

POETA Y POESÍA EN GRECIA

I

Poeta y poesía son palabras griegas, transplantadas a nuestras culturas a través de su uso en la cultura latina. Las realidades a que corresponden en estos tres momentos, el griego, el latino y el moderno, son indudablemente, en una cierta medida, coincidentes: nadie dudará de que lo que llamamos poesía contiene rasgos y elementos comunes con lo que los griegos llamaban *poiésis*; ni de que nuestros poetas son los continuadores de los *poietaí* griegos. Pero en dos medios culturales tan distantes, unas mismas palabras toman significados en gran manera diferentes. No existe sinonimia, dicho en otros términos, entre las palabras griegas y las palabras españolas. Y existe el riesgo de que pensemos de la poesía o del poeta griego en términos modernos que, en gran parte, son inadecuados.

Ciertamente, si acudimos a definiciones mínimas de la poesía y el poeta, podemos quizá llegar a una igualación de ambas realidades. Así, si postulamos con Gorgias, en su *Elogio de Helena*, que la poesía es “un *logos* que tiene medida”. Pero, aun desechando las objeciones que a esta definición puedan ponerse como no ajustándose a determinados tipos de poesía, es claro que resulta de un empobrecimiento: de dejar fuera rasgos esenciales que caracterizan al poeta antiguo —por no hablar de los que caracterizan al poeta moderno—. Puestas así las cosas, tendemos sin querer a dar por tácitamente ad-

mítidos rasgos que, de habituales como son para nosotros, nos parece que deben tenerse como omnipresentes.

Tratemos de ejemplificar. Cuando nosotros hablamos de poesía nos referimos en primer lugar a la Lírica; y sin embargo, para Platón, "el poeta" por antonomasia era Homero; y Aristóteles dedica al Teatro la parte, con mucho, más extensa de su *Poética*. Cuando nos referimos al poeta, nos lo imaginamos como un individuo que da forma a preocupaciones y sentimientos individuales; y, sin embargo, en la Antigüedad griega el poeta narraba la historia mítica de su pueblo o prestaba su voz a la colectividad en fiestas de tipo tradicional. El poeta tenía una función religiosa y se sentía a sí mismo y le sentían los demás como una vía de comunicación entre ciertas divinidades y los demás hombres. Ni era concebible la poesía separada de la música ni, con excepción de la Epica, de la danza. Esto por dar solamente una primera noticia de las diferencias.

Claro está, nuestra concepción de la poesía y nuestra poesía misma derivan en definitiva de las de Grecia, y es lógico que allí estén también las raíces de los elementos "modernos" que en nuestra primera aproximación hemos echado de menos en Grecia. A partir de su intervención en ceremonias colectivas y de su manejo de géneros previamente conformados y de temas tópicos, los poetas griegos supieron dar expresión a sus sentimientos más íntimos de amor, de odio, de añoranza; a sus ideas más personales. A partir de un cierto momento, es más, el elemento colectivo y tradicional se convirtió en pura fórmula, lo puramente personal pasó a ser su verdadera realidad. El elemento religioso y la concepción religiosa del poeta fue también, en época helenística, mero disfraz convencional, a veces. La poesía se disoció de la danza, así gran parte de la monodía, y aun del canto: ya los rapsodos recitaban, no cantaban, a Homero, como hacían los antiguos aedos, y un paso semejante del canto al recitado tuvo lugar

en fecha antigua dentro de la Lírca: se convirtieron en recitados géneros como la elegía, el yambo —por ejemplo, en el diálogo del Teatro— y, en el caso de los escolios, la misma lírica monódica propiamente dicha. Se llegó, en un momento dado, a escribir poemas destinados a ser leídos y no cantados ni recitados; y leídos en soledad, como en soledad, lejos de los condicionamientos de la fiesta religiosa, eran escritos.

Pero no vamos a trazar aquí esta evolución, que desemboca en la época helenística en la creación de una poesía que tiene muchos más rasgos comunes con la moderna que la que la precedió en la Grecia clásica. Nuestro tema es hoy, por el contrario, poner de relieve per vía de contraste los rasgos más característicos y propios de la antigua poesía griega. Aunque no estará de más anotar, de pasada, que la concepción individualista de la poesía que hemos atribuido a la época moderna no es hoy la única: el tratamiento de los temas sociales y colectivos, la voluntad de influenciar el comportamiento de individuos y pueblos han vuelto a nuestra poesía y nuestro teatro como un redescubrimiento instintivo de sus orígenes griegos.

Sólo a partir de los rasgos propios de la poesía griega podrán seguirse y comprenderse las especulaciones de los técnicos antiguos sobre la esencia de la poesía. Al lector moderno no preparado le chocan inevitablemente, hay que confesarlo. Veamos aquí algunas de esas especulaciones y teorías. Aunque habremos de contentarnos con meras alusiones.

Una de ellas es la de que la poesía es una especie de la *manía* o locura; es decir, que el poeta está de una manera misteriosa en comunicación con deidades —las Musas, sobre todo— que le arrancan del mundo normal y vierten dentro de él nuevos sentimiento y conocimientos, que a su vez transmite a los otros hombres. Es un conocimiento inspirado, no aprendido; el poeta es un *entheos*, está “lleno de dios”. La expresión clásica de esta teoría se encuentra en el *Ión* pla-

tónico, pero encuentra claros precedentes en Demócrito y Gorgias. Pero no es la poesía el único dominio en que se habla de *manía* y entusiasmo. El amor, el don de la profecía, el furor bélico, el comportamiento de los fieles en ciertos cultos en que olvidan su propia personalidad para sentirse convertidos en coribantes, ninfas, bacantes, etc., la misma filosofía socrática según la concibe Platón en ciertos pasajes: todo esto cae bajo el concepto de la *manía* y el entusiasmo. Evidentemente, los antiguos veían puntos comunes en el comportamiento del poeta, del amante, el adivino, el guerrero, el sectario religioso que experimenta el cambio de personalidad, el filósofo.

Ligada con la concepción del poeta como hombre inspirado —que, como veremos, viene de los propios poetas, antes que de los filósofos— está la del poeta como sabio que ilustra a la comunidad: le comunica el conocimiento del pasado, le explica el curso de la vida, le da normas de comportamiento. Ahora bien, esta concepción, que responde perfectamente a la función social del poeta hasta finales del siglo V a. C. y al hecho de que la poesía griega es, en realidad, la primera filosofía griega, no sólo es expuesta, a veces en forma polémica, por los filósofos, que a partir de un cierto momento se constituyen en los rivales y sustitutos de los poetas; la exponen también los propios poetas.

