σὸν οἰκτίῳ γόνον, ofrecen dos expresiones de dolor: λύπῃ y οἰκτίῳ; sin embargo, el coro no propone su λύπῃ como resultado de la emoción del ἔλεος, ya que en ningún momento modifica su conducta con un canto de pena en empatía con la Musa. Es decir que, en términos aristotélicos, ha experimentado solo una “sensación” (cf. *Acerca del alma* 1.1, 403a16-27). Los estudios críticos respecto de las emociones son abundantísimos, cf. Konstan 2010, p. 48; Chaniotis 2012, entre otros. Coincidimos con Liapis 2012, p. 310 cuando señala: “The chorus’ response is frigid”, ya que ellos no se commueven por el desastre militar que la muerte de Reso preanuncia para los troyanos, establecen más bien una distancia en la falta de parentesco.

Sin embargo, mientras el lamento de Tetis es rotundamente prospectivo, ya que ella lamenta a un hijo efímero aún no fallecido y este acontecimiento no integra la trama de *Ilíada*, el lamento de la Musa está atravesado por la pragmática representación del absoluto dolor presente: un hecho flagrante, con el cuerpo expuesto.

Reso ha sido morosamente presentado por otros personajes, aparece muy brevemente y su muerte se lamenta en una escena prolongada. También en este patrón compositivo hay una deconstrucción de *Ilíada*. En ella, la muerte de Aquiles no constituye ninguna de sus secuencias narrativas; en cambio, en la tragedia, la muerte del personaje que titula la obra es fundamental. En este sentido la palabra ἀριστοτόκοι resulta clave. En *Ilíada* 18.52-60, cuando Tetis desarrolla la bellísima imagen vegetal del héroe como el brote tierno de una viña en la colina, se denomina a sí misma δυσαριστοτόκεια,²⁶ es decir, la “infeliz madre del más excelso”, con toda la carga de imperfección que el prefijo δυσ- implica:

‘κλύτε κασίγνηται Νηρογίδες, ὅφο’ ἐν πᾶσαι
εἴδετ’ ἀκούουσαι ὅσ’ ἐμῷ ἐνι κήδεα θυμῷ.
ὦ μοι ἐγὼ δειλή, ὦ μοι δυσαριστοτόκεια,
ἢ τ’ ἐπεὶ ἀρ τέκον νιὸν ἀμύμονά τε κρατερόν τε
ἔξοχον ἡρώων· ὅ δ’ ἀνέδομεν ἔρνει ἵσος·
τὸν μὲν ἐγὼ θρέψασα φυτὸν ὃς γονινῷ ἀλωῆς
νηυσὶν ἐπιπροέηκα κορωνίσιν Ἰλιον εἴσω
Τοσὶ μαχησόμενον· τὸν δ’ οὐχ ὑποδέξομαι αὐτὶς
οἴκαδε νοστήσαντα δόμον Πηλήιον εἴσω. (18.52-60)

¡Escuchadme, hermanas Nereidas, para que todas sepáis bien, al oírmе, las penas que hay en mi corazón! ¡Ay de mí, desgraciada! ¡Ay de mí, la infeliz madre del mejor, la que después de parir a un hijo imparable y fuerte, sobresaliente entre los héroes, —el cual creció igual a un tierno brote, pues yo lo crie como a una vid sobre la colina y lo envié en naves amplias hacia Ilión para combatir contra los Troyanos— y ya no lo recibiré en casa de nuevo, en la casa de Peleo, tras haber regresado!²⁷

La diferencia temporal entre presencia del hijo muerto y prospección premonitoria aparece diversificada en los textos a través de las percepciones de cada personaje: la Musa se ve ἄπαιδα (908), en estado de carencia absoluta y como su maternidad está abolida, destaca la estirpe masculina de su hijo,

²⁶ Edwards 1991, p. 151, destaca el carácter excepcional de esta palabra: “The starling δυσ-αριστοτόκεια occurs only here, though Euripides has a reminiscence of it (μ’ ἄπαιδα γέννας/ ἔθηκεν ἀριστοτόκοι, *Rhe.* 909) and perhaps Stesichorus too [...].”

²⁷ La traducción nos pertenece. El texto de *Ilíada* corresponde a la edición de Monro y Allen 1920.

nacido de un excelente padre. Tetis, en cambio, resalta su clara comprensión de la vida efímera del héroe: la excelencia tiene un tiempo breve y hace a la madre δυσαριστοτόκεια, no al padre.

