

Actual (Mérida) (35): 125 -166,
Enero - Marzo de 1997.

TECNICAS DE LA LIRICA GRIEGA ARCAICA

Basilio Tejedor.
Universidad Católica Andrés Bello, Caracas, Venezuela.

The present essay attempts to review the arcaic greek lyric that rose between VII and V centuries B.C. The review focuses on formal expression, according to the new rhetoric, in order to show that poetry stands on the language, and that it potentiates the content. With the help of this criteria, many of the lyrical values of the heroic and erotic poetry, as well as philosophical, sociopolitical, gnomic and satiric poetry would be recovered; not paying much attention on monodic and coral poetry, whose values have always been notorious.

Introducción

Entre todas las literaturas occidentales, la literatura griega es la que mejor define su evolución y desarrollo por las técnicas; o, si se quiere, por los géneros literarios. Por el contrario, es cierto que los contenidos o temas de la guerra y del heroísmo, así como los del amor, para dar varios ejemplos, no podían estar ausentes de los poemas homéricos, de las elegías de Mimnermo, de las odas de Safo, de las tragedias de Sófocles... Esto no significa sino que la técnica del lenguaje (*téjne* o técnica es artesanía, artificio, arte) define esencialmente la literatura, quiéranlo o no muchos literatos o críticos literarios. La literatura no es teología, ni filosofía, ni sicología, ni historia, ni sociología, ni politología, ni economía, ni ninguna de las demás ciencias; pero se vale de todas ellas, porque la técnica no puede subsistir sin un contenido. El grave error es que el literato -el creador o crítico de literatura- se eche sobre los hombros la investidura de cualquier otra especialidad profesional; como tampoco debiera ocurrir a la inversa: que usurpe improvisadamente las profesiones de novelista, de poeta o de crítico literario, el profesional de otros saberes. Con todo, somos conscientes de que ser profesional no implica ostentar un título universitario de tal o cual especialización...

Tampoco los líricos griegos que ahora vamos a releer analítica y vivencialmente, cursaron una especialidad universitaria de las diversas ciencias o profesiones; ni siquiera la de letras, en cuanto profesión estrictamente dicha. Sin embargo, los autores de la llamada lírica griega arcaica recrean y se recrean con los temas pertenecientes a esas disciplinas. Su objetivo, aparte de ser los pensadores y críticos vivenciales de

la colectividad, era divulgar en el pueblo -en las *póleis*- los mismos temas humanos y humanísticos que también estudian, más empírica y documentalmente, las ciencias. Los literatos y poetas griegos antiguos se comunicaban con la colectividad no solamente de un modo racional, frío, científico, sino de un modo imaginativo, sensorial, emocional, vivencial; es decir: literario, estético, artístico, poético. Así es como trataban de llegar a todos los estratos sociales. Porque la técnica literaria refuerza, potencia, se hace contenido.

Ya sabemos que después del florecimiento de la épica griega -que no se redujo a las epopeyas homéricas, ni mucho menos- surgió con toda su pujanza la lírica literaria. No se había acabado la épica, claro está, en el siglo VIII a. C. Ni la lírica comenzó, de buenas a primeras, en el siglo VII. Basta hacer un recorrido serio por el libro titulado *Orígenes de la lírica griega*, de Francisco Rodríguez Adrados, para darnos cuenta de que casi todas las formas de la lírica griega literaria que hoy poseemos documentadas, existían como formas o manifestaciones populares de vida entre los griegos, aunque no se nos hayan transmitido por la escritura. Con todo, es claro que la lírica literaria griega se cultiva y se desarrolla, especialmente, desde el siglo VII hasta la mitad del siglo V a. C. En el siglo V el teatro invade el escenario geográfico griego desde el Olimpo hasta el Taigeto, y desde Olimpia hasta Epidauro, sin olvidar que no dejó de invadir la Magna Grecia y la Grecia Asiática, pasando por las islas del Egeo. Así podemos ver cómo los géneros literarios se van imponiendo sucesivamente.

Situados en las almenas de los siglos VII-V a. C., podemos otear panorámicamente las modalidades y autores de la lírica griega arcaica que se nos presentan ante los ojos, teniendo en cuenta, sin embargo, que, dentro de la lírica, la evolución cronológica va marcando tantas diferencias por razón de los cambios culturales como por razón de los géneros poéticos; de tal manera, que los numerosos poetas líricos adoptaban las

varias formas de versificación. Nos interesa aquí, no obstante, servirnos de las clasificaciones por razón de las técnicas versales principalmente, pero tratando de señalar y destacar las modalidades retóricas más resaltantes, sin pretensiones de exhaustividad por la limitación que impone la extensión del trabajo.

No deja de ser aleccionador que, en los siglos VII-V a. C., los autores que pretendieron expresarse públicamente, para las comunidades griegas, lo llevaran a cabo empleando el vehículo del verso. Ya trataran contenidos de guerra, de amor, de filosofía, de sociología, de política, de sentimientos o conflictos personales, las técnicas de la versificación eran consideradas como los mejores medios de publicidad. Este fenómeno es enormemente significativo. En una época como la nuestra, que evade, generalmente, la escritura del teatro en verso, y que con el versolibrismo ha llegado casi a identificar el verso con la prosa, como lo aseveran los mejores teóricos modernos de la lingüística y de la literatura, el hecho nos obliga a reflexionar y revisar por qué los griegos dieron entonces tanta importancia al verso para expresar la múltiple variedad de pensamientos y sentimientos. La razón parece clara: no podemos pensar que el motivo fuera la dificultad de escribir en prosa; es decir: en lenguaje coloquial; el verso, por el contrario, especialmente por su ritmo, potencia en gran manera los contenidos; penetra más profunda y agradablemente en el alma del oyente y del lector, tanto a través de la razón como de la sensibilidad; es un medio más completo para que el mensaje persista con una mayor perennidad. Por estas razones la cultura de la llamada lírica arcaica griega optaría por el verso como el mejor medio de comunicación.

