

La figura de Paris en la *Alejandra* de Licofrón

The figure of Paris in Lykophron's Alexandra

Melina Crossio Rizzi

Universidad de Buenos Aires
Argentina

melin.crossio@gmail.com

 <https://orcid.org/0009-0003-6480-2926>

Resumen

La *Alejandra* relata los acontecimientos de la Guerra de Troya desde la perspectiva troyana de Casandra. A partir de esta, Licofrón construye una dicotomía entre griegos y troyanos, señalando las conductas salvajes de unos contra la inocencia de otros. Asimismo, la profetisa se refiere a los troyanos desde la familiaridad y los ubica en el lugar de víctimas de las atrocidades griegas. Sin embargo, no todos responden a esta misma configuración. Si bien Paris es troyano y hermano de Casandra, también es señalado como uno de los principales causantes de las desgracias del pueblo troyano. De este modo, se asimila a los griegos en sus actos violentos por ser el culpable de que estos atacaran Troya, sin dejar de ser aludido desde la familiaridad por su vínculo fraterno con Casandra. El objetivo de este artículo es explorar las estrategias de representación que Licofrón utiliza para construir la ambigüedad de esta figura.

Palabras clave: *Alejandra* – griegos – Licofrón – Paris – troyanos



Abstract

Alexandra narrates the events of the Trojan War from the Trojan perspective of Cassandra. From this, Lykophron builds a dichotomy between the Greeks and the Trojans by showing the savage behaviour of the one against the innocence of the other. Similarly, the prophetess alludes to the Trojans out of familiarity and places them in the place of the victims of the Greek atrocities. However, this constellation doesn't work for everyone. Although Paris is a Trojan and Cassandra's brother, he is also portrayed as one of the main causes of the Trojans' misfortunes. In this way, he is equated with the Greeks in terms of their violent acts for being the culprit in the attack on Troy, still being mentioned out of familiarity due to his fraternal bond with Cassandra. The aim of this article is to examine the representational strategies that Lykophron uses to build up the ambiguity of this figure.

Keywords: *Alexandra* – greeks – Lykophron – Paris – trojans

Introducción

La representación de los personajes en la *Alejandra* de Licofrón parte de la dicotomía entre griegos y troyanos. Adoptando el punto de vista de Casandra, Licofrón ubica a los troyanos en el lugar de víctimas inocentes y a los griegos en el de victimarios salvajes. De esta manera, es posible rastrear una semántica de la violencia asociada al accionar de los griegos y una semántica de la familiaridad referida a los troyanos (Pellettieri, 2021: 175-176). No obstante, esta dicotomía no implica necesariamente una división absoluta de los personajes en un bando u otro. La compleja red de alusiones y metáforas construida por Licofrón abre paso a la ambigüedad tanto en la identificación de ciertos personajes, como en el carácter asociado a ellos. Si bien figuras como Aquiles y Troilo responden a esta dicotomía de manera

unívoca, ciertos personajes se construyen a partir de la tensión entre lo familiar y lo salvaje.

Este artículo trabaja en torno a la problemática figura de Paris en la *Alejandra*. Por un lado, en tanto hermano de Casandra y troyano, Paris es tratado con la misma familiaridad y cercanía que el resto de las víctimas troyanas. Por el otro, en tanto causante de la caída de Troya y la muerte de los troyanos, Paris es representado como una criatura salvaje y violenta. Ya que Licofrón hace uso de varios mecanismos de representación (metáforas animales, lazos familiares, pronombres, etc.) propios tanto de los griegos como de los troyanos, no es posible ubicar a Paris en uno u otro bando. En otras palabras, como objeto del cariño y el desprecio de Casandra, Licofrón construye a Paris como un personaje ambiguo: familia y enemigo, víctima y victimario.

Este trabajo está estructurado en tres secciones: en la primera se presenta el dispositivo de alusiones mediante el cual Licofrón evita la mención de nombres propios y, a la vez, destaca ciertas características de los personajes. A partir de este complejo sistema, el autor construye una red de vínculos entre las figuras presentes en el poema que, adoptando la perspectiva de Casandra, determina diversos modos de representación para los griegos y los troyanos. La segunda parte del artículo abarca el análisis específico de la figura de Paris, que adopta los modos de representación griegos, siendo él mismo troyano. La tercera, finalmente, destaca cómo Paris llega a distinguirse del colectivo griego, especialmente por su capacidad sexual.