La diversidad de percepción temporal, entre la premonición del dolor por venir y la realidad del dolor presente, debe ser puesta en conexión con otro ineludible elemento temporal de parangón. Según narra la sombra de Agamenón en el canto 24 de *Odisea* (60-65) las nueve Musas cantaron el treno en los funerales de Aquiles (θογήνεον, 60) por un extenso tiempo de diecisiete días, que resulta, por un lado, proporcional a la dimensión de su gloria y, por otro lado, de efectos universales, ya que tanto mortales como inmortales lloraron al héroe muerto.

La segunda parte de la escena funeral (915-982), ya en metro episódico y con una emocionalidad controlada, vuelve a la claridad lógica, al ritmo de la conversación en la que la muerte de Reso es conectada al presente de los espectadores a través de un número de referencias míticas y del juicio a la acción de Atenea. Los dos discursos de la Musa a continuación de la monodia recuperan de modo anular el tono de una oración funeral cívica, su insistencia en recibir honras de los poetas a los que llama σοφός (890) y σοφιστής (949) despliega la escena como un ejercicio poético encarnado en la performance de la tragedia.²⁸ Precisamente en este momento de la obra, el parámetro compositivo del *deus ex machina* incide notablemente en el contenido profético del segundo discurso,²⁹ que otorgará al personaje y a la obra dos resultados: una apoteosis concedida a Reso, tras el llanto materno, mediada por el treno; una solución o desenlace que no contiene el verdadero final, ni para Troya ni para Héctor.

El discurso inmediatamente posterior a la monodia lírica (915-949) ratifica una *hýbris* de Reso como causa de su muerte y expone tres momentos de su vida pasada: la circunstancia de haber sido engendrado por Estrimón, en ocasión de la competencia de las Musas con Támiris en el Pangeo, (915-925); su crianza por las ninfas de las aguas y su reinado en Tracia (926-931); su defensa gloriosa de Tracia y su muerte prevista en Troya, por agencia de Atenea (940). La parte final de ese discurso oscila entre la alabanza a la cultura de una ciudad, a la cual las Musas habían respetado y le habían otorgado poetas como Orfeo y Museo, y la ame-

²⁸ Sostiene Suter 2008, p. 167, que en *Suplicantes* de Eurípides y en *Persas* de Esquilo, la estructura propia del lamento aparece seguida de un discurso que, en verdad, funciona como *epitáphios lógos*, es decir, como pieza retórica de argumentación acerca de un muerto por la ciudad. Esta estructura aparece en *Reso* aunque el personaje no llega a morir por Troya, ni siquiera por su tierra Tracia.

²⁹ Nápoli 1997, pp. 45-62, señala este carácter profético del *deus ex machina*, y cómo ha sido incomprendido y minusvalorado. En este caso, el treno lo tiñe de un carácter fuertemente ritual y le concede valor como “procesamiento” positivo del dolor materno.

naza del disfavor en el porvenir, a consecuencia de la ingratitud de Atena:³⁰

καὶ τῶνδε μισθὸν παιδὸν ἔχουσ' ἐν ἀγκάλαις
θρηνῶ· σοφιστὴν δὲ ἄλλον οὐκ ἐπάξομαι. (948-949)

con mi hijo en brazos, en pago de estos hechos, entono un canto fúnebre y no les enviaré a ningún otro poeta.

Es notable, sin duda, la secuencia de poetas, Támiris, Orfeo (primo de Reso) y Museo, que expone el poder de las Musas para propender al desarrollo poético-cultural de Atenas o para acallar las voces de los poetas.³¹ Conectados entre sí por el significado de sus destinos: ciego y desmemoriado el soberbio Támiris, llenos de poder profético Orfeo y Museo, anticipan para el tracio Reso la posibilidad de las honras propias de un dios.³²

El último discurso de la Musa (962-982) debiera responder a las disculpas de Héctor, pero el personaje parece sordo a sus dichos y continúa con las prescripciones funerales y las disposiciones para el cadáver. En el afán compositivo de universalizar e incrementar el valor de la muerte de Reso, la obra echa mano de todas las conexiones míticas útiles. De tal manera, como una retribución de Deméter y Perséfone a las Musas —precisamente, por la institución de los misterios eleusinos en su honor, gracias a Orfeo—, Reso no tendrá un lecho de tierra común, sino una cueva que produzca plata y será un ἀνθρωποδαίμον,³³ a la vez humano y divino, oculto (*κρυπτὸς*) y visible, replicando el mito agrario y, por si fuera poco, se añade significado oracular al personaje, quien será como un profeta de Baco que habita el Pangeo:

³⁰ Aseverar la presencia de un contexto macedónico para la obra, parece un poco osado aún. Es evidente, sin embargo, que hay en la tragedia un des prestigio de las figuras “griegas” de Odiseo y Diomedes, así como de la figura de Atenea en su carácter de patrona de la ciudad. Por supuesto, también de Héctor como líder troyano. Lo indudable es el carácter “oriental” del treno en esta obra —si es que “tracio” se debe interpretar de este modo— y su carácter “espectacular”.