Las situaciones sociales de las pequeñas ciudades-estados de la Hélade resultaban un marco favorable para la presencia y el desenvolvimiento de la poesía. Los poetas, con sus palabras y con sus cantos, acompañados de la flauta, del *aulós*, de la lira,

de la cítara, de la forminge, del *bárbito* o de la *iambiké*, trazaban el marco ambiental de las circunstancias humanas. Y para cantar o recitar hechos heroicos, sentimientos eróticos, honras fúnebres, reflexiones filosóficas -morales, sociales, políticas- y triunfos atléticos, los banquetes resultaban el mejor escenario -aunque no exclusivo- en tiempo y espacio. Así nació y se desarrolló la lírica griega arcaica con sus vertientes de la elegía, el yambo, la monodía y la lírica coral. Procedamos a revisar diversas modalidades de la lírica, agrupándolas convencionalmente en orden a nuestro objetivo.

1. La lírica heroica y erótica.

Una de las presencias que saltan a primera vista en la lírica elegíaca, y aun en la lírica yámbica, es el carácter emotivo de la exhortación. Como se comprende, la exhortación o *hipothéke* no implica un contenido, sino un modo de expresión, una retórica o pragmática. Con esta técnica se expresan, sobre todo, Calino y Tirteo; porque los destinatarios de su poesía eran precisamente guerreros que luchaban, justificada o injustificadamente, por su patria.

Calino, morador de Efeso, ciudad de la Grecia Asiática, se siente amenazado continuamente (como todos sus compatriotas) por las hordas bárbaras del norte asiático; es decir: por "los terribles cimérios" (LG, I, 1956: 112, fr. 3), que llevaban consigo a los «treres» (Ibíd.: 114, fr. 4). Frente a esta situación tiene que poner en acción una retórica persuasiva. Así surgen *los ademanes lingüísticos típicos* (Kayser, 1961: 453) de las interrogaciones y exclamaciones, que connotan a la par, como formas de la actitud del apóstrofe lírico, un desbordante apasionamiento y una apariencia de ofensa dirigida a los jóvenes remisos en la lucha, a fin de incitarlos más y más a arriesgarse a morir por su tierra, por sus esposas y por sus hijos; porque sin tales bienes no se concibe el seguir viviendo. Así también se consagra el código idealista del honor, que implica el morir por la patria

(LG, I, 1956: 112, fr. 1). Como es sabido, aunque esta argumentación proviene ya de la exhortación que Homero pone en boca de Héctor (*Il.*, XV, 494-499), Calino y Tirteo la reiteran y difunden de tal modo, que se convierte en un tópico de la literatura universal, pasando por el *dulce et decorum est pro patria mori*, de Horacio (*Od.*, III, II, 13). El sentido heroico llega a calificar el "morir por la patria" con los epítetos más atrayentes y magnificadores: *honroso (timéén)*, *brillante (aglaòn)*, *hermoso (kalòn)* y hasta *dulce*, según Horacio. El subjetivismo de la poesía se sobrepone al empirismo de la realidad. Por eso Tirteo no duda en transformar y exaltar, hasta el ideal de la belleza, la fealdad y repugnancia de las muertes realistas en los campos de batalla:

Es, pues, hermoso que un hombre valiente sucumba
entre los de vanguardia, luchando por su patria.¹

Tirteo (LG, I, 1956: 134, fr. 6)

Basados, pues, en el arte de la persuasión, los líricos de la elegía heroica desarrollan la técnica de lo que con la expresión alemana se ha llamado *Ringskomposition*; es decir: la composición anular de la estructura arcaica helénica, que tanto han repetido los modernos creadores y han valorado los críticos literarios actuales. Con relación al texto que acabamos de citar, Isidoro Muñoz Valle ha descrito con precisión esta recurrencia retórica de Tirteo, formada por los dos pasos que ha señalado Werner Jaeger: la argumentación y la exhortación, concatenadas en una especie de entimema:

Comienza por una secuencia de ideas muy sencilla:
Es hermoso morir por la Patria en el campo de batalla (vs. 1-2); *por el contrario, el destierro como castigo de la cobardía es una desgracia afrentosa* (3-10); *luchemos, pues, con valor* (11-14). Las dos premisas forman la argumentación y la conclusión encierra el elemento parenético. (Muñoz, 1972: 39)

El procedimiento se repite en la mayor parte de los fragmentos que se nos conservan. Sin embargo, la situación sociopolítica de Tirteo es muy distinta de la de Calino. Tirteo trata de consolidar una situación de conquista. No está exhortando a defender a la patria contra unos agresores, sino a luchar por mantener el territorio mesenio del que sus conciudadanos antecesores se habían apoderado en la llamada primera guerra de Mesenia. Con todo, aunque se trata de una situación de injusticia y de invasión, el recurso -sentimental, pasional, egoísta- es el mismo desde el punto de vista retórico.

Focalizada tal actitud, y tratándose de los destinatarios a quienes va dirigido principalmente este trabajo, no puedo prescindir de una referencia muy propia de la circunstancia actual. Hasta nosotros ha llegado el sentido y la forma de la elegía heroica griega. Es preciso recordar que un apasionado autor venezolano, como era Juan Vicente González, se ha identificado también muy íntimamente, en sus *Mesenianas*, con la poesía de Tirteo, aunque los sentimientos tirteanos le vinieran a él a través de la *Meseniká*, el poema épico del helenista Riano y, más cercanamente, a través de las *Messéniennes* y de *Les Nouvelles Messéniennes*, de Delavigne, o de otros románticos franceses que actualizaron el tema por su sentido de la libertad. De todos modos, la situación política venezolana inspiró a Juan Vicente González para que exteriorizara así sus sentimientos patrios a propósito de Mesenia: "la de los tristes cantos que inspiraron los míos". Más explícitamente González recoge el elemento parenético cuando hace decir a sus amigos-personajes en *Fragmentos de una Meseniana*:

Pero hai [sic] algo que animará siempre tu espíritu inflamable: la patria, la justicia, la libertad. ¿Por qué no entonas, nuevo Tirteo, animosos himnos en sus alabanzas? Mézclese tu musa al combate; vista el fiero casco de la guerra" (1961: 20)