La más conocida definición de los poetas como *sophoi*, es decir, sabios que son guía de la comunidad, se encuentra en la célebre discusión en las *Ranas* de Aristófanes. Es este el criterio con arreglo al cual el dios Dioniso juzga a los dos poetas rivales, Esquilo y Eurípides. El propio Aristófanes se califica a sí mismo de *sophós* en más de una ocasión y se jacta de que también la comedia conoce la Justicia. Ahora bien, Aristófanes no innova nada en esto. Toda la tradición de la Lírica le precede. Píndaro es, según él mismo, “destacado por su sabiduría entre los griegos” (*O.* I 110), es “un varón sa-

bio" (*Il.* I 45); es una sabiduría no aprendida, natural, que otras veces proclama que le viene de la divinidad y le faculta para impartir su magisterio a príncipes como Hierón y Arce-silao. Más atrás de la lírica encontramos el mismo rasgo de sabiduría en Hesíodo, que en su *Teogonía* (38) dice que las Musas, al consagrarle como poeta, le ordenaron "anunciar lo futuro y lo pasado", y le manifestaron que ellas conocen la verdad. Pero ya en Homero el aedo aparece provisto del conocimiento exacto de los hechos; por eso sólo él puede conferir la gloria, como repetirán Safo, Píndaro y Teognis. Este es el don de las Musas, al que aludirán luego Hesíodo y Arquíloco, y del que ya hablan la *Iliada* y la *Odisea* (cf. *Il.* II 484 ss., *Od.* VIII 479 ss.).

En realidad, la concepción de la poesía griega más antigua como sabiduría inspirada es un hecho bien conocido, que es inútil ejemplificar más ampliamente. Lo que sí querríamos exponer aquí con cierta detención es el ambiente en que surgió esta concepción y en que se desarrolló la propia poesía griega: el ambiente comunitario y religioso de la Fiesta, dominado por el Mito y el Rito.

Antes de entrar en este tema es importante decir que otras concepciones de la poesía dentro del pensamiento griego son dependientes o subsidiarias de las anteriores. Citamos a continuación dos.

En el *Banquete* platónico, la derrota de Aristófanes y Agatón por Sócrates en el debate sobre la naturaleza de Eros simboliza la derrota de la Poesía —comedia y tragedia— por la Filosofía. Pero siempre dentro de una línea semejante. En otro lugar he hecho ver que, en definitiva, es la idea de la liberación o curación del hombre la que Platón coloca como objetivo de poetas y filósofos. Eros, volviendo a unir a los hombres partidos del mito aristofánico o curando la *hybris* según la descripción de Agatón o llevando al descubrimiento de la realidad más alta en la interpretación platónica, simbo-

liza en definitiva esa aspiración a un conocimiento esencial que subyace al Teatro y a la Filosofía. Pero se trata solamente de una variante de la definición de la actividad del poeta y el filósofo como enseñanza de la sabiduría más profunda y de un valor más fundamental; ahora ya para el hombre todo, no para los asistentes a determinada fiesta en una ciudad determinada.

Algo parecido puede decirse de la definición aristotélica de la Poesía como *mimesis* o imitación. Aristóteles no hace más que generalizar a toda la poesía, incluida la epopeya, los aspectos miméticos del Teatro y de parte de la Lírica. En realidad sigue a Platón y a antiguos teóricos de la Música como Damón, que a su vez se inspiran, sin duda, en los rituales miméticos de una serie de cultos bien conocidos. Los griegos interpretaban la *mimesis* en relación con la idea de la *manía* o locura, como ya hemos dicho más arriba. No hay, pues, nada esencialmente nuevo respecto a las definiciones más generalizadas de la Poesía griega por parte de los propios griegos. Sólo que en Aristóteles la definición de la poesía como *mimesis* oscurece la definición como *manía*. Tiene por finalidad, sin duda, salvar al Teatro y la Poesía de la condenación platónica, desde el momento en que se interpreta que esta *mimesis*, por la cual no sólo el actor encarna a los personajes de la obra, sino que también el espectador se asimila en cierto modo a ellos, produce una *kátharsis* o purificación, mediante la piedad y el terror, en esos espectadores. En suma, nos hallamos ante una última derivación de la polémica sobre el Teatro y la Poesía en general, que en ciertas obras platónicas eran condenados precisamente en virtud de la teoría de que eran cosa de *manía*, no de sabiduría racional, y desmoralizaban al público exhibiendo comportamientos afectivos e irracionales de los que aquél se contagiaba.

II

Si después de esta primera introducción a lo que era la poesía griega arcaica y clásica y al concepto que de ella tenían poetas y filósofos pasamos a examinar un poco más de cerca esa misma poesía en su contexto contemporáneo, nos encontramos con una sorpresa que no carece de significado. Y es ésta: si es cierto que para los griegos posteriores "el poeta" por antonomasia era Homero, según decíamos, no lo es menos que los modelos griegos de nuestras palabras *poeta*, *poesía*, *poema* no aparecen hasta la segunda mitad del siglo v a. C., en Heródoto y los cómicos. Y lo mismo el verbo *poiéo* 'hacer' en el sentido de 'componer poesía'. Los poetas épicos y líricos se calificaban a sí mismos simplemente como *aoidoí* 'aedos, cantores', un término que no distingue entre el que compone el poema y el que lo canta. En realidad, el nacimiento del término *poeta* y de los demás está en conexión con la necesidad de distinguir, a partir de un momento, entre el compositor y el ejecutante. Esto sucedió en la historia de la Lírica: en la épica una necesidad semejante se había satisfecho previamente de una manera diferente, por las circunstancias especiales de este género. Veámoslas.

Homero llama *aoidoí*, aedos, a los solistas de la lírica. Un pasaje bien claro es el de *Il.* XIX 604: se trata del cantor que canta acompañando la danza de los dos coros de jóvenes y doncellas en el escudo de Aquiles. En *Il.* XXIV 720 se

habla de los "aedos solistas de los trenos", cuyo canto era seguido del clamor de las mujeres: cantaban sin duda una serie de monodias seguidas cada una del clamor femenino. La descripción que se hace a continuación, en la cual se describe el treno por Héctor como formado de tres monodias de Andrómaca, Hécuba y Helena y del clamor de las mujeres tras cada una de ellas, no es más que una duplicación en la cual en vez del aedo profesional intervienen en la misma función los miembros de la familia del muerto, que improvisan. En suma, en la *Ilíada* se nos hace presente la figura del "cantor" o solista de la lírica, que es evidentemente un especialista, tal vez un profesional, pero no se nos dice que sea un poeta.

En realidad tenemos que juzgar a estos aedos o cantores a partir de la luz que lanzan sobre ellos los otros aedos o cantores, los de la poesía lírica. Los pasajes más relevantes sobre éstos son aquellos de la *Odisea* que se refieren a Demódoco, el aedo de los Feacios (cf. *Od.* VIII 43, 472, XIII 27), y a Femio, el de los pretendientes de Penélope en Itaca (*Od.* XVI 252, XXIII 133); hay otros más todavía. Estos aedos o cantores se nos describen como verdaderos profesionales, artesanos se nos dirá (*Od.* XVII 381 ss.), igual que los médicos, adivinos, etc. Tienen un *status* especial que es respetado, están protegidos por leyes religiosas tradicionales.

La pregunta sobre si, además de cantores, son poetas en nuestro sentido, está evidentemente mal planteada. El aedo puede cantar temas muy diversos de la tradición épica; en los poemas homéricos hay ejemplos suficientes. Ahora bien, después de todo lo que sabemos, a partir de los estudios de Parry y otros, sobre la composición oral de este tipo de poesía, que trabaja con fórmulas tradicionales y aun con escenas típicas tradicionales, hay que concluir que no era la originalidad aquello que en primer término buscaban ni el aedo ni su público. Buscaban en primer término contar la verdad sobre el pasado y dar gloria (*kléa*) a las acciones de los héroes

antiguos, transmitiendo a los hombres la verdad que les inspiraban las Musas que, como dice el poeta de la *Iliada* (*Il.* 484 ss.), “estáis presentes y todo lo sabéis”.