³¹ La venganza de la Musa privará a Atenas de la gloria poética que le concedió en el pasado. Cf. Fantuzzi 2016, p. 3, quien lo interpreta como un giro de la atención del espectador hacia la cultura del norte de Grecia, es decir, hacia Macedonia, cronológicamente previa.

³² Conviene recordar que estas tres figuras poéticas comparten, o bien un origen tracio, o bien una madre Musa, ya que Orfeo aparece como hijo de Calíope. Támiris en algunas versiones resulta hijo de Erato o Melpómene. En el caso de Museo, se destaca su calidad musical.

³³ Fantuzzi 2016, p. 8: “Also, in the first stasimon the chorus had already compared Rhesus to a δαίμον (301-302), and the Muse will proclaim that, after death, he will be an ἀνθρωποδαίμον (971) and to live a limited immortality in his tomb, as most of the religious heroes did”. Esta divinización como gratitud anticipada constituye para Fantuzzi otro de los elementos que probaría la datación de la obra en el s. IV a. C. ya que sería concordante con el uso macedónico de divinización de figuras militares y se relacionaría con la fecha de la muerte de Filipo en 336 a. C., como un término *post quem* plausible para Reso.

κρυπτὸς δ' ἐν ἄντροις τῆς ὑπαρχύοντος χθονὸς
ἀνθρωποδαίμονων κείσεται βλέπων φάος,
Βάκχου προφήτης ὥστε Παγγαίου πέτραν
ψήκησε, σεμνὸς τοῖσιν εἰδόσιν θεός. (970-973)

Y permanecerá oculto en las cuevas de una tierra que produce plata, un *daímon* humano, mientras ve la luz, un profeta de Baco, que habitó en la roca del Pangeo, un dios venerado por los iniciados.

En la intervención poética de esta Musa sin nombre propio, el parangón con Aquiles se expande en el espacio y en el tiempo. A Reso le tocará el Pangeo, en clara contraposición mitológica a la sepultura de Aquiles en la isla de Leucas. Pero, en cuanto al tiempo de la tragedia, el desarrollo de su trama se suspende en el momento preciso en que Héctor, con la luz del día, retoma fatalmente la batalla.

Mencioné al inicio el juicio negativo de Fries acerca del Homero espurio que habría receptado esta obra; sin embargo, en el cierre de la pieza, la Musa vaticina sobre la estricta referencia homérica el dolor más agudo de Tetis:

Θρήνοις δ' ἀδελφαὶ πρῶτα μὲν σὲ ύμνησομεν,
ἔπειτ' Ἀγλλέα Θέτιδος ἐν πένθει ποτέ. (975-976)

y las hermanas te celebraremos en un himno con cantos fúnebres, primero a ti y luego a Aquiles, el hijo de Tetis, entonces en duelo.

De tal modo, desde la expresión emocional del dolor en la monodia lírica hasta la serena reflexión cívica en los discursos, la muerte de Reso sirve al Pseudo-Eurípides para instalar en paralelo diacrónico dos destinos juveniles frustrados por una muerte temprana, uno como anuncio o premonición del otro. Ya sea que la pieza se halle entre las primeras de Eurípides o pertenezca al s. iv, la Musa del treno toma la figura de Reso, de fugaz aparición, con una muerte carente de gloria y durante la noche, y es capaz de hacer poesía con ello.

IV. CONCLUSIONES

El treno es por definición una forma poética conectada a la glorificación de la muerte heroica y al pasado. Como deconstrucción de sus precedentes homéricos el lamento de la Musa conserva la apariencia de rito funeral heroico; aunque lo expresa una figura femenina, no se lo propone como mero llanto de alguien emparentado, sino que lo realiza una intérprete de carácter divino en el presente rotundo de la pena.

A pesar de ello, el autor de *Reso* ha proyectado el significado de la muerte del personaje sobre la producción poética de Atenas en el futuro. En el desenlace de la obra, la palabra *daímon* adquiere tres denotaciones específicas: la del carácter divino de la Musa; la del carácter adverso e ininteligible de Atenea y la de la figura ignota que pende sobre Troya y que podría determinar su suerte en el declive.