Como en Tirteo y en Calino, el procedimiento de la exhortación es común a toda la lírica arcaica. Pero una gran parte de ella se reviste, además, y se intensifica con la decoración del dístico elegíaco. Es la versificación que adopta, como es sabido, la elegía guerrera de Calino y Tirteo, la elegía erótica de Mimnermo, la elegía sociopolítica de Solón y la elegía filosófica de Jenófanes, Focílides, Teognis y otros. El dístico elegíaco era una estrofa de dos versos: un hexámetro y un pentámetro. Generalmente implica una cierta compleción o cierre de la idea, aunque no exige la exclusión de la prolongación sintáctica del pensamiento en la estrofa siguiente, y aun la recurrencia al encabalgamiento, como ocurre muchas veces en el corpus elegíaco de Teognis. Por otra parte, la posible alternancia de pies rítmicos, sobre todo en el hexámetro, ofrecía una ductibilidad extraordinaria para expresar, tanto las ideas heroicas como las ideas amorosas y filosóficas más sutiles. El ritmo dactílico se mostraba unas veces rápido y enérgico, o alegre y festivo, por la preponderancia de los pies dáctilos, compuestos de una sílaba larga y dos breves; otras veces sonaba lento, *pesante* -para expresarlo en lenguaje musical- por la preponderancia de los pies espondeos, compuestos de dos sílabas largas, equivalentes en tiempo a las tres de los pies dáctilos. Lo más frecuente es que predominen en número los pies dáctilos sobre los espondeos; por eso se habla, generalmente, del hexámetro dactílico.

Sin embargo, el verso hexámetro, por los seis pies dáctilos o espondeos alternados, con sus variadas cesuras o pausas, presentaba mayor flexibilidad y mayores posibilidades expresivas que el pentámetro, compuesto de cinco pies: dáctilos o espondeos los dos primeros, y dáctilos obligatorios los dos últimos, además de un espondeo formado por las dos cesuras fijas, al medio y al fin del verso; por eso dice Koster que "Ce vers est, à vrai dire, un *dicatalectum*, composé de deux tripodies catalectiques" (1962: 78). Dejamos aquí a un lado las diversas variantes y combinaciones que puede adoptar el pentámetro. Con todo, no olvidemos, en orden a su valor expresivo, el

carácter de epifonema que presenta con alguna frecuencia en la elegía. De aquí se puede deducir que el dístico elegíaco es una estructura propia para el género de la lírica, mientras que la forma estíquica de los hexámetros da mayor oportunidad para la épica o narrativa. Rodríguez Adrados lo ha destacado muy oportunamente:

El dístico elegíaco, con su ritmo que se quiebra a intervalos regulares, no es apropiado para la narración, aunque nunca faltó totalmente, y en el siglo VI fue parte importante de la elegía, en virtud de un desarrollo secundario. En cambio, el dístico facilitaba la organización del pensamiento en frases breves y equilibradas, a veces a base de antítesis y paralelismos formales y de contenido muy de acuerdo con el estilo y el pensamiento arcaicos, que encuentran en estos procedimientos un apoyo. (LG, I, 1956: [xvi])

Es aquí donde los líricos demuestran un avance y una creatividad original e independiente con respecto a la versificación homérica. Y un fenómeno que resulta convincente como prueba de las observaciones acabadas de apuntar -aunque pertenezca a la literatura latina- es el hecho de que Ovidio escriba los relatos de las *Metamorfosis* en la forma estíquica de versos hexámetros; pero cuando se trata de los sentimientos líricos, subjetivos, expresados en las *Tristes* y en las *Pónticas*, los vacíe en el molde del dístico elegíaco.

Observemos el siguiente hexámetro de un dístico griego original, tratando de ajustar la traducción española a la métrica griega en beneficio de los lectores que no puedan captar la técnica del idioma helénico:

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6
 - υ υ / - υ υ / - υ υ / - υ υ / - υ υ / - -
 οὐδέ μὲν / εἰ ταχυ- / τῆτι πο- / δῶν, τόπερ / ἐστὶ πρό- / τιμον,
 ῥώμης ὅσσ' ἀνδρῶν ἐργ' ἐν ἀγῶνι πέλει,
 τούνεκεν ἄν δὴ μᾶλλον ἐν εὐνομίῃ πόλις εἴη.

Jenófanes (LG, II, 1959: 90)

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6
 - υ υ / - υ υ / - υ υ / - υ υ / - υ υ / - -
 y aunque por / gran rapi- / dez de los / pies, que es va- / lor muy hon- / roso,
 uno rea- / lice en a- / gón // actos de / fuerza vi- / ril,
 no por / eso la / polis ten- / dría me- / jor euno- / mía.

Como es fácil de advertir, el primer verso es un hexámetro con todos sus pies dáctilos, menos el 6, que ha de ser un espondeo obligado. En la traducción española he tratado de conservar la misma estructura, aunque ya es sabido que la cantidad o duración silábica es arbitraria o convencional, puesto que en nuestro idioma se ha perdido aquella propiedad (al menos para la percepción general, si no se recurre a la medición del quimógrafo, como lo ha efectuado Navarro Tomás), y se ha intentado paliarla con los acentos intensivos. Sin embargo, el hexámetro al que ahora nos referimos, presenta una característica especial: es la velocidad que le comunican los pies dactilos, y que parece ajustarse perfectamente a la semántica. Según esta, los atletas corredores se definían por su rapidez, aunque eso -que se tenía en gran honor y estima- no importaba mucho para la eunomía o buen gobierno de la polis, de acuerdo con la filosofía de Jenófanes. De todas maneras, ese es un caso de lo que se llama, en la retórica moderna, *simbolismo fonético*, en que la técnica en el manejo de las palabras refuerza más y más las ideas, como ocurre también frecuentemente en la literatura de todos los tiempos y espacios con las aliteraciones y onomatopeyas. Para referirnos más concretamente a la literatura griega, se repite aquí el fenómeno que se propugnaba ya

en el *Cratilo* o *sobre la propiedad de los nombres*, de Platón, aunque allí se advierte que los nombres -o los lexemas- son más bien signos lingüísticos convencionales en todos los idiomas, y en consecuencia el sentido se distancia generalmente de la fonética.