Estrategias de alusión y la dicotomía de los personajes

La *Alejandra* de Licofrón es un poema de 1474 versos compuesto en trímetro yámbico. Este abarca casi en su totalidad la profecía de Casandra que un guardia se encarga de transmitir al rey Príamo antes de que ocurriera la Guerra de Troya. El discurso de la profetisa se centra en las desgracias que ocurrirán al pueblo troyano y el castigo que caerá sobre los griegos por las atrocidades cometidas (entre ellas, la violación de la misma Casandra). Licofrón utiliza este discurso como medio para reconstruir la tradición helénica desde la caída de Ilión hasta el fin del enfrentamiento entre Europa y Asia como consecuencia del dominio de Roma en Grecia. Si bien es posible determinar con bastante certeza la influencia de Homero, Hesíodo y los *Cypria* en el poema, la naturaleza y la cantidad de fuentes de las cuales el autor efectivamente se valió para la composición son incalculables¹. Esto ocurre, en parte, debido a la dificultad para datar el texto y determinar la verdadera identidad del autor².

La escasez de nombres propios es una de las características principales de la composición licofroniana. A diferencia de otros

autores helenísticos, Licofrón no se inclina únicamente por suplantar los nombres reconocidos por otros pocos conocidos, sino que construye un amplio y complejo sistema de referencias para designarlos. En el poema, existen tres maneras a través de las cuales el autor refiere a sus personajes (Sistakou, 2009: 242-246). La primera es la metáfora animal. Las metáforas animales están motivadas principalmente por el carácter oracular del discurso, ya que evitan la inmediata identificación de los personajes. Sin embargo, las metáforas son predicativas en tanto no solo reemplazan el nombre del personaje, sino que también enuncian un atributo sobre estos (Clúa Serena, 2003: 49). La segunda son sus relaciones familiares. Estas no se limitan a patronímicos, sino que varían en cada mención y establecen patrones de conducta genealógicos. La tercera son sus características fundamentales: estas incluyen adjetivos y descripciones de personalidad y biografía³. Todas estas estrategias tienen como punto en común su carácter descriptivo. Las características de los personajes, su personalidad y la atmósfera de la escena destacan por sobre sus nombres cada vez que se los refiere y se mencionan sus actos cometidos. En otras palabras, el interés principal del autor a lo largo de la *Alejandra* no radica en explayarse sobre la identidad de sus personajes, sino en caracterizarlos.

Un factor importante a considerar para este sistema de referencias es quién enuncia el discurso oracular. Ya que

¹ Sobre las varias fuentes del poema ver Hornblower (2015: 7-11).

² Parte de la crítica duda que el autor de la *Alejandra* sea aquel Licofrón de Calcis mencionado en *Suda*. Del mismo modo, no existe un acuerdo definitivo sobre la fecha de composición del poema. Sobre el problema de autoría y datación del poema ver Hornblower (2015: 36-49 y 2018), Cavallero (2016) y Abritta (2019: 85-91).

³ Sistakou (2009: 245-246) también menciona el *life-story*: los gentilicios y epítetos poco conocidos que aluden a ciertos contextos míticos y/o características geográficas. Sin embargo, este no es central para el caso de la figura de Paris.

Licofrón opta por utilizar la voz de Casandra para el relato, focaliza los sucesos narrados desde su perspectiva: el pueblo troyano es su familia y los griegos, sus asesinos. De esta manera, Casandra refiere a los troyanos como queridos a través de una semántica de lo familiar y describe el actuar griego como salvaje a través de una semántica de lo violento (Pellettieri, 2021: 175-176). El ejemplo más claro de esta dicotomía entre griegos y troyanos es la pareja de Aquiles y Troilo:

‘αἰᾶ, στενάζω καὶ σὸν εὐγλαγον θάλος,
ὦ σκύμνε, τερπνὸν ἀγκάλισμα συγγόνων,
ὅς τ’ ἄγριον δράκοντα πυρφόρῳ βαλὼν
ἴυγχι τόξων, τὸν τυπέντα δ’ ἐν βρόχοις
μάρψας ἀφύκτοις βαιὸν ἀστεργῆ χρόνον,
πρὸς τοῦ δαμέντος αὐτὸς οὐ τετρωμένος,
κατατομηθεὶς τύμβον αἰμάξεις πατρός.’