El aedo cantaba siguiendo una larga tradición; y, al tiempo, la técnica de la dicción formularia le permitía innovar dentro de unos determinados límites. Era el factor de tradición el que, sin duda, se sentía como relevante en la épica antigua. Tanto, que no se hacía distinción entre un creador del canto y un ejecutante. Los proemios que encabezaban los poemas épicos y que, otras veces, aparecen en el centro de los mismos cuando va a comenzar un tema especialmente importante, dejan ver esto bien claramente. El “contadme, Musas” que aparece en pasajes como *Il.* II 484, XI 218, XIV 508, XVI 112; el “cuéntame, Musa, del varón” de *Od.* I 1; el “canto a Ilión” de la *Pequeña Iliada*, no pretenden distinguir el “yo” de un poeta del “yo” de un aedo o cantor. Cuando éste cantaba, ese “yo” era evidentemente el suyo, pero era sentido al tiempo como aquel que recibía la inspiración de la Musa: el del que nosotros llamaríamos el poeta.

En la tradición épica no había distinción, especialización, entre compositores de poemas y ejecutantes de los mismos. El ejecutar era un acto de creación, en la medida en que se permitía una modificación de la tradición y que esa modificación era sentida como realmente existente. El componer poemas aparte y previamente a su ejecución era inconcebible. No existía un texto fijo compuesto por un poeta y que fuera ejecutado luego una y otra vez por meros cantores. Y hemos de concluir que para la monodía de la lírica la situación era absolutamente comparable. Cantar es crear el canto, como lo hacen Andrómaca, Hécuba y Helena en los funerales de Héctor. Crearlo, ciertamente, sobre bases tradicionales, igual que la monodía épica. Sobre esto hemos de volver.

Ahora bien, decíamos que tanto en el caso de la Epica como en el de la Lírica llegó un momento en que se distin-

guió entre el compositor del poema y el ejecutante; es decir, que en la práctica eran distintas personas y que llegó un momento en que también se distinguió, diríamos, en la teoría, dando lugar a distinciones léxicas. Decíamos también que por lo que respecta a la lírica esto sucedió cuando se creó, en el siglo V, el término *poietés*, que designa al compositor de la letra y aun de la música y la danza, independientemente de que él cante o no cante su canción. Y adelantábamos que por lo que respecta a la épica las cosas sucedieron de un modo semejante, pero con diferencias de detalle debidas a las características del género.

Aquí la oposición no se creó entre *aoidós* 'cantor' y *poietés* 'poeta', designando, respectivamente, al ejecutante y al compositor o creador. Aquí a partir de Hesíodo, en el propio siglo VIII al que pertenece Homero, hay huella de una oposición entre el concepto de *aoidós* y el de *rapsodós*. Este último término aparece a partir de Heródoto designando a los recitadores profesionales de la épica, fundamentalmente Homero, en época clásica; pero ya Hesíodo, *Fr.* 265, habla de *raptéin aoidén* 'coser cantos', y Píndaro, *N.* 2, 2, habla de *raptón epéon aidoí* 'cantores de cantos cosidos'. Esta es, afectivamente, la etimología de la palabra rapsodo. A partir de un cierto momento fue clara la conciencia de que los ejecutantes de la épica, que ya no cantaban, sino recitaban, no hacían otra cosa que repetir poemas procedentes de un ciclo prácticamente cerrado. No existía al lado de ellos el compositor de nuevos poemas, o si existía, como en el caso del propio Hesíodo y de los autores del Ciclo Epico (Estasino de Chipre, autor de las *Ciprias*, etc.), eran llamados todavía *aoidoí*, con el viejo término ambiguo. Esto resulta claro en los dos proemios de Hesíodo, el de la *Teogonía* y el de los *Trabajos y Días*, y en los proemios que seguían poniendo a sus obras los autores del Ciclo. No es nada extraño: los líricos arcaicos continuaban calificándose a sí mismos de *aoidoí*, aun-

que no les falta conciencia de su originalidad, como no le faltaba a Hesíodo. Sus proemios siguen hablando de *aeidein*, 'cantar', con fórmulas procedentes de las de la épica, pero ampliadas a veces para dejar constancia de sus méritos y aun de su nombre: en el caso de que no sean ellos los ejecutantes, deben interpretarse, al tiempo que como referidas al poeta, como referidas a aquél. Hay, por así decirlo, una fusión de personalidades o una no distinción. Paralelamente, cuando Safo en *Fr.* 106 habla del *aoidós* lesbio en tierra extranjera, nada nos indica si ese aedo componía al tiempo que cantaba o, por el contrario, se limitaba a cantar canciones ajenas.

En realidad, esta situación nos lleva a veces a dudar si una determinada mención de un *aoidós* se refiere a la Epica o a la Lírica. Ambos géneros difieren radicalmente por varias características, según hemos de ver más despacio. La Epica narra acciones del pasado a un público que se limita a recibir información; la Lírica celebra, vitupera, aconseja, y ello como parte de una acción sacral en la que interviene un coro. Pero tienen en común la monodia acompañada de la lira (en la lírica interviene también la flauta) y la ejecución en la fiesta religiosa, incluidas las ceremonias que llamaríamos "privadas" de la boda, el funeral y el banquete. De ahí los puntos de contacto.

Por ejemplo, cuando Hesíodo habla del certamen poético en que intervino en Cálcide a la muerte del rey Anfidamante (*Trabajos*, 654 ss.) u Homero se refiere al certamen de Tami-
ris y las Musas (*Il.* II 594 ss.), no está claro si se trata de épica o lírica. Y Homero puede transponer en versos épicos el treno lírico de las mujeres por Héctor o lo que es sin duda un himno o proemio a Afrodita, cantado por Demódoco para abrir la danza de los feacios (*Od.* VIII 266). Resulta claro que los aedos que cantaban la épica cantaban igualmente las monodias de la lírica. Otros puntos de contacto se hallan en las

conexiones de los llamados *Himnos Homéricos*, que eran en realidad proemios según nos dice Tucídides del de Apolo (III 104), y los proemios líricos; en el carácter himnico (canto de las Musas a Zeus) del proemio de la *Teogonía* de Hesíodo; en la entrada de materia épica en la lírica en general, a partir de Estesícoro, etc.