Otra muestra de lo que significa la técnica en la métrica griega del dístico elegíaco, y más específicamente en el hexámetro, es la siguiente estrofa de Tirteo, en que se trata también de la eunomía o buen gobierno, aunque dentro de la mentalidad belicista espartana o lacedemonia:

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6
 - - / - - / - - / - - / - υ υ / - -
 ...δήμου / δὲ πλή- / θει νί- / κην και / κάρτος ε- / πεσθαι.
 Φοίβος / γὰρ περὶ / τῶν // ὠδ' ἀνέ- / φηνε πό- / λει.

Tirteo (LG, I, 1956: 132)

1 / 2 / 3 / 4 / 5 / 6
 - - / - - / - - / - - / - υ υ / - -
 "... y que / triunfe y / mande / todo el / pleno del / pueblo".
 Sobre estas / cosas a- / sí // Febo le ha- / bló a la ciu- / dad.

En contraste con el hexámetro estudiado anteriormente, notamos que el de este dístico está constituido por pies espondeos, con excepción del obligado quinto pie dáctilo; y así intento reproducirlo en la versión castellana. No sería, por tanto, una interpretación subjetiva ni extrapolada el hecho de pensar que se está indicando con esa estructuración la trascendencia y sacralidad del discurso de Febo Apolo, al mismo tiempo que la afirmación pausada, ponderada, solemne, del mensaje del dios, tal como se refleja en todo el fragmento. Y completando la estrofa, el pentámetro sanciona como epifonema las palabras de Apolo, según se ha indicado al tratar de las propiedades de este verso en la estrofa dística.

Aparte de la técnica de la versificación del dístico elegíaco, saltan acá y allá otros fenómenos expresivos en la poesía elegíaca. En primer lugar, la expresión formal acusa también muchas reminiscencias homéricas. Los helenistas, al estudiar las formas elegíacas -como también las otras modalidades-, han señalado un gran número de concordancias con los poemas homéricos, tanto en la semántica como en la retórica. Si nos centramos en la retórica, que aquí es nuestro objetivo, nos sorprenderemos con la prolijidad de epítetos decorativos u ornamentales que acumula Tirteo, al estilo de Homero, para ensalzar a Apolo cuando éste se dispone a adoctrinar a la polis:

Así dictaminó, pues, desde su fastuoso santuario, el soberano Apolo,
el del arco de plata, el que actúa de lejos, el de dorada cabellera.

Tirteo (LG, I, 1956: 132)

Tanto el epíteto *soberano* (*ánax*) como *el del arco de plata* (*arguirótoxos*) y *el que actúa de lejos* (*hekáergos*) se reiteran en la *Iliada* y en la *Odisea*. Pertenecen, por tanto, al llamado lenguaje formulario de la épica, con el cual se avivaba y exaltaba específicamente la imagen, la belleza y el poder de los dioses; pero al mismo tiempo se creaba en la mente colectiva helénica el recuerdo y la estima de lo sobrehumano, aun cuando se realizara por medio de un proceso antropomórfico; es decir: convirtiendo a los dioses en unos hombres extraordinarios. Por otra parte, al usar Tirteo -como otros líricos- este recurso épico, advertimos que los géneros literarios comienzan a difuminarse en cuanto a sus límites. Sin embargo, Tirteo emplea además, en ese texto, otro epíteto (*jrysokómes* = *el de dorada cabellera*) que no se encuentra en Homero. Es verdad que aparece aplicado a Dioniso en la *Teogonía* de Hesíodo (v. 947), y en consecuencia pertenece también a la épica ampliamente considerada; pero a partir de Hesíodo y Tirteo, el epíteto ornamental *el de dorada cabellera*, con diversas variantes, se generaliza entre los poetas líricos y teatrales, como Píndaro, Anacreonte, Eurípides, Aristófanes...

Así mismo, prosigue operante la técnica del símil, con reminiscencias homéricas. Y no es extraño que a veces nos sorprenda el encontrarnos con una comparación del mismo Homero, aunque con ligeras variantes y sin la reiterada técnica de la prótasis y apódosis. Tal es el símil que aplica Tirteo a los mesenios, cuando huían doloridos y cargados como asnos (*ónoi*) con sus pertenencias, abandonando su propia tierra (LG, I, 1956: 133, fr. 5). De manera análoga había pintado Homero a los aqueos, llevando, como mulos o semiasnos (*hemítonoi*), sudorosos, el cadáver de Patroclo, al mismo tiempo que se defendían de los teucros (*Il.*, XVII, 742-46).

El discurso literario tirteano adquiere otras veces formas de una plasticidad sorprendente al recurrir a figuras como el políptoton, a pesar de que el recurso también es homérico (*Il.*, XVI, 214-217), aunque allí menos acendrado. Aquí las mismas palabras se repiten contrastadas con las diferencias de sus cambios morfemáticos (*póda par'podí théis[...] aspídos aspíd' eréisas*, etc.) para describir más vivamente de ese modo la oposición de los guerreros:

y puesto el pie contra el pie, y el escudo contra el escudo,
contra el airón el airón, y el casco contra el casco,
y el pecho al pecho pegado, cada uno arremeta al contrario
con la tajante espada, o con la enorme lanza.

Tirteo (LG, I, 1956: 137, fr. 7)

Si se nos conservara la *Esmirneida*, de Mimnermo, tendría que figurar aquí el tratamiento de su poesía heroica. No falta algún texto de este gran poeta (LG, I, 1956: 224, fr. 13) que viene a ser como el encomio de un héroe al estilo homérico y con muchos elementos líricos. Pero Mimnermo, si nos limitamos a los fragmentos conservados, es el poeta de las pasiones y de la fantasía mítica. El amor erótico y el odio a la vejez, revestidos de las bellezas y de las fealdades que produce la naturaleza,

patentizan su mayor fuerza lírica. Basta, en esta oportunidad, recordar el primero de sus fragmentos:

¿Y qué es la vida, qué es el placer sin la áurea Afrodita?
Que muera yo cuando no me importen estas cosas:
las íntimas relaciones, los dulces dones, la cama,
que tornan en ansiabiles las flores de juventud
para los hombres y las mujeres; pues cuando ataca
la pesarosa vejez, que hace feo aun al bello,
siempre le angustian el corazón aciagas congojas;
y no tiene el placer de admirar la luz del sol;
sino que lo odian efebos y lo desdeñan mujeres.