“¡Ay, ay! Lamento además tu niñez lactante,
¡oh cachorro!, con cariño acogida por tus hermanas,
y que golpeando la salvaje serpiente con el ardiente
encanto de tus flechas y atrapando al azotado en un lazo
inextricable por un breve momento de desamor,
impenetrado por el conquistado,
decapitado ensangrentarás el altar de tu padre.” (Al. 307-313)

Este pasaje es el lamento que Casandra dirige a Troilo, su hermano, quien fue asesinado por Aquiles. Casandra nombra a Troilo mediante la metáfora del cachorro lactante y su relación fraternal. La imagen de Troilo como un hermano pequeño, un bebe que aún debe ser amamantado, es lo primero que se nos

muestra. En contraste, Aquiles es mencionado como la serpiente salvaje. El asesino de su hermanito es una bestia. Enfrentándolos, Licofrón hace uso del tópico de la víctima infantilizada para destacar la inocencia de Troilo como víctima del asesinato a manos de Aquiles. Además, señala la brutalidad del actuar de Aquiles: la persecución bestial y la decapitación frente al padre.

Otra diferencia que Sistakou (2007: 250) nota entre el trato de Casandra hacia los troyanos y hacia los griegos es la persona de los pronombres demostrativos y relativos que utiliza para cada uno. Los pronombres de la primera persona a lo largo de la profecía únicamente señalan a Casandra. Los pronombres de la segunda se restringen para referir a la familia cercana de Casandra (Héctor en Al. 90, Políxena en Al. 323, entre otros); incluso, probablemente, a la misma Troya (Al. 52). A lo largo del poema, la primera y la segunda persona son indicio de la identidad troyana y señalan la familiaridad de los personajes con Casandra. El resto de los personajes son únicamente referidos mediante la tercera persona, delimitando un universo discursivo que no los involucra directamente. Entre ellos se encuentran los griegos.

La problemática en torno a Paris

Ya que el trato de Casandra hacia las cuestiones troyanas parte de la cercanía y la familiaridad, aquello relacionado con las eventuales desgracias troyanas es alejado, atacado y despreciado. ¿Cuál es el trato que Casandra le otorga a Paris, su hermano y el causante del colapso del pueblo troyano?

Claramente problemática, Licofrón construye la figura de Paris a partir de esta tensión: Casandra aborrece y se aleja de Paris a la vez que lo señala como parte de su familia. De este modo, su figura concentra los modos de mención y descripción propios de los griegos y troyanos.

La *Alejandra* comienza con la introducción que el guardia hace de la profecía de Casandra. En los primeros 30 versos del poema, este le explica a Príamo las características del discurso, la escena que lo desencadenó y quién lo enunció. Mediante esta intervención inicial del guardia, Licofrón anticipa tres aspectos fundamentales del vaticinio: que será difícil de comprender (*Al.* 3-15), que está directamente relacionado con la partida de Paris y Helena de Esparta (*Al.* 16-27) y que se mencionarán muy pocos nombres propios. Asimismo, ninguno de los personajes mencionados anteriormente – Príamo, Paris y Helena – son llamados directamente por su nombre en estos versos, e incluso la propia Casandra es llamada por un nombre poco común: Alejandra⁴ (*Al.* 30).

Luego de esta introducción, Casandra comienza directamente con la narración de las desgracias de Troya. Primero menciona el incendio de Heracles a Ilión (*Al.* 31-51). Tras este, y sin mediación alguna, comienza el relato de la caída de Troya:

⁴ El uso del nombre “Alejandra” para designar a Casandra está ligado principalmente a su culto. Pausanias (3.19.6) cuenta que en Amiclas, al sur de Esparta, se encontraba un templo a Alejandra y que esta sería Casandra, la hija de Príamo. En el mismo sentido, describe (3.26.5) el templo de Casandra en Leuctra, llamada “Alejandra” por los nativos. Para más sobre testimonios epigráficos e iconográficos ver Hornblower (2015: 127).