Pero por importantes que sean estos puntos de contacto, es claro que las circunstancias de la Epica y la Lírica eran muy diferentes. Cuando se creó el término *poietés*, ya en el siglo V, se aplicó naturalmente a Homero. Pero fue una aplicación secundaria, pues, como vamos a ver, fue en la Lírica donde se creó. En la Lírica coexistían temporalmente el poeta y el ejecutante, como personas diferentes; mientras que en la época de los rapsodos, los auténticos aedos eran ya cosa del pasado. La idea de su originalidad se aplicó a ellos a partir del espectáculo contemporáneo de la creación de nuevos poemas por individualidades de las que Hesíodo era el precursor. Individualidades que no eran necesariamente los ejecutantes de sus poemas. En el caso del Teatro, sobre todo, la coincidencia de poeta y ejecutante era rara: sólo de Sófocles se dice, como una anécdota, que por dos veces hizo un papel en sus obras, a saber, el de Nausicaa y el de Tamiris en las *Lavanderas* y el *Tamiris*: hay que entender que lo hizo cantando monodias. Como Tamiris nos dice expresamente la *Vida* que ha llegado en manuscritos de Sófocles que tocó la lira; y el canto es esperable en el personaje Nausicaa a juzgar por el pasaje de la *Odisea* que la presenta cantando y abriendo la danza de las doncellas (*Od.* VI 99 ss.).

III

Pero volvamos a la Lírca griega. Su antigüedad es evidentemente comparable a la de la Epica, que atestigua precisamente, como hemos visto, su existencia en la edad heroica; añadamos que tanto la Epica como la Lírca griegas representan la continuidad de la Epica y la Lírca indoeuropeas, como se deduce del hecho de que hallan paralelos estrechos en otros pueblos indoeuropeos, en la India por ejemplo. Ahora bien, desde el punto de vista literario en época homérica la Lírca juega solamente un papel subordinado respecto a la Epica. Los aedos que cantaban la épica podían ocasionalmente cantar las monodias de la lírica. Pero estas monodias no podían compararse en extensión ni en importancia literaria respecto a las primeras.

Y, sin embargo, a partir del siglo VII el panorama cambia completamente. Después de Eumelo de Corinto, autor del poema épico *Corinthiaká*, de quien sabemos que además compuso, antes del 720, un prosodio o canto procesional destinado a que lo cantaran los mesenios en Delos, Lírca y Epica se separan. Continúan existiendo poetas épicos, a saber, los autores de las obras del Cielo, y poetas que componen himnos en estilo épico, los llamados Himnos Homéricos; y a su lado hay poetas líricos que no escriben poesía épica. Estos poetas líricos proceden de las islas griegas próximas a Asia, concretamente de Lesbos, e incluso de la zona asiática pró-

xima a las colonias griegas: pero recorren el continente griego interviniendo en los certámenes musicales de diversas celebraciones. Son compositores de monodias y, a partir de un cierto momento, también de corales; y son no sólo compositores, sin también ejecutantes, es decir, son *aoidoi* como los de la poesía épica. Pero tienen que adaptarse a las circunstancias de los cultos locales, crear algo nuevo para ellos, aunque sea sobre base tradicional. Eran reconocidos como autores de algo nuevo, desde el momento en que se les hacía venir expresamente y se conservaban sus nombres y sus poemas para ser ejecutados en otras ocasiones por otros cantores, ya no por los autores.

Están en primer lugar los citarodos lesbios. Como sucesor del mítico Orfeo, que se nos presenta como antecesor ya de la Lírica ya de la Epica, tenemos a Terpandro, que habría ganado el premio en el certamen musical de Apolo Carneio, en Esparta, en 676-673. Luego la serie se continúa con Arión, que actúa en Corinto al final del siglo, con Perícrito, Aristoclides, Frinis, Timoteo: el citarodo lesbio era una figura conocida en todas partes a juzgar por el pasaje de Safo más arriba citado. Entre ellos hay que contar a la propia Safo y a Alceo, por más que éstos fueran nobles que intervenían en las celebraciones de su isla y no salían a cantar a las fiestas del continente.

Pero al lado hay que colocar a otros *aoidoi*. Como maestro de Terpandro se nos menciona al frigio Olimpo, autor del nomo pítio, composición aulética que es un treno por la muerte de Pitón y que, por tanto, fue evidentemente compuesto para los certámenes musicales de las fiestas Píticas, en Delfos. En los festivales de Apolo en Delos, el coro de las Delfades cantaba himnos cuyo origen se hacía remontar a Olén, un licio: hay que llevarlo también al siglo VII. En este mismo siglo se cantaban en las fiestas religiosas de Esparta los parthenios de Alcmán, nacido en Lidia o de origen lidio en todo

caso. Pero no sólo de Oriente venían estos extranjeros a cantar en las grandes fiestas religiosas: los nuevos descubrimientos papirológicos nos presentan igualmente a Estesícoro, de Himera, en Sicilia, cantando en festivales espartanos.

Es el siglo VII el gran siglo de las innovaciones en la poesía griega, llevadas a cabo por estos *acidoí* viajeros y por los creadores de la elegía y el yambo, un Arquíloco, un Tirteo, un Calino que, éstos, cantaban en sus propias ciudades sin renunciar tampoco, en el caso del primero, a intervenir en las celebraciones propiamente líricas. Precisamente Arquíloco, combinado su testimonio con los datos homéricos y con otros posteriores, nos va a hacer ver en qué consistió la esencia de esas innovaciones.

Es, efectivamente, muy conocido el pasaje de Arquíloco (*Fr.*, 219) en que dice que es capaz de hacer de solista del ditirambo cuando tiene las entrañas ennegrecidas por el vino. Toda clase de datos nos hacen ver que la intervención del coro en el ditirambo, himno procesional que en una fiesta primaveral imprecaba la llegada del dios Dioniso, consistía en la repetición del estribillo *ithi dithyrambe*, "ven Ditirambo". Pero el proemio improvisado exigía un solista, como aquí se ve bien claramente. El papel de Arquíloco era exactamente el mismo que el de las mujeres de la familia de Héctor que cantaban los solos del treno, seguidos de los lamentos y lloros del coro. Esta combinación de monodia y coro que lanza gritos o refranes era sin duda característica de una parte muy importante de la lírica primitiva; al lado de este tipo estaba el otro, en que había monodia y danza, tal como lo describe Homero en el episodio de la danza de los feacios. Los poetas de los siglos VII y VI lo que hicieron exactamente fue desarrollar y dar relieve poético a la monodia. En una segunda fase desarrollaron también el coro y así surgió, junto a la monodia pura, la monodia combinada con un coral. La tercera fase fue aquella en la cual esta poesía mixta de monodia

y coral fue desplazada por la puramente coral. Téngase en cuenta que la monodia todavía admite hasta cierto punto la improvisación, como nos dice Arquíloco, aunque a partir de un cierto momento se crearan monodias nuevas, fijadas ya para siempre. En cambio, el coral requiere indispensablemente, desde el comienzo, el texto fijo de un poeta.

Todo esto merece ser expuesto con un poco más de detención. Conocemos canciones rituales en que la parte del solista y la del coro está fijada estrictamente por vía tradicional: así en la canción de las mujeres eleas y en la cantada en las Leneas atenienses. En la primera, por ejemplo, la sacerdotisa que dirigía la cofradía cantaba: "Ven, héroe Dioniso, al templo puro de los eleos, con las Gracias al templo, lanzándote con pie de toro." Y el coro respondía: "Hermoso toro, hermoso toro." Todo fijo, breve y ritual.