Mimnermo (LG, I, 1956: 218, fr. 1)

Como puede observarse, el lenguaje es, en su mayor parte, denotativo; pero ya se ha hecho advertir que tampoco la poesía deja de acudir a la cita con el lenguaje directo, siempre que se dé allí el sentimiento, la pasión, la evocación de alegrías o pesares, sin excluir, por supuesto, la razón. No es sólo lo que el texto dice asépticamente, a partir del emisor, sino lo que cada receptor lee desde sus experiencias o desde su complejo mundo. Vale aquí perfectamente lo que Todorov afirma contra la existencia del grado cero de la escritura: "Todo es natural o todo es artificial, pero no existe un grado cero de la escritura, no hay escritura inocente, el lenguaje más neutro está tan cargado de sentido como una expresión extravagante" (1967: 212). Por lo demás, aquí como en otros fragmentos, Mimnermo fantasea con la mitología. Afrodita, la dorada, la rubia, la catira (que todo eso connota el epíteto *jrysés*) significa además, en este caso, el símbolo del placer erótico, dejando a un lado el primero y consabido significado de la diosa del amor. Y no pasemos por alto el exabrupto de la interrogación exclamativa, dirigida tal vez a Nanno, la amada del poeta, si fuera cierto que éste es el comienzo de la elegía, titulada *Nanno* posteriormente. Se repite aquí una vez más el ademán lingüístico de la actitud de apóstrofe lírico, según se ha explicado a propósito de Calino.

2. La lírica filosófica y sociopolítica

A primera vista, puede parecer impertinente -en todo el sentido polisémico de la palabra- calificar y clasificar como lírica la filosofía arcaica helénica, o al menos una gran parte de ella. Aun cuando en las historias de la literatura griega no suele excluirse a los filósofos, apenas se les conceden valores poéticos, tal vez por un concepto prejuiciado o anquilosado de lo que es la poesía. En aquella época, resultaría poco menos que imposible separar la filosofía de la literatura; todo era lo que los latinos llamarían posteriormente *litterae*; es decir: *literatura*. Pensemos además que entre los griegos también la poesía era recuerdo erudito y vivenciado; por eso en Homero (*Il.*, II, 484-493) se relaciona con las musas; y por tanto, con Mnemosine; es decir: con la Memoria, madre de las musas. Así mismo, en Píndaro, la poesía era *sofía*; es decir: un modo de sabiduría, como ha observado Luis Gil en su libro sobre *Los antiguos y la "inspiración" poética* (1966: 28 ss.). Por lo demás, recordemos también que, si hoy se admite y se cultiva en la poesía el lenguaje prosaico, vulgar y obsceno, y sin connotaciones morales negativas (porque ya no aceptamos la discriminación entre palabras poéticas y palabras prosaicas, o feas y bellas), eso mismo ocurrió en los líricos griegos. Por consiguiente, en una época como la nuestra, en que la concepción de literatura y de poesía se ha ampliado hasta aceptar sin cortapisas la antiliteratura y *Las contraliteraturas* (título del libro de Bernard Mouralis), resulta necesario y hasta fructífero revisar sin prejuicios el arte literario o poético -con el amplio sentido de *téjne* o técnica- tal como se encuentra en los textos de los poetas helénicos, en general.

Concretándonos al área temática de la filosofía, ampliamente considerada, ya supone un valor poético el hecho de que los autores escribieran en verso, según queda razonado en la introducción. Aparte de los primeros filósofos llamados físicos, como Tales, Anaxímenes y Anaximandro, de los que apenas se conservan escasos textos dudosos, existen los llamados filó-

sofos metafísicos, como Parménides y Empédocles, que dejaron una obra considerable, todavía hoy conservada en mayor o menor parte. Por lo que tienen de pensadores o ideólogos, podemos incluir aquí también a los sociopolíticos y gnómicos, como Sólon, Jenófanes, Teognis, Focílides...

El texto de Parménides viene expresado en versos hexámetros; es decir: en un lenguaje poético, lírico, subjetivo. La misma esencia de la filosofía parmenídea se centra en el problema de la *doxa* y del *ser*; lo cual entra de lleno en el campo de la ficción y de la realidad, que es ciertamente el campo poético, sin querer excluir en ello a la razón. Racionalismo, fantasía y sensibilidad se funden en esta creación filosófico-poética. Los manuales de literatura griega se hacen eco de los juicios negativos que muchos críticos -desde los griegos hasta los modernos- han emitido contra la forma literaria de los filósofos. Las palabras de Cantarella pueden ser muy representativas:

No obstante la forma "poética", de Parménides se podría decir, y quizá con mayor razón, lo que Aristóteles decía de Empédocles: que entre él y Homero no hay nada en común sino el metro; pero es preciso concederle al respecto el difícil mérito de haber expresado por vez primera conceptos propiamente metafísicos; y a veces el tono es solemne, inspirado y no falta de fuerza poética. (1971: 191)

Albin Lesky es más justo y generoso con Parménides, cuando, cuestionando el juicio de algunos críticos que le censuraron la "dureza y tosquedad de sus versos" (1968: 238), se pronuncia a favor del filósofo-poeta propugnando la belleza que ofrece el proemio del poema parmenídeo. Evidentemente no se puede negar el lenguaje estético de ese proemio. Lo que en él funciona principalmente, no es la fría razón del filósofo, sino la fantasía desbordada del poeta y su sentimiento y pasión por la

búsqueda de la Verdad. Parménides arranca con un mito, y crea una épica-lírica o narrativa expresada en primera persona; lo cual es también un subjetivismo lírico. El mismo se piensa y se siente llevado en un carro arrastrado por unas sabias o inteligentes yeguas (*hai híppoi*) en marcha hacia la luz. Más tarde notaremos que el filósofo canta acerca de la bien-redondeada Verdad (*eukykleos alétheia*), que parece relacionarse estrechamente con el Ser, con la Luz, con el Sol, redondo también e inteligible, como comenta García Bacca en las notas a su traducción (FFP, s.f.: 87). Todos estos significantes no parecen entrañar un sentido denotativo con respecto a los objetos designados, sino más bien un sentido connotativo, encuadrable en la retórica de los metasememas, si aplicamos la retórica del Grupo μ (1987: 155 ss.); son realmente símbolos del ser increado que la mente humana de ninguna manera puede comprender o abarcar. Y el lenguaje simbólico implica sin duda un profundo subjetivismo; es decir: una poesía lírica.