‘λεύσω σε, τλήμον, δεύτερον πυρουμένην
ταῖς τ’ Αἰακείους χερσὶ, τοῖς τε Ταντάλου
Λέτριναν οἰκουροῦσι λειψάνοις πυρὸς
παιδὸς, καταβρωθέντος αἰθάλω δέμας,
τοῖς Τευταρείοις βουκόλου πτερώμασι’

“Te veo, miserable, quemándote por segunda vez,
tanto por manos eácidas, como por los restos
del fuego que custodian Letrina del hijo de
Tántalo, cuyo cuerpo fue devorado por el humo,
por las flechas teutaras del pastor” (*Al.* 52-56)

Troya no solo es lo primero que Casandra ve, sino que la introduce mediante el pronombre de la segunda persona σε (*Al.* 52), marcando la estrecha relación entre la profetisa y su patria. Al mismo tiempo, las tres causas del segundo incendio de la ciudad son mencionadas mediante las terceras personas ταῖς (*Al.* 53) y τοῖς (*Al.* 52-56): Neoptólemo (las manos eácidas), los huesos de Pélope (los restos del fuego que custodian Letrina del hijo de Tántalo) y las flechas de Heracles (las flechas teutaras). Esto traza una relación de otredad entre la profetisa y las causas, un contraste inmediato con la proximidad que expresa con respecto a Troya.

Además de aquellas menciones a la ciudad y las causas, en este pasaje se encuentra la primera alusión a Paris: βουκόλου (el pastor) (*Al.* 56). En principio, Casandra aparta a Paris de la identidad troyana, ya que no lo menciona mediante la segunda persona, y ni siquiera utiliza un pronombre. Asimismo, aunque se encuentre en una posición central del verso, la figura de Paris no es central en la enumeración, sino que su presencia está

subordinada a las causas de la caída de la ciudad. A través de este vínculo contiguo, la tragedia troyana condiciona la presencia de Paris desde el primer momento, estableciendo un punto de relación para cualquier mención posterior. Más aún, este verso condensa una referencia al episodio del deceso de Paris: ya que un oráculo determinó que el arco de Heracles era necesario para la conquista de Troya, Filoctetes es devuelto a la guerra y, con este arco, dispara a Paris matándolo (Hornblower, 2015).

Gracias a esta alusión, Licofrón evita mencionar el origen troyano de Paris y su cercanía familiar con Casandra. Al mismo tiempo, el autor ubica su muerte como el primerísimo hecho a considerar y hasta el más importante.

A pesar de este comienzo, el rapto de Helena – la causa concreta de la guerra – no se menciona sino hasta el v. 86:

‘λεύσσω θέοντα γρυνὸν ἐπτερωμένον
τρήρωνος εἰς ἄρπαγμα, Πεφναίας κυνός’

“Veo corriendo el tizón cubierto de plumas
a la caza de la colúmbida, la perra pefnia” (Al. 86-87)

La segunda mención a Paris es una referencia a su origen, antes de su nacimiento. Según la tradición, Hécuba soñó que daba a luz a un tizón⁵. Este sueño anunciaba que su hijo provocaría el

⁵ Apolodoro (3.12.5), en el recuento sobre los hijos e hijas de Hécuba y Príamo, menciona que Ésaco interpretó el sueño de Hécuba y, ante el anuncio, Príamo mandó a exponer el bebé en el Ida. Este mismo motivo es mencionado en *Peán VIII* de Píndaro y aludido en *Troyanas* de Eurípides (922).

incendio y la caída de Troya, por lo que debía ser expulsado de la ciudad. Nuevamente, por estar tan estrechamente vinculada a la destrucción de la ciudad, la figura de Paris se concibe por fuera del círculo familiar de Casandra. No se lo alude mediante un pronombre de la segunda persona, ni se menciona que, más allá del sueño, Paris nació en Troya.

Antes de seguir con el análisis de la figura de Paris, es necesario observar con detalle la representación de su compañera: Helena. Si bien Casandra critica fuertemente la promiscuidad femenina a lo largo del poema, también condena a quienes se imponen y fuerzan a las mujeres a mantener algún tipo de relación, sea sexual o matrimonial (Mari, 2009: 438-439). El v. 87 citado arriba es un claro ejemplo esta doble visión que la profetisa tiene de las figuras femeninas, condensando esta dualidad en un único personaje. Licofrón llama a Helena Πεφναίας κυνός (perra pefnia) y τρήρωνος (colúmbida), combinando los dos extremos del verso y los dos aspectos de su feminidad: infiel y vulnerable⁶. Por un lado, en la *Alejandra*, la metáfora de la ‘paloma’ está asociada a las mujeres que son víctimas – en particular, de un rapto – por ser una presa típica. Bajo esta concepción, la comparación destaca la vulnerabilidad de Helena y su rol de víctima ante el accionar de Paris. Por otro