De este modo, el treno por Reso es también el treno anticipado por la ciudad de Troya, además, los discursos subsiguientes —al proyectar la venganza de la Musa sobre Atenas— instalan un espacio distante para los personajes y ubicuo para los espectadores, quienes podían comprender una acusación directa a la ciudad, la cual asistiría al funeral de su propia vida cultural y entonces, ¿qué sería Atenas sin sus poetas?

La Musa de esta obra da corporeidad al lamento, continúa una tradición funeral de posible origen asiático, reelabora su musicalidad y transmite emociones, más por la espectacularidad de su presencia que por lo que expresa. Su voz femenina corroea las diferencias entre el aliado troyano Reso y el mejor de los aqueos, Aquiles. También corroea los juicios críticos peyorativos sobre esta tragedia: el análisis de su lamento le concede un nuevo valor.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes antiguas

ARISTÓTELES, *Acerca del alma*, introducción, traducción y notas de José Calvo Martínez, Madrid, Editorial Gredos, 1978.

EURIPIDES *Fabulae. Helena; Phoenissae; Orestes; Bacchae; Iphigenia; Aulidensis; Rhesus*, vol. 3, ed. James Diggle, Oxford, Oxford University Press (Oxford Classical Texts), 1994, DOI: 10.1093/actrade/9780198145950.book.1.

HOMERI *Opera II, Iliad XIII-XXIV*, ed. David Binning Monro and Thomas William Allen, 3rd. ed., Oxford, Oxford University Press, 1920.

OMERO, *Odissea*, introduzione di Alfred Heubeck, Cles, Arnoldo Mondadori Editore (Classici Greci e Latini), 1991.

PSEUDO-EURIPIDES, *Rhesus: Edited with Introduction and Commentary*, ed. Almut Fries, Berlin-Boston, De Gruyter (Untersuchungen zur antiken Literatur und Geschichte, Bd 114), 2014.

QUINTO DE ESMIRNA, *Posthoméricas*, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica Gredos), 2004.

Fuentes modernas

- ABBATTISTA, Alessandra, “The Tragic Nightingale between Lament and Revenge”, *Thersites*, 9 Ancient Greek and Roman Multi-Sensory Spectacles of Grief, 2019, pp. 19-43, DOI: 10.34679/thersites.vol9.118.
- ALEXIOU, Margaret, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Lanham, Roman and Littlefield, 2002, http://nrs.harvard.edu/urn3:hul.ebook:CHS_AlexiouM.Ritual_Lament_in_Greek_Tradition.2002 (12/08/2021).
- ALGANZA ROLDÁN, Minerva y José Francisco MALDONADO VILLENA, “Las diosas del *Reso*”, *Florentia Iliberritana, Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 2/16, 2005, pp. 9-26.
- CHANIOTIS, Angelos (ed.), *Unveiling Emotions: Sources and Methods for the Study of Emotions in the Greek World*, Stuttgart, Brill, 2012.
- EDWARDS, Mark W., *The Iliad: A Commentary*, volume V, books 17-20, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- FANTUZZI, Marco, “La *mousa* del lamento in Euripide, e il lamento della Musa nel *Reso* ascritto a Euripide”, *Eikasmos*, XVIII, 2007, pp. 173-195.
- FANTUZZI, Marco, “How to Divinize a Mortal and (try) not to Offend the Gods: Pseudo-Euripides, *Rhesus* 342-387”, *First Drafts@Classics@*, Harvard Center for Hellenic Studies Online Publications, December 26, 2016, <https://chs.harvard.edu/firstdraftsclassics/> (9/02/2021).
- GARCÍA JURADO, Francisco, “Tradición frente a Recepción clásica: Historia frente a Estética, autor frente al lector”, *NOVA TELLVS*, 33/1, 2015, pp. 3-40.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, “Consecuencias de la Estética de la Recepción o la Ciencia Literaria como Sociología de la Comunicación”, en José A. Mayoral (ed.), *Estética de la Recepción*, Madrid, Arco Libros, 1987, pp. 145-175.
- HALL, Edith, *Greek tragedy. Suffering under the Sun*, Oxford, Oxford University Press, 2010.
- KONSTAN, David, “Emotions”, *The Oxford Encyclopedia of Ancient Greece and Rome*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 3, pp. 45-48.
- LABIANO, Mikel, “Breve repaso a la cuestión de la autenticidad del *Reso* de Eurípides”, en Javier Martínez (ed.), *Fakes and Forgers of Classical Literature. Falsificaciones y falsarios de la Literatura Clásica*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2011, pp. 159-167.
- LIAPIS, Vayos, “*Rhesus: Myth and Iconography*”, *The Play of Texts and Fragments: Essays in Honour of Martin Cropp. Mnemosyne Supplements*, 314, Leiden-Boston, Brill, 2009a, pp. 281-289.
- LIAPIS, Vayos, “*Rhesus* revisited: the case for a fourth-century Macedonian context”, *The Journal of Hellenic Studies*, 129, 2009b, pp. 71-88.
- LIAPIS, Vayos, *A Commentary on the Rhesus attributed to Euripides*, Oxford, Oxford University Press, 2012.
- LIAPIS, Vayos, “*Rhesus*”, en Laura McClure (ed.), *A Companion to Euripides*, Oxford, Wiley Blackwell, 2017, pp. 334-346.
- MURNAGHAN, Sheila, “The Poetics of Loss in Greek Epic”, en Margaret Beissinger, Jane Tylus and Susanne Wofford (eds.), *Epic Traditions and the Contemporary World*, Berkeley, University of California Press, 1999, pp. 203-220.