Por otra parte, Parménides es un extraordinario poeta descriptivo, como lo demuestra su idiolecto. El rechinar de los ejes del carro que lleva al filósofo; las solares o divinas doncellas que con sus suaves palabras persuaden a la Noche; el chirriar de las puertas de la Noche que se abren; el diálogo de la Diosa Noche con el doncel poeta: todos ellos son elementos sensoriales y fantásticos, más que racionales o filosóficos al uso moderno. Y ya en eso este autor del poema, titulado *Peri fýseos* como otros de esta época arcaica, recurre una y otra vez a las prosopopeyas o humanizaciones de los personajes míticos o alegóricos que integran su poema. Además de la Noche, se revelan como personajes vivientes y actuantes el Día, la Díke o Justicia (ama de llaves de los palacios de la Noche para abrirlos a la senda del Día), la sabia diosa Dáimona (para no traducir *he dáimon* por nuestra palabra *Demonio* o *Demonia*), la Verdad o *Alétheia*, etc, etc. Hasta el Pensamiento funciona de un modo personificado; y las mismas yeguas que arrastran el carro son sabias como personas pensantes. Difícil y arriesgado sería decodificar o

interpretar en todo su alcance este mito, como lo llama el mismo Parménides, sin querer con esto prescindir de la metafísica del ser que ya han estudiado y dilucidado, en tan gran parte, los filósofos. Por lo demás, no olvidemos que Platón (dicen que filósofo retirado de la poesía) retomará en su *Fedro* el mito del carro y los caballos con sentido simbólico.

Lo interesante para nosotros, al estudiar la retórica o pragmática del poema, es advertir que el texto no viene expresado, generalmente, en un lenguaje enunciativo, como suele ser el lenguaje filosófico estrictamente dicho, sino en un frecuente diálogo en que hablan los personajes míticos o alegóricos. Y a esta forma se añade con frecuencia la función fática, que Jacobson ha considerado muy acertadamente como expresión poética. El poeta, efectivamente, se siente obligado de vez en cuando a llamar la atención del oyente o lector, a fin de que se concentre en el mensaje y no se disperse. Para dar una demostración de algunas de las observaciones anteriores, sirva el texto siguiente, en que la voz narrativa o expositiva parece corresponder a Dike, como en el proemio:

Atención, pues;
que yo seré quien hable;
Pon atención tú, por tu parte, en escuchar el mito:
cuáles son las únicas sendas investigables del Pensar.

(FFP, s.f.: 65)

A la verdad, no creo que se le pueda negar a Parménides una acendrada técnica lírica. Por lo demás, eso no sería desposeerlo de su trascendencia como filósofo metafísico. La poesía y la filosofía no tienen por qué sentirse divorciadas, aunque así lo piensen muchos filósofos excesivamente racionalistas; porque, además, ya sabemos que la filosofía no pretende alcanzar y definir dogmas o verdades absolutas (ni es fácil que las consiga), sino buscar y aproximarse a la Verdad, perseguida,

eso sí, con alma, vida y corazón, como suelen intentarlo también los grandes poetas pensadores. Tal vez tuviera razón el pensador y poeta Unamuno cuando afirmaba apasionadamente: "la filosofía, como la poesía, o es obra de integración, de concinación, o no es sino filosofaría, erudición pseudofilosófica" (1966, II: 742).

Situación análoga a la de Parménides presenta Empédocles, una personalidad constituida por la extraña conjunción de místico, poeta y filósofo. Según la tradición, Empédocles vivió en la Magna Grecia, y se relacionó con Jenófanes, con Parménides y quizá con Pitágoras. No es extraño que escribiera un poema en hexámetros de corte épico o expositivo y con intención didáctica para los fieles que le seguían como a un numen sobrenatural. El poema fue titulado más tarde, según la moda contemporánea, *Peri fyseos*; es decir: acerca de la naturaleza. A juzgar por los fragmentos que se nos conservan, constituye el inicio del poema, al estilo homérico, una invocación a Calíope, Musa inmortal, a la que demanda asistencia para "sacar a luz buen *logos* sobre afortunados dioses" (FFP, s.f.: 165). Ya este comienzo es evidentemente un discurso poético. Recordemos que la invocación o súplica es otra de las formas que nacen de la actitud del apóstrofe lírico, según la ha catalogado Wolfgang Kayser (1961: 446). Pero a fin de evitarme aquí superfluas repeticiones, téngase presente que Empédocles se vale de las mismas técnicas del momento histórico, que eran las que ya se han destacado a propósito de Parménides. Sin embargo, a Empédocles no le basta usar las prosopopeyas, sino que recurre a las divinizaciones. Aparte de la personificación de *Nêikos* (*Discordia, Odio*), su antagonista *Filótes* (*Amistad, Concordia*) viene deificada y es llamada con los nombres de Gozo y de Afrodita (FFP, s.f.: 137). Así mismo, las cuatro raíces primeras de las cosas, que tanto se reiteran en el poema, son también dioses: el fuego es Zeus, el candente; el aire, Hera, vivificante; la tierra, Aidoneo o el ocultante; y el agua, Nestis, que humedece de lo mortal la fuente lacrimógena (FFP, s.f.:

143).² Claro está que, hay una gran distanciaci3n entre Homero y Empédocles, como dijera Arist3teles; pero, aparte de los muchos elementos estéticos recibidos de Homero por Empédocles, eso no significa que Empédocles no sea un poeta en su dimensi3n, como Homero lo fue en la suya. ¡C3mo lo demuestra tambi3n el eleata con sus largos e ingeniosos s3miles, como el de la ni3a de la clepsidra, y no solamente con el metro o versificaci3n!. As3 mismo, puede y debe considerarse como poes3a la fantas3a o creencia en la metempsicosis o metempsomatosis, de procedencia pitag3rica y 3rfica. Empédocles crea sin duda un lirismo, cuando afirma -en primera persona- con un tono de religiosidad mística:

Que ya Yo mismo
doncella y doncel fui una vez,
ave y arbusto,
y en el Salado fui pez mudo.