⁶ A pesar de la inmediata identificación de ‘perra’ con la feminidad promiscua y ‘paloma’ con la feminidad frágil, el sentido de las metáforas es ambiguo. Así como la metáfora de la ‘perra’ podría destacar el carácter protector o doméstico de Helena (cfr. Homero *Il.* 22.69, Esopo 41 Hsr., Sófocles *Aj.* 7-8), la metáfora de la ‘paloma’ podría denotar su lujuria y promiscuidad (Gigante Lanzara, 2000: 210). Más allá de esto, el contraste entre ambas metáforas y la dualidad de aspectos es evidente. Sobre el problema del uso de κυών en este pasaje ver Cusset; Kolde (2012: 173).

lado, la metáfora animal del ‘perro’ suele relacionarse con la traición y, especialmente, con la mujer infiel (Jimenez Justicia, 2011: 73). En el contexto particular de la *Alejandra*, la figura de la perra se utiliza otras veces por el autor para referirse a mujeres promiscuas a lo largo del poema (e. g. Egialea en *Al.* 612). Considerando, además, que se trata de una referencia a la relación entre Paris y Helena, la metáfora denota el carácter lujurioso e infiel de esta última. En otras palabras, aunque Casandra reconoce el rapto, no desatiende el amorío extramatrimonial.

Esta dualidad de la figura de Helena no es retratada una única vez ni se limita a las metáforas animales. Licofrón insiste en la infidelidad sufrida de Helena en *Al.* 131, llamándola κάσσης⁷ πελειάδος⁸ (puto tilopo). Aunque se la alude mediante la metáfora de ‘paloma’ (o un tipo de paloma), evocando su carácter frágil e inocente, esta se califica con un insulto: puta. A la vez que utiliza una metáfora propia de las víctimas, Casandra desprecia a Helena, denigrándola por su deseo sexual por Paris.

Es preciso destacar que, desde la perspectiva de Casandra, el carácter promiscuo de Helena no es una razón válida que libere a Paris de la culpa por raptarla. Volviendo al v. 87, además del uso de la metáfora ‘paloma’, Helena es llamada ἄρπαγμα

⁷ Κάσσης es un *hápax* probablemente derivado de κασ(σ)ωρίς (prostituta), a su vez relacionado con κασωρεύω (fornicar) y κασαλβάς (cortesana/prostituta) (Frisk, 1960, s.v.).

⁸ El término designa en específico a la *ptilinopus* (*crocopus chlorogaster*), o tilopo, un género de palomas frugívoras. Aunque se utiliza como un sinónimo para designar a la paloma común, hay testimonios que distinguen esta especie de otras (LSJ).

(caza/presa). Desde la posición central del verso, esta alusión refuerza el carácter de víctima de Helena ante el actuar de Paris. En paralelo, mediante el uso de este término, Licofrón anticipa la escena de cacería que se enuncia en *Al.* 102-105, cuando Paris huye con Helena de Esparta:

‘καὶ τὴν ἄνυμφον πόρτιν ἀρπάσας λύκος,
δυοῖν πελειαῖν ὠρφανισμένην γονῆς
καὶ δευτέραν εἰς ἄρκυν ὀθνεῖων βρόχων
ληϊτὶν ἐμπταίσασαν ἰξευτοῦ πτερῶ’

“Y a la casta novilla arrebataste, lobo,
privada de sus hijas, dos tilopos,
y a la segunda red de las trampas extranjeras
como botín, atrapada con el espantajo del cazador de aves”
(*Al.* 102-105)

En este pasaje, el rapto de Helena es descrito particularmente como la captura de aves. Licofrón retoma el tópico de caza sugerido en el v. 87 y lo explota con el objetivo de, una vez más, victimizar a Helena ante el accionar de Paris. Sin embargo, el autor no la señala como una paloma o algún tipo de ave, sino que opta por utilizar otro animal considerado una presa típica: πόρτιν (novilla).