Evidentemente, los nuevos poetas podían imitar estos esquemas. Así Arquíloco en su Himno a Heracles, en el que el coregeo introduce un nuevo verso tras las exclamaciones rituales del coro; o el autor del Himno de los Curetes, en que alternan una estrofa fija, cantada por el coro, y estrofas siempre nuevas del coregeo. Pero quedaba abierta la tentación a ampliar la monodia y o bien dejarla aislada o bien hacerla seguir por una parte coral compuesta por el poeta. No se excluían, en este último caso, nuevas intervenciones del solista interrumpiendo el coral o bien al final del mismo.

De esta lírica mixta pensamos que hay buenos ejemplos en la Canción rodia de la golondrina y en los partenios de Alcmán, según hemos tratado de probar en otros lugares. Posiblemente también en Estesícoro. Pero se impuso la tendencia a eliminar la lírica mixta, que continuó manteniéndose a nivel ritual y luego fue descubierta y ampliada por el teatro; y en su lugar se creó una poesía puramente monódica o puramente coral.

Este breve bosquejo de la historia de la lírica griega tiene aquí la sola intención de hacer ver que en los siglos VII y VI la lírica griega se convirtió en algo completamente diferente de aquello que era en un principio. De los antiguos refranes o ritornellos del tipo *ithi dithyrambe, ié paían, o tón Adonin* y tantos otros quedaron huellas tanto en la nueva poesía monódica como en la nueva poesía coral. Pero fundamentalmente, cada composición es ahora unitaria. Trátese de monodia o de coral, el esquema es siempre aproximadamente el mismo. La antigua monodia que precedía a la danza o a los refranes del coro y que celebraba al dios o al muerto, principalmente, contenía en su parte central, unida mediante un pronombre relativo generalmente, una breve descripción de su mito o su culto. En los proemios breves contenidos en la colección de los llamados *Himnos Homéricos* se ve esto claramente; y se ha llegado a la conclusión de que los himnos largos no han hecho otra cosa que desarrollar esa parte central mediante elementos míticos tomados de la épica. Pues bien, cuando la Lírica llega a su pleno desarrollo, lo mismo si se trata de monodia que de poesía mixta que de otra puramente coral, se ha mantenido siempre este esquema: invocación inicial, parte mítica central, epílogo.

Ya nuestras fuentes nos indican que esta era la estructura del *nomos* de Terpandro; y merced a los papiros podemos afirmarla para Alcman y Estesícoro, como la reconstrucción propuesta por nosotros de los epodos la redescubre en Arquíloco, como es bien conocida en Píndaro. Nos hallamos ahora ante una nueva lírica, que es potenciada mediante los recursos de la épica y no renuncia a penetrar profundamente en la esencia del mundo divino y humano. Se trata de algo radicalmente nuevo, que no excluye, entiéndase bien, la conservación de los antiguos niveles líricos.

Efectivamente, leyendo con atención los fragmentos 1 y 3 de Alcman, correspondientes a dos partenios, se ve que hay

que distinguir entre dichos partenios y el certamen que va a seguir a continuación, que incluye la carrera de coros femeninos, el canto y la presentación de ofrendas a la diosa. Pensamos que era normal que, antes de la fiesta religiosa que contenía danza y canto tradicional, se cantara por un solista o un coro o por ambos una pieza literaria, compuesta por un poeta. El ejemplo de Alcman no es el único. El segundo partenio de Píndaro describe paralelamente la celebración que va a seguir. En Safo y Alceo se encuentran igualmente descripciones de las fiestas en que eran cantados los himnos respectivos. Y cuando el fr. 44 de Safo, el epitalamio de Héctor y Andrómaca, describe los cantos y clamores durante la boda, o cuando un ditirambo de Píndaro describe el ditirambo de los dioses en el Olimpo, lo verosímil es suponer que ese epitalamio y ese ditirambo fueran cantados dentro del contexto de los cantos populares describos mediante este ingenioso recurso.

La nueva lírica literaria es en el siglo VII y luego en el VI una explosión de algo completamente diferente, como lo fue por la misma época la escultura recién creada, que no eliminó tampoco, ciertamente, de momento, la escultura tradicional. Lo mismo que se recuerda el nombre de estos escultores, que firman orgullosos sus obras, se recuerda el nombre de estos nuevos cantores. El nombre que se da a unos y otros es el mismo: el de *poietés*. No es "creador" como muchos, todavía imbuídos de nociones románticas, proponen. Ni siquiera el dios es creador en Grecia: no hace más que organizar elementos preexistentes. El *poietés* es el fabricante de una mesa, una estatua o un poema. El que, a partir de elementos preexistentes, tradicionales, forma algo nuevo.

Los poetas griegos estaban muy orgullosos de esa novedad incluso cuando todavía se llamaban, con un nombre que ahora resulta ambiguo, *aidoí*. Ya Hesíodo sentía ese orgullo cuando hacía decir a las Musas que ellas saben contar cosas

falsas y verdaderas, es decir, cuando sugería, en el proemio de su *Teogonía*, que él, por oposición a Homero, iba a contar la verdad.

Pero los líricos son con frecuencia más explícitos. El proemio y epílogo no sólo dan el tema del poema, sino que insisten en la personalidad del poeta y no solamente con el orgulloso "yo" de un Arquíloco, sino también, incluso, con la inclusión del propio nombre en el llamado "sello". Alcman es el caso más notable, cuando se jacta en su fr. 39 de haber inventado las palabras y la música del poema. Este tema del "hallar" (*heurein*) y de lo "nuevo" (*néon*) se repite con frecuencia. Pero el orgullo del poeta se refiere también a su conocimiento, a su calidad de guía de sus conciudadanos o de sus huéspedes reales: así en el caso de Solón, en el de Jenófanes, en el de Píndaro.

La composición de un poeta llamado por una ciudad a una fiesta de la misma, honrado al ser admitido en la más alta sociedad, quedaba bien claramente distinguida de la musa anónima tradicional que seguía ejecutándose en dicha fiesta. Y ello incluso en el caso de que el poeta ejecutase su propia obra: es decir, tocase la lira y cantase si era citarodo, cantase al son de la flauta en otro caso.

Es indudable que esto es lo que en fecha antigua sucedía. En sus versos y en las imágenes de la cerámica, Alceo, Safo, Anacreonte, se nos aparecen tocando la lira y cantando: Arquíloco, Solón, Teognis y los demás alegiacos se nos presentan recitando sus propios versos, sin duda al son de la flauta. Muertos estos poetas, sus versos siguieron cantándose en la fiesta o en el banquete: como en el caso de la Epica, esto introducía una clara diferencia entre el compositor y el ejecutante. Pero hay que admitir que incluso en vida de los poetas, a diferencia de lo que sucedía en la Epica, esa diferencia existía ya en ocasiones.