(FFP, s.f.: 128)

Recordemos, por fin, ya que no es posible detenernos en el an3lisis detallado del poema, algunas de sus sugerentes im3genes-met3foras, que recuerdan a las greguer3as de G3mez de la Serna:

El Sol, agudo flechero (FFP, s.f.: 150)

.....
Noche: la de ojos en peregrinaci3n, la desierta (Ib3d.: 151)

.....
El Mar: transpiraci3n de la Tierra (Ib3d.: 152)

Sin embargo, es cierto que la filosof3a 3tica y la sociopol3tica toman otros derroteros muy d3stintos de los discursos poéticos metafísicos de Parménides y de Empédocles. Sol3n, Jen3fanés, Teognis, Focílides y otros, prosiguen empleando el dístico elegíaco como veh3culo de transmisi3n para sus mensajes. Su

lenguaje es, con mucha frecuencia, denotativo y directo. En nuestra mentalidad moderna quizá nosotros hubiéramos preferido el uso de la prosa pero no olvidemos que en todo tiempo (y disfrutamos de simpáticas muestras en la literatura española, medieval y moderna) no han faltado los cantares y decires, en que se vierten tantos bellos pensamientos y sentimientos populares, no siempre vulgares. En el caso de estos moralistas y políticos helénicos, la técnica se reduce al arte de la poesía gnómica. ¿Por qué van a ser proscritos del templo de la poesía los axiomas o sentencias bien acuñadas, concisas, ingeniosas y vivenciales? La *aurea mediocritas*, por ejemplo, o dorada medianía, expresión muy bien lograda por Horacio, tiene su origen, desde luego, en Hesiodo (*Trabajos*, 694) pero la habían difundido y cultivado previamente Focílides, Teognis y otros poetas helenos (LG, II, 1959: 191, n. 2). Leamos o releamos algunos textos de los filósofos moralistas mencionados:

- A. si él alcanza [la victoria] con sus caballos, consigue todos
esos premios,
no siendo digno como yo; porque mejor que la fuerza
de los hombres y de los caballos es nuestra sabiduría.
Pero esto se juzga muy superficialmente, y no es justo
preferir la fuerza a la noble sabiduría.
Jenófanes (LG, II, 1959: 90, vv. 10-14)
- B. Nada hay más difícil, Cirno, que conocer a un hombre
falso,
ni hay nada tampoco que exija mayor cautela.
Teognis (LG, II, 1959: 176, vv. 117-18)
.....
- C. En la justicia toda virtud está comprendida.
Focílides (LG, I, 1956: 236)
.....

- D. No hables de todas tus cosas ante todos tus amigos;
muy pocos son en verdad los que piensan lealmente.
Teognis (LG, II, 1959: 173, vv. 73-74)

.....

- E. No es apropiada una joven mujer para un hombre viejo,
puesto que no es guiada cual barco por timón,
ni la sujetan las anclas, sino que a veces destroza
las amarras, y toma en las noches otro puerto.
Teognis (LG, II, 1959: 199, vv. 457-60)

.....

- F. Muchacho: tú, cual caballo saciado ya de cebada,
has tornado otra vez a mis propios establos,
deseando un buen jinete, un prado de hermoso pasto,
una fuente bien fresca, unos bosques umbríos.
Teognis (LG, II, 1959: 249, vv. 1249-52)

La versión de los textos anteriores ha sido elaborada del modo más literal y conciso que me ha sido posible, con el objetivo de hacer ver también en los textos traducidos el arte de las gnomologías griegas arcaicas. Desde luego, en casi todas las máximas resalta patentemente la subjetividad del poeta. Los textos de Focílides llevan hasta el sello personal del autor, quien repite una y otra vez su fórmula: "También esto es de Focílides". No quiere esto decir que todas las sentencias o aforismos ostenten una originalidad de contenido. La estupenda edición crítica de los *Líricos Griegos* que venimos empleando, puede mostrar a cualquier lector, en las muy eruditas notas de Rodríguez Adrados, las concordancias y referencias a Homero, a Hesiodo y a otros autores anteriores y posteriores.

Pero Jenófanes (texto A), después de cuestionar filosóficamente la injusta supervaloración del deporte sobre la *noble sabiduría* (sabiduría es aquí poesía), concluye su argumentación con un rotundo apotegma o máxima: *no es justo preferir la fuerza a la noble sabiduría*. De la misma manera, los

textos B, C, D y E, sobre el difícil conocimiento del hombre falso, sobre la justicia, sobre la lealtad de los amigos, sobre la mujer joven del hombre viejo, respectivamente, y sobre otros temas que podríamos haber aducido, adoptan la técnica del aforismo o sentencia. Dicho en pocas palabras, es este el arte del registro abstracto, como lo ha llamado Todorov en su *Poética*, y que consiste en expresar «réflexions «générales» qui énoncent une «vérité» hors de toute référence spatiale ou temporelle» (reflexiones «generales» que enuncian una «verdad» fuera de toda referencia espacial o temporal») (Cit. por Reis, 1981: 298). Por otra parte, los textos E y F, pertenecientes a la gnomología de Teognis (de cuyas elegías no es autor único, según se sabe) implican otras connotaciones. El erotismo del corpus teognídeo, en que se resalta la tendencia homosexual, más que heterosexual, se manifiesta expresada a base de la alegoría, del símil y del simbolismo; no recurre a la escrología; es decir: a la frase obscena, a diferencia de los poetas yámbicos. En este caso (texto E), la alegoría de la mujer que no es como un barco obediente al timón, que no es sujeta por anclas, que rompe las amarras y que aborda por las noches otro puerto, supone una fácil interpretación maliciosa hasta para el hombre del pueblo. Así mismo, la descripción del efebo o muchacho que, como un caballo saciado de cebada y deseando un buen jinete, retorna a su amante dueño (texto F), entra también dentro de otra muy repetida y picaresca alegoría; pero no serían tan fáciles de precisar los sememas del “prado de hermoso pasto” (*leimôná te kalón*), de “la fuente bien fresca” (*krénen te psyjrén*) y de “los bosques umbríos” (*álsea te skierá*); por eso podrían interpretarse como símbolos referentes a la comida, a la bebida y al cómodo descanso, puesto que los símbolos han sido considerados con razón como verdaderos plurisignos. Se observa además en este texto la actitud de apóstrofe lírico, que le añade una gran vivencia por medio del vocativo, reiterado en muchos otros textos: ¡*Muchacho!* [...] ¡*Oh muchacho!* (*Pai* [...] *O Pai*). De todos modos, los recursos no dejan de ser connotativos; y por lo mismo, muy poéticos.