La metáfora utilizada para aludir a Helena, además de referirse a una presa típica, la conecta con otras mujeres inocentemente castigadas dentro del mismo poema, como Ifigenia⁹ y Políxena,

⁹ La relación entre Ifigenia y Helena se vuelve mucha más significativa al considerar que Ifigenia es hija de Helena en este relato.

ambas muertas directamente por el accionar griego. En la escena del sacrificio de Ifigenia/Políxena (*Al.* 323-329), Licofrón utiliza el contexto sacrificial para destacar la inocencia de las víctimas y el salvajismo de quienes llevan a cabo el sacrificio. Incluso dentro de este contexto, las metáforas βούν (vaca) y λύκοις (lobos) evocan cierto imaginario de caza que enfatizan aquellas características destacadas. El carácter salvaje y depredador del que son dotados los griegos en este pasaje a partir de la comparación animal con ‘lobo’ se replica en la conquista a Siris y la matanza a manos aqueas (*Al.* 990) y en otras figuras griegas como Heracles (*Al.* 901) y sus hijos (*Al.* 1248), distinguidos por sus conquistas y voracidad.

En el contexto del poema, así como Helena se incluye en una red de mujeres víctimas de los griegos por medio de la imagen de la novilla, la imagen del lobo pone en contacto a la figura de Paris con otros asesinos salvajes. La metáfora del lobo, más allá del imaginario de caza y el carácter salvaje que sugiere, rememora el exterminio a manos de los griegos de los pueblos invadidos y las muertes ejecutadas por los protagonistas de aquel grupo, los “héroes” griegos. Utilizada para referir a ellos, esta metáfora se asocia especialmente a un comportamiento propio de ese colectivo. Por ello, su atribución a Paris resulta problemática: aunque no es griego, se asimila a ellos. La metáfora animal del lobo en *Al.* 102, así como la de la novilla, no se limita a igualar el comportamiento de Paris con el animal, un depredador salvaje, sino que además lo incluye en el colectivo griego, destructores de ciudades (como su Troya natal).

Incluso cuando se encuentra justo al lado de un griego, para Casandra la figura de Paris es indistinguible de la de sus enemigos. Esto se observa de forma clara en la descripción de los cinco esposos de Helena:

‘δοιῶ μὲν ἀρπακτῆρας αὐγάσαι λύκοις,
πτηνοὺς τριόρχας αἰετοὺς ὀφθαλμίας¹⁰

“Verá claramente ambos lobos rapaces
aladas, lascivas águilas ratoneras de vista rápida” (*Al.* 147-148)

Llamados λύκοις (lobos) y αἰετοὺς (águilas), Paris y Teseo son retratados como dos cazadores rapaces de Helena. Nuevamente, se utiliza la imagen del lobo en un contexto de caza, a la que se suma la imagen del águila cazadora de ratones. Licofrón retoma la metáfora del lobo, aludiendo a aquellas escenas violentas y personajes autores de excesos salvajes, y refuerza aquellas cualidades depredadoras que evoca con una segunda metáfora. No obstante, aunque utilice dos metáforas, los raptos de la espartana no se diferencian. Ambas aluden a Paris y Teseo en un mismo nivel, ya que ambos son lo mismo: hombres voraces y

¹⁰ Hay un juego entre los nombres utilizados y sus significados. En un sentido refieren a subespecies de aves, pero tienen usos metafóricos particulares (LSJ). Τριόρχας, en sentido literal, es un tipo de ave que se alimenta de roedores, particularmente halcones. En un sentido metafórico, la palabra refiere a un “lecherous man”: un hombre lascivo cuyo deseo sexual es excesivo e, incluso, ofensivo. Ὄφθαλμίας puede referir a un tipo de águila o a una enfermedad de la vista, que se destaca por una secreción de fluidos (metafóricamente relacionado con los cambios de humor).

lujuriosos que arremeten contra una mujer inocente que no posee el mismo deseo que ellos.

Paris y la sexualidad griega

Hasta el momento se ha expuesto cómo Paris es tratado según los mismos parámetros con los que Casandra trata a los griegos: lo llama por la tercera persona, retrata su carácter como violento/salvaje y enfrenta este carácter a la inocencia de sus víctimas. Ahora bien, otro punto que Licofrón toma para degradar la figura de los griegos es su capacidad sexual. Como ya se ha mencionado anteriormente, Casandra representa a Aquiles como una bestia salvaje y asesina de los inocentes troyanos. Licofrón toma los relatos clásicos que construyen a Aquiles como el centro del paradigma griego en torno a la figura el héroe y los reinterpreta, despojándolo de su carácter heroico¹¹. La capacidad sexual de Aquiles es un punto clave para la conformación de la figura heroica, por ende, es uno de los aspectos que Licofrón ataca.

Según la *Alejandra*, Helena tuvo cinco esposos¹², pero no todos lograron mantener algún tipo de interacción sexual con ella, o siquiera tocarla. Sobre Aquiles en particular, Casandra afirma:

¹¹ Sobre el dispositivo contra el heroísmo de Aquiles ver McNelis y Sens (2016: 102-129).

¹² Varios son los textos que mencionan a Helena y sus cinco esposos: Teseo (e.g. Hdt. 9.73, Plut. *Thes.* 29), Paris (e.g. Hom. *Il.* 3.53-447-4, Eur. *Hel.* 25-35), Menelao (e.g. Hom. *Il.* 3.53, *Od.* 4, Theoc. 18), Deífobo (e.g. Hom. *Od.* 4.276, Proclo 75 K) y Aquiles (e.g. Proclo 41 K). No obstante, Licofrón en especial reúne a los cinco en un mismo relato.

‘... ἐν δὲ δεμνίοις
τὸν ἐξ ὀνείρων πέμπτον ἐστροβημένον
εἰδωλοπλάστῳ προσκαταξανεῖ ῥέθει’

“Y [Helena] en su cama
al quinto atormentado en sueños
de su forma fantasmal lo hará removerse” (*Al.* 171-173)

La presencia espectral de Helena encuadra el deseo de Aquiles en la fantasía, lo reduce al sueño, alejado de la realidad, y lo degrada (McNelis y Sens, 2016).

La figura fantasmal de Helena en relación con Paris se menciona en *Al.* 142: εἰδωλον (fantasma), justo antes de enumerar sus cinco esposos. En este sentido, el deseo de Paris se compara con el de Aquiles: se sostiene a partir de un espectro, el cual no se puede tocar:

‘νήσω δ’ ἐνὶ δράκοντος ἐκχέας πόθον
Ἀκτῆς, διμόρφου γηγενοῦς σκηπτουχίας,
τὴν δευτέραν ἔωλον οὐκ ὄψει Κύπριν,
ψυχρὸν παραγκάλισμα κάξ ὀνειράτων
κεναῖς ἀφάσσων ὠλέναισι δέμνια.’

“Y tras deshacerte en la isla de la serpiente de tu deseo,
en Acte, biforme poder nacido de la tierra,
un segundo día chipriote no verás,
el frío abrazo matrimonial de ensueño
apretando la cama con manos vacías.” (*Al.* 110-114)

La mención al sueño (ὄνειράτων) y la imagen de Paris palpando la cama vacía remiten a Aquiles y su matrimonio fallido con Helena. Licofrón marca un parecido entre las relaciones que ambos hombres tienen – o aspiran tener – con la espartana. Sin embargo, esto mismo es lo que los diferencia: mientras Aquiles solo puede desearla, Paris logra satisfacer su deseo, no solo tocándola, sino a través del contacto sexual con ella. A esto se alude mediante la mención a un segundo día de matrimonio, lo que supone una primera noche en la que el troyano consumó su unión con Helena. En cierto modo, Casandra lo enaltece a la vez que lo degrada: si bien solo pudo tocarla una vez, es más de lo que personajes como Aquiles alguna vez obtuvieron.

Como señala Molesworth (2016: 128), la imagen de una Helena que no está presente, seguida por la mención a los varios esposos de la espartana resulta irrisoria para el lector. Incluso, la mención mediante la segunda persona sugeriría un insulto a Paris por parte de Casandra. En este sentido, la relación de Paris con Helena parece ser otro punto en el que el troyano se asimila a uno de los griegos. No obstante, es precisamente en este aspecto que Paris logra diferenciarse de Aquiles, puesto que sí logra mantener una relación sexual con Helena. Así también, el verbo en segunda persona, aunque negado, establece una cercanía entre Paris y Casandra que la profetisa no demuestra con los griegos. Así como le habla directamente a Paris sobre el rapto de Helena en el v. 102 – ἀρπάσας (arreataste) –, nuevamente se dirige a él sobre su matrimonio con Helena: ὄψει (verás). Lejos de marcar un insulto, Casandra incluye a Paris en su esfera de familiaridad y le reprocha sus actos como una troyana o, más aún, como su hermana.