En la Lírca más arcaica, a juzgar por nuestros testimonios, incluidos los de la cerámica, el cantor o solista podía ser al tiempo el corego o iniciador de la danza, pero otras veces había una distinción entre ambos. En uno y otro caso, es claro que el cantor era el primero dentro de la comunidad del coro. Si era un *tiaso* o cofradía o un grupo de representantes de la comunidad o de una fracción de ella, el cantor era su número uno, el que en nombre de todos abría la acción ritual y exhortaba a todos a cumplir la misma. Tenía, digámoslo de una vez, un carácter que nosotros llamaríamos sacerdotal. Así era, sin duda, en himnos de llamada como el de las Leneas atenienses, el del colegio de las mujeres eucas, el de los curetes, a que nos hemos referido más arriba. Un Arquíloco cantando el ditirambo o el peán, pues a ambas cosas se refieren sus fragmentos, no representaba otro papel. Con toda la evolución que se quiera hacia temas personales, no representan tampoco otro papel Anacreonte y Alceo, cantando en el banquete, un acto ritual, o al frente de sus comos, aunque no les siga un canto coral y todo quede reducido a la monodia; ni Safo, cantando en fiestas en que están presentes las doncellas de su círculo. A ocupar este lugar central eran llamados primordialmente, en el siglo VII, los poetas que venido de Lesbos y de Asia desarrollaron la monodia en los festivales de las distintas ciudades griegas. Sustituían a los ejecutantes locales en su misma papel de cantar la monodia en los coros de los ditirambos, los partenios, los peanes.

A veces este papel de que estamos hablando tiene una faceta mimética. En el vaso François se ve el coro de jóvenes atenienses rescatados del Minotauro encabezado por el rey Teseo. Es una representación figurada de la danza llamada del *géranos*, que se decía referirse a ese hecho mítico: por tanto, el corego de esta danza, cantor al tiempo, era una encarnación de Teseo. En los coros de las oscoforias atenienses había paralelamente *mímesis* para representar igualmente

a los jóvenes atenienses y a Teseo. En la Canción de la Gollondrina el cantor de la monodia es precisamente la gollondrina que llega con el coro. Por otra parte, la cerámica está llena de representaciones de coros de sátiros y otras divinidades menores que danzan en torno a dioses como Dioniso o Artemis: se trata de la reproducción, más o menos idealizada, de rituales festivos diversos. Cuando el Himno a Apolo nos presenta al dios Apolo dirigiéndose a Delfos al frente del coro de los cretenses y abriendo el peán de los mismos con su monodia, no hace más que presentarnos una imagen idealizada del peán, cuyo corego y solista es en cierto modo el dios Apolo. En escenas teatrales como la aparición de Dioniso en las *Bacantes* tras la invocación del coro o la de Darío en los *Persas* en idénticas circunstancias, hallamos una huella del fenómeno por el cual el corego-cantor podía revestir la personalidad del dios o el muerto invocado.

Estos son unos pocos ejemplos, pero muestran que había un camino para que el poeta se convirtiera bien en el sacerdote de los cultos locales, el jefe de sus *tíasos*, etc., bien en lo que podríamos llamar el actor. Y, sin embargo, no sucedió así: el poeta es un especialista, no puede materialmente actuar en cada ocasión, su rango sacerdotal se limita a su magisterio. Y cuando el Teatro desarrolla los elementos miméticos de la Lírica, también aquí se crea una escisión y salvo en ejemplos aislados como los de Sófocles, que hemos mencionado, el poeta se limita igualmente a componer las piezas, mientras que son otros especialistas, los actores, los que las ejecutan. Todo lo más, en el caso de la lírica como en el del Teatro, el poeta conserva la función de maestro de coro —director de escena, diríamos— que era propia de los autores teatrales y se atribuye a líricos como Alcmán.

Esta escisión era inevitable, pero empezó pronto en cierto tipo de composiciones. En una boda, en un treno, en un banquete de un círculo cerrado era difícil que el poeta desplazara

a los protagonistas de la fiesta: los novios, los familiares del muerto, el jefe de la hetería o *tiaso*; todo lo más, decíamos antes, podía cantar su propio poema, en los dos primeros casos, previamente a la fiesta. Pero epitalamios de tradición popular destinados a solistas y coros como los de Safo, es bien claro que eran escritos para otros ejecutantes, lo mismo que los epinicios que Píndaro enviaba para que los cantaran los compañeros del triunfador, frecuentemente en su patria lejana.

La situación se ve muy clara en Alcmán, que componía canciones para ser cantadas y danzadas por coros de doncellas — los llamados partenios— en Esparta, donde él vivía y trabajaba. Pese a ello y a que se trata de un preludeo de tipo artístico a la fiesta popular, no siempre es Alcmán el ejecutante. Hay fragmentos del poeta que son explícitos en el sentido de que él canta el proemio, pero el coro lleva un corego diferente: así el fr. 10 (b) en que se dirige al corego Hegesidamo, y el 26, en que dice que está débil por la vejez para danzar con el coro. Otros fragmentos son ambiguos. Pero en el fr. 29 es una mujer la que anuncia que va a cantar comenzando por Zeus; y en el 3, es decir, en el segundo partenio, canta el proemio igualmente una mujer que se presenta como corego.

En definitiva, el que el poeta cantara su propio poema o no, llegó a ser irrelevante: lo decisivo es que a partir de un cierto momento existe una distinción tajante, que una cosa es ser poeta y otra ser *aoidós*, cantor, aunque alguien ocasionalmente pueda desempeñar a la vez ambas funciones. Y el poeta es el importante. Si se cantan pasajes de Anacreonte o Teognis en un banquete, son Anacreonte o Teognis los que siguen hablando, en primera persona: tras ellos se borra el intérprete. Incluso en los corales, pensemos en los de Píndaro, el poeta habla en primera persona, el coro es a todos los efectos un portavoz suyo, un doble de su personalidad.

Sólo a partir de ahora existe en Grecia el concepto de lo que es el poeta. Este concepto hereda, naturalmente, muchas cosas del concepto ambiguo del aedo de la edad homérica. Pero añade importantes diferencias.

Si recordamos, el aedo homérico se sentía como inspirado por la Musa para conocer y cantar la verdad: la verdad, fundamentalmente, de lo sucedido en época antigua, es decir, en época mítica. Es *theios*, divino, y tiene un *status* que le procura el respeto de todos. Sólo gracias a él pueden aspirar los héroes al *kleos*, la fama; lo cual, en una sociedad en que los valores sólo existen si tienen un respaldo social, en que no se ha descubierto la existencia de una conciencia autosuficiente a la manera socrática, es especialmente importante.

En la medida en que la Musa todo lo sabe, el poeta es sabio. Pero nunca se le llama sabio expresamente. Todo lo más, en un pasaje de la *Odisea* (XXIII, 347) el aedo Femio se declara autodidacto para decir a continuación que el don del canto se lo dieron los dioses. Por otra parte, el carácter religioso del aedo, procedente de su inspiración por la Musa, se traduce tan solo en el respeto y honor que se le tributa. Pero lo que canta no es de carácter religioso. Aunque sea cantada en la Fiesta y muy notablemente en el banquete, la Epica homérica, se ha dicho muchas veces, tiene un carácter en cierto modo profano. Es un narrar para aumentar el conocimiento, no es una acción sacral. Y tiene un fuerte elemento de *térpsis*, placer. Una y otra vez Homero insiste en el placer que procura el canto del aedo. Este placer proviene de un *thélgein* un "hechizar" (cf. *Od.* XVII, 518 ss.) que tiene su origen en el poder de la divinidad que habla por boca del aedo. Pero se coloca en primer plano de manera demasiado relevante.