También de Solón se ha dicho reiteradamente que adopta un estilo prosaico, aunque Muñoz Valle (1972: 52-53), rectificando a Fraenkel en especial, ya ha apuntado suficientes signos poéticos en los textos solonianos. A la verdad, tampoco Solón es simplemente un filósofo politólogo; es decir: científico, racional, aséptico. El hecho de que use con frecuencia un lenguaje directo y hasta coloquial, no lo excluye de la poesía. Valores de sus dísticos elegíacos y de sus yambos son los sentimientos amorosos para con Salamina y para con Atenas, su patria entera; la agresividad y valentía con que apostrofa o denuncia los abusos del poder contra los corruptos; la sinceridad con que expresa su deseo de separarse del gobierno, la comparación del lobo perseguido por la jauría con que él se identifica (sin que se signifique con eso la equiparación de Solón-lobo); la expresión vivencial de su fe y confianza en los dioses como únicos salvadores de su amada ciudad de Atenas: todo eso es verdadera expresión lírica, no una mera semántica o ideología racional. Aquí se prueba una vez más que, en la literatura y en la poesía, la forma es contenido y el contenido es forma; no hacen falta las palabras "bonitas y consagradas" (¿por quién?) para crear poesía. Además, no puede negarse que su mensaje llegó al pueblo. Lo lamentable es que al separarse él mismo de su arcontado de Atenas -porque él no fue un ambicioso de poder-, dio paso a la tiranía de Pisístrato, que él tanto había tratado de evitar. (Con todo, no dejemos de advertir que la tiranía, *sui generis*, de Pisístrato, ha sido considerada por los historiadores como un gobierno altamente beneficioso para Atenas). Retomemos solamente dos textos del egregio Solón para experimentar la técnica de sus versos, según lo que se acaba de apuntar muy sintéticamente:

Yo mismo, hecho heraldo, vine de la amable Salamina
cantando la belleza de una oda, y no un discurso.

Solón (LG, I, 1956: 187)

.....

Y yo, si al pueblo convoqué ofreciéndole
promesas, ¿cuál dejé sin cumplimiento?
Testigo, en la justicia de los tiempos,
es la inmensa, óptima madre de los dioses
Olímpicos, la Tierra negra, cuyos
hitos, fijos aquí y allí, abolí;
entonces era esclava, ahora es libre.

Solón (LG, I, 1956: 201)

¡Cuántas bellezas líricas destellan en los textos de Solón! Pero ante la obligada brevedad de este trabajo, he de reducirme a comentar y apuntar sólo unas cuantas figuras poéticas que resaltan en estos fragmentos, las cuales, por lo demás, se repiten en muchos otros. (Pero recuérdese que figuras literarias, según la nueva retórica, no son solamente las inventariadas por los retóricos grecolatinos o por los neoclásicos, sino cualesquiera modos de expresión que comprometan tanto la razón como la sensibilidad del emisor y del receptor). Aquí, en primer lugar, salta a la vista el subjetivismo sentimental y la conciencia de poeta que tenía Solón. Casi me atrevería a decir que toda su producción conservada, viene a ser una apasionada y apasionante apología de sí mismo y de su obra de gobierno. Sin falsos pudores dice entre líneas, como puede interpretarse en sana semiótica: Yo mismo vine de Salamina, no discurseando como un mal político, sino *pronunciando una oda, adorno de palabras* (*kósmos epéon odén ant' agorés thémenos*), como un poeta. El contexto aludido y eludido podría ser la reconquista de la isla de Salamina, varias veces ganada y perdida por atenienses y megarenses en conflicto bélico. Así mismo, en el segundo texto, escrito en yambos, diría contextualmente: Yo abolí los límites territoriales que se habían acotado para sí mismos los ambiciosos terratenientes, dejando desposeídos a "los sin voz y sin poder". Y Solón se remonta a su fe religiosa para poner por testigo a la inmensa (*méguisse* = grandísima) y óptima (*árista*) Tierra negra (*Gué mélaina*). Adviértanse los acertados epítetos,

y especialmente el epíteto negra, que probablemente aluda a la tierra dotada de mucho humus por su gran fertilidad; o quizá a la tierra falta de luz, a diferencia del sol y de las estrellas. Por otra parte, la recurrencia a la madre de los dioses Olímpicos, según la teogonía hesiódica, para ponerla como el testigo más garantizado, revela el talento fantástico y el sentido de oportunidad de Solón. Además, el pasaje se cierra y se redondea con un epifonema sinecdóquico, en que se sustituyen los presuntos poseedores por lo poseído: *[la tierra]* entonces era esclava; ahora es libre. No son estos textos, pues, ni muchos otros, los que pueden privar a Solón de su altísimo sentido lírico.

Como Solón, los poetas llamados generalmente yámbicos pueden entrar en la poesía sociopolítica y popular. Por lo demás, atendiendo a la forma de su versificación no son exclusivamente líricos yámbicos (por sus yámbicos trímetros), sino que también escribieron en dísticos elegíacos, en tetrámetros yámbicos, en versos asinártetos, en coliambos y en otros raros. Me referiré aquí, por supuesto, a Arquíloco, a Simónides (de Amorgos) y a Hiponacte, pasando por alto a otros, de los cuales apenas recordamos algo más que el nombre.

El verso yámbico trímetro, compuesto de tres metros o 6 pies yámbicos, y formado cada pie por una sílaba breve y otra larga, ha quedado en la poesía grecolatina como el verso apropiado para la sátira, la ironía y la parodia. Con razón dijo Horacio, en su llamada *Arte poética*, que *Arquilocho* *proprio rabies