Conclusión

El personaje de Paris a lo largo del poema se caracteriza por la ambigüedad. Como vimos a lo largo de este trabajo, la relación entre Alejandra y Alejandro es complicada: Casandra lo desprecia, lo separa de la identidad troyana, lo representa como el victimario de Helena y asimila su carácter a las bestias animales y al de los propios griegos, pero es su hermano y es troyano. Por esta misma razón, no es totalmente igual a los griegos. Con ello, Paris llega a ser incluso mejor que los griegos en ciertos aspectos, como el sexual.

Esto no refuta la presencia de una dicotomía entre lo salvaje y lo familiar que atraviesa la obra, sino que demuestra que este recurso le sirve a Licofrón para elaborar sobre figuras complejas. A la dificultad para identificar a los personajes y la multiplicidad de sentidos de los términos utilizados, ambos recursos motivados por la emulación del discurso oracular, se les puede sumar la ambigüedad del carácter de los personajes. De este modo, la oscuridad de la profecía de Casandra penetra en todos los aspectos del texto, hasta interferir en la representación unívoca de sus personajes.

Bibliografía

- Abritta A. (2019). El teatro de Licofrón: construcción de contexto de performance en la Alejandra. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 123 (3). 79-104.
- Cavallero, P. (2016). Licofrón: de nuevo sobre 'interpolaciones romanas', fecha, género y representación. *Byzantion nea hellás*, 35. 13-34.
- Clúa Serena, J. A. (2003). Poética e innovación en la Alejandra de Licofrón: *TO ΣΚΟΤΕΙΝΟΝ*. *Anuario de Estudios Filológicos*, XXVI. 43-56.

- Cusset, C.; Kolde, A. (2012). The Rhetoric of the Riddle in the *Alexandra* of Lycophron. *The Muse at Play: Riddles and Wordplay in Greek and Latin Poetry*, 305. 168-183.
- Frisk, H. (1960). *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg.
- Gigante Lanzara, V. (2000). *Licofrone. Alessandra*. Milán: BUR.
- Hornblower, S. (ed.). (2015). *Lykophron: "Alexandra". Greek text, Translation, Commentary & Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Hornblower, S. (2018). *Lykophron's Alexandra, Rome, and the Hellenistic World*. Oxford: Oxford University Press.
- Jiménez Justicia, L. (2011). La caracterización animal de los personajes femeninos de la *Orestíada*. *Florentia Iliberritana: Revista de Estudios de Antigüedad Clásica*, 22. 71-86.
- Liddel H. G.; Scott R.; Jones H. S. (1968). *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press.
- Molesworth, K. (2016). *Lykophron's Alexandra: vision and Voice*. Manchester: The University of Manchester.
- Mari, M. (2009). Cassandra e le altre: riti di donne nell'*Alessandra* di Licofrón. En C. Cusset; É. Proux (eds.), *Lykophron: éclats d'obscurité* (pp. 405-440). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne.
- McNelis, C.; Sens A. (2016). *The Alexandra of Lycophron. A Literary Study*. Oxford: Oxford University Press.
- Pellettieri, A. (2021). *I composti nell'Alessandra di Licofrone: Studi filologici e linguistici*. Berlin; Boston: De Gruyter.
- Sistakou, E. (2009). Breaking the codes in Lycophron's *Alexandra*. En C. Cusset; É. Proux (eds.), *Lykophron: éclats d'obscurité* (pp. 237-257). Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne.

Melina Crossio Rissi es Licenciada en Letras Clásicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y adscripta a la materia de "Lengua y Cultura Griegas I-V" en la misma facultad. Participa del proyecto PICT-Agencia "Perspectivas de la performance en la Grecia Antigua" y recibió la Beca EVC-CIN por su proyecto de investigación sobre la ambigüedad léxica en la Alejandra de Licofrón. Ha participado en numerosos eventos académicos y ha publicado artículos en revistas académicas enfocados en los mecanismos de representación de los personajes y la recepción de la épica homérica en la obra de Licofrón.