El panorama cambia cuando llega el gran desarrollo de la lírica. La lírica es acción sacral, y acción sacral de una comunidad que interviene en el coro y en la fiesta toda. Se trata de

dar al muerto el honor que le es debido, de invocar la ayuda de un dios y aun su presencia, de unir a un hombre y una mujer en un matrimonio que se inserta dentro de una visión global, religiosa, de las fuerzas divinas que actúan en la propagación de la vida. Y al tiempo, de dar cohesión a la comunidad y a los grupos en que se integra, colocarla en un panorama total del mundo humano y divino.

Todo esto se hace mediante la intervención del poeta. Esta arranca, en su lenguaje, en sus metros en los que en fecha antigua dominan los dactílos, en los mitos que incorpora, de la tradición épica. Pero ofrece algo completamente nuevo respecto a la épica. Entran nuevos ritmos, nuevas lenguas literarias. La composición abierta, los excursos, dejan lugar a la composición cerrada, tripartita, de que hemos hablado. La sabiduría general que la epopeya encerraba en la máxima, se multiplica, da paso a la expresión de toda una explicación religiosa de la vida humana. Y el poeta es consciente que su novedad, de sus "hallazgos".

Llegará poco a poco más lejos. Los líricos empiezan construyendo sus poemas sobre esquemas tradiciones y tópicos, de origen religioso. El himno es el primero, con sus múltiples variantes. Se puede llamar al dios en formas muy varias en cuanto a ritmos, palabras, combinaciones de las intervenciones de monodia y coro, etc. Se pueden agradecer su llegada. O se puede celebrarle. O llorar su marcha o su muerte. Las combinaciones son infinitas. Y a partir de un momento, se transponen a escala humana. Hay el epinicio y la canción erótica y la de consuelo y tantos tipos más, que se adaptan a las circunstancias personales del poeta y de su momento. Una riqueza inagotable va surgiendo así.

Ahora el concepto de "sabio" figura ya en primer término cuando se trata de definir al poeta. Es el tema que resuena constantemente en Píndaro, referido a sí mismo: hemos dado al comienzo algunos datos. Pero es consustancial con la de-

finición del poeta en un Solón (1, 25), en un Jenófanes (2, 12), en un Teognis (769). Curiosamente, esta conciencia de la propia sabiduría, del propio valer, no tiene como contrapartida la desaparición del tema de la inspiración divina. Arquíloco, igual que Hesíodo, es consagrado poeta por las Musas; los proemios de Alcman y de otros muchos poetas piden inspiración a la Musa, igual que los de Homero, la conexión estrecha del poeta con el mundo divino es una idea central de la poesía pindárica.

Más bien sucede que el carácter religioso de la poesía queda acentuado. Ello depende de factores a que ya hemos aludido: a que ahora la poesía es parte de la acción sacral. El poeta no es un cantor ambulante que deleita con sus antiguas historias, sino un especialista en una parte del culto divino que es llamado para una ocasión especialmente solemne. O bien es un miembro relevante de la comunidad que utiliza la poesía, primariamente en ocasiones religiosas, pero luego también fuera de ellas, para guiarla en lo individual y en lo colectivo: un Arquíloco, un Tirteo, un Solón. Desde el momento en que no limita su guía a proponer ejemplos míticos y a dar unas cuantas máximas, sino que aplica su saber, tradicional o innovado, al aquí y al ahora, ya no es un simple juglar protegido por una tradición religiosa y escuchado principalmente por placer, sino que es alguien que, de un lado, se inserta profundamente en la vida religiosa y política; y, de otro, es capaz de invención, de novedad. Es un jefe religioso, un jefe moral, un jefe político: el ideal del hombre completo que se apoya en una tradición religiosa y la explícita, la aplica a la vida diaria del hombre y de la ciudad.

Eliano nos dice (*V. H.*, 1250) que en casos de epidemias o calamidades públicas los espartanos trajeron como purificadores, por consejo del oráculo delfico, a los poetas Terpandro, Taletas(Tirteo, Ninfeo y Alcman. La conexión del poeta con el sacerdote y el mago, el hombre medicina de los etnólogos,

está aquí bien clara. Los poetas aparecen como introductores de cultos religiosos. Arquíloco introdujo el de Dioniso en Paros, Sófocles el de Asclepio en Atenas. Fueron guías de la comunidad, exhortándola a la acción necesaria, previendo los peligros futuros, explicando los errores pasados, hombres como Calino en Efeso, Tirteo en Esparta, Arquíloco en Paros, Solón en Atenas, Teognis en Mégara. Crearon toda una filosofía de la acción humana en un contexto de fuerzas divinas, filosofía que los trágicos no hicieron más que coronar. En un Píndaro se unen todas estas líneas: una filosofía de la religión y de la vida humana, un papel de consejero de príncipes, de consejero de los mismos triunfadores que celebra. El poeta es el *uomo universale* de la edad arcaica; un Sófocles, desempeñando un papel importante en la política de Atenas mientras escribía sus obras e ilustraba sobre la vida humana y la divinidad al pueblo ateniense, continuaba siéndolo.

La posibilidad de que así fuera estaba dada por las circunstancias sociales en que el poeta desempeñaba su actividad, incluido el público a que esta se dirigía. No era el público casual que va a oír al juglar en esta o aquella ciudad. En una ciudad determinada, en una fiesta determinada, el poeta se dirigía muy concretamente a determinados grupos de ciudadanos. A veces se trataba de círculos cerrados: Alceo a los nobles de Lesbos, Teognis a los de Mégara, Safo a las mujeres de su círculo. Pero la comunidad era en ocasiones la de toda la ciudad. Tirteo se refiere a Esparta a través de los guerreros espartanos, en himnos que derivan de los antiguos *embatéria* o canciones de marcha del ejército. Arquíloco, Solón, se dirigen ya a toda Paros, a toda Atenas. Y el Teatro más tarde es el más popular de todos los géneros. En la fiesta de Dioniso se representa ante toda la ciudad en un acto organizado por el Estado, que paga la entrada a los menos pudientes. Allí un Esquilo o un Sófocles dan lecciones de conducta a la ciudad toda. Los errores de Agamenón o de Edipo pue-

den ser los errores de Atenas. Los poetas exponen las causas de las catástrofes, proponen un ideal de *sophrosyne*, de respeto a la ley religiosa y tradicional, a la justicia, para que aquéllas sean evitadas.

Incluso cuando el poeta desarrolla temas individuales, su pensamiento afecta a un círculo mucho más amplio. El amor de Safo está inserto en una ideas sobre el origen divino del amor, sobre sus conexiones cósmicas, que rebasan con mucho el caso individual. Elogiando a tal o cual vencedor en los Juegos, Píndaro hace filosofía sobre la vida humana. Arquíloco da lecciones reprendiendo a Licambes. Y así los demás.