- NÁPOLI, Juan Tobías, “El *Deus ex machina* eurípideo: un recurso significativo en la teoría literaria clásica”, *Actual*, 35, 1997, pp. 45-62.
- PÉREZ CARTAGENA, Francisco Javier, “Terminología Musical en Eurípides: los géneros poético-musicales”, *Myrtia*, 18, 2003, pp. 91-103.
- ITCHIE, William, *The Authenticity of the Rhesus of Euripides*, Cambridge, Cambridge University Press, 1964.
- SEGAL, Charles, “Female Death and Male Tears”, en *Euripides and the Poetics of Sorrow: Art, Gender and Commemoration in Alcestis, Hippolytus, and Hecuba*, Durham, N. C., 1993, pp. 142-158.
- SILVA, María de Fátima, “Héctor, un ‘héroe’ controvertido en *Reso* de Pseudo-Eurípides”, *Synthesis*, 25/2, 2018a, DOI: 10.24215/1851779Xe039.
- SILVA, María de Fátima, *Pseudo-Eurípides. Reso*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2018b, DOI: 10.14195/978-989-26-1663-6.
- STEARNS, Karen, “Death becomes Her: Gender and Athenian Death Ritual”, en Ann Suter (ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008.
- SUTER, Ann (ed.), *Lament: Studies in the Ancient Mediterranean and Beyond*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2008, pp. 139-155.
- TORRANO, João Antonio Alves, “A tragédia *Reso* de Eurípides”, *Fragmentum*, 38/1, 2013, pp. 98-131, DOI: 10.5902/21792194.
- TSAGALIS, Christos, *Epic grief: Personal Laments in Homer's Iliad*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2004.
- WRIGHT, Elinor Scollay, *The Forms of Lament in Greek Tragedy*, Unpublished Ph.D.dissertation, University of Pennsylvania, 1986, *Dissertations available from ProQuest*. AAI8614891. <https://repository.upenn.edu/dissertations/AAI8614891>

* * *

GRACIELA ZECCHIN DE FASANO es doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Profesora titular del área de Griego e investigadora del Centro de Estudios Helénicos de la UNLP; actualmente es miembro de su Comité Científico. Directora de la revista *Synthesis* (2014-2019). Fellow of the Center for Hellenic Studies (Harvard University, 2013-2014). Es investigadora asociada del Laboratorio de Historia Antigua de la UFRI, Brasil. Autora de *Odisea: Discurso y Narrativa* (EDULP, 2004) y editora de *Deixis Social y Performance en la Literatura Griega Clásica* (FAHCE, 2011), *El relato de la historia en las manifestaciones literarias de la Grecia Antigua y su valor mítico-performativo* (FAHCE, 2015). Coeditora de *AGON: Competencia y Cooperación de la antigua Grecia a la actualidad* (EDULP, 2015), *Literatura e Sociedade na Grecia Antiga* (Mauad X, Río de Janeiro, 2018), *Literatura y Cultura en la Grecia Antigua* (EDULP, 2019) y de *Cartografías del Yo en el mundo antiguo. Estrategias de su textualización* (EDULP, 2021). Coordinadora de tres volúmenes de la Colección Libros de Cátedra, de la Serie Diálogos Platónicos (EDULP, 2015, 2016, 2018). Ha publicado numerosos artículos en revistas de la especialidad.