Así en la época clásica puede decirse que los rasgos individualistas y profanizantes de la poesía helenística se dejan ya adivinar, pero permanecen todavía insertos en un cuadro de otro signo. Están al servicio, todavía, de la concepción comunitaria, de la concepción sacral de la poesía. Esta concepción es aquella que destacaban los teóricos, a partir de Demócrito, Gorgias y Platón, de Aristófanes también: la poesía es cosa de inspiración divina, de locura y entusiasmo, y es cosa de sabiduría. No hemos añadido nada esencial a este cuadro; incluso los rasgos de la poesía como *mimesis* están presentes, bien que exagerados, en estos y otros teóricos. Lo que hemos intentado no es presentar un panorama ni una interpretación nuevas, sino quitar la extrañeza que, desde el punto de vista moderno, producen esas teoría antiguas. Y añadir al cuadro detalle y relieve mediante ejemplificaciones, mediante un esbozo de cómo ha transcurrido la evolución de la poesía griega y, sobre todo, el desarrollo de la Lírica. El concepto del poeta sólo a partir de esta aparece, aunque tenga precedentes en los aedos de la épica.

Conviene añadir todavía algunas precisiones que sitúen esta imagen del poeta griego dentro de un panorama más amplio. Mirando hacia los orígenes hay que colocarlo no sólo

junto al sacerdote, sino también junto al adivino. Mirando hacia el futuro hay que colocarlo junto al filósofo.

Decíamos, efectivamente, que la adivinación, igual que la poesía, era incluida dentro del dominio de la *manía*, del comportamiento irracional inspirado por ciertas divinidades. Muy concretamente, tanto Apolo como las ninfas poseen al adivino, del mismo modo que tanto Apolo como las Musas poseen al poeta; y las Musas no son otra cosa que una variedad de las ninfas. Hay una unidad. Las Musas que dieron a Hesíodo el cetro y el don de la poesía, le inspiraron el canto, nos dice, "para que cantara las cosas que son, las futuras y pasadas". Son las mismas palabras que Homero (*Il.* I, 70) dice del adivino Calcas: "el que sabía las cosas que son, las futuras y pasadas". Y Píndaro, *Fr.*, 150, dice a la Musa: "da tus vaticinios, Musa, yo seré tu intérprete".

Y es que la sabiduría del poeta se refiere, efectivamente, al pasado y a la vez a la esencia de las cosas, de la cual se deduce cuál va a ser el futuro. El pensamiento de Arquíloco, de Solón, de Píndaro, de los trágicos sobre la *hybris* y sus funestas consecuencias para el individuo y la ciudad son en cierto sentido profecía. Solón, sobre esta base, previno a los atenienses contra los peligros de la tiranía de Pisístrato: el futuro le dio la razón. Los coros proféticos del comienzo del *Agamenón* se cumplen en el transcurso de la obra. Hay un conocimiento total que une pasado, presente y futuro y que era considerado como de origen religioso y, al tiempo, como perteneciente al concepto mismo de la sabiduría, que todo lo engloba. La especialización del adivino, el sacerdote y el poeta, vino después.

Otra especialización es la que separa al filósofo del poeta. Se ha dicho con razón que en Hesíodo está el comienzo de la Filosofía griega; que de él a los presocráticos hay una vía directa. En realidad, trazar una línea que separe a poetas de filósofos es, para la Grecia arcaica, tarea vana. Tradicional-

mente, se ha clasificado entre los filósofos a poetas como Parménides, Empédocles y Jenófanes: personajes que son poetas no sólo por usar el verso. Parménides revela el carácter inspirado de su conocimiento, igual que los poetas. Empédocles es una especie de mago o chamán, que tiene relación directa con el mundo de lo sobrenatural. Jenófanes está orgulloso de su sabiduría. Todos ellos tratan de revelar las últimas verdades sobre la esencia del mundo y del hombre y de ser guía de sus comunidades y de los hombres en general.

Los poetas que escriben en prosa no son esencialmente diferentes. Un Heráclito escribe en su estilo poético, alejado del vulgo y próximo al de los oráculos. Consagra su obra en el templo de Artemis y trata de insertar en un todo, guiado por el concepto del *logos*, al mundo humano y al divino. Como en el caso de los demás presocráticos, sus últimos principios pueden calificarse de divinos y, por otra parte, no separa aparte lo humano: *logos*, *dike*, *nomos*, es decir, razón, justicia, ley, son al tiempo divinos y humanos. Incluso en el terreno que nosotros llamaríamos propiamente moral y político, Heráclito ofrece su guía a sus conciudadanos. Y se considera como *sophós*, sabio, como directamente en contacto con el *logos*.

Tanto en el tipo de hombre que encarnan, como en su manera de guiar a un pequeño círculo de iniciados, como en su voluntad de ser guías de la comunidad e intérpretes de lo divino, como en la afirmación de su sabiduría, estos primeros filósofos son continuadores, aunque sean rivales, como es el caso de Jenófanes y Heráclito, de los poetas. Claro está, en un momento dado vendrá una especialización y habrá quien, como Demócrito, se dedique al puro conocimiento y no a la acción, aunque no renuncie a profundizar en el mundo de lo humano; de igual manera que ciertos poetas, tales Anacreonte, Baquílides, Simónides, renunciarán igualmente a la acción política y aun tenderán a una concepción nueva de la poesía.

En realidad, los poetas y filósofos que están a caballo de los siglos VI y V pertenecen ya a una nueva edad, la edad de la especialización; su contrapartida está en la existencia de estadistas volcados a la acción, separados en la medida en que ello era posible de un protagonismo religioso, poético o filosófico, como se lo quiera llamar. Pero el experimento de una política autónoma, pragmática, aislada del trasfondo religioso tradicional, terminó en la guerra civil griega que fue la guerra del Peloponeso; guerra civil de los griegos doblada por guerras civiles dentro de cada ciudad. Por ello cuando Platón intenta una reconstrucción de la antigua ciudad vuelve a hacerlo renovando el tipo humano del antiguo poeta, del antiguo *uomo universale* que expone una moral y una política ancladas en la religión y que, además, es políticamente activo en su ciudad.

No nos referimos con esto a las anécdotas sobre la primera vocación poética de Platón, ni al hecho de que sus obras estén construidas, en el fondo, sobre el modelo de la antigua poesía tanto como sobre la realidad de los debates de Sócrates y los sofistas. Platón, rodeado de sus discípulos en la Academia, que está creada sobre el modelo de los *tiasos* religiosos al tiempo, expresión última de la sabiduría, continúa el tipo del antiguo poeta. Su intento de imponer la filosofía en el gobierno de la ciudad, si no en Atenas, al menos en Siracusa, no desdice de la misma línea, sino al contrario. El filósofo de la *República*, descubridor de la idea del Bien, que tiene mucho de divino, por una inspiración que sigue, ciertamente, a un largo proceso racional, es su imagen ideal. Es el sabio por excelencia, que aplica en último término su sabiduría a la mejora del hombre individual y en comunidad.

Fue este el último momento en que el ideal del sabio al que inspira la divinidad para guía de los demás hombres, brilló. Luego el especialismo y el individualismo se impusieron definitivamente, en la poesía, en la filosofía, en el mundo de

la acción. Desde este punto de vista, que es todavía el nuestro, resulta difícil comprender el tipo humano de los antiguos poetas y el significado de su obra. Tal vez unos cuantos datos como los que aquí hemos aportado, si se acompañan de un esfuerzo de imaginación, contribuyan a hacer más accesible hoy ese tipo humano y esa obra. Esta, al menos, era la intención de estas páginas.

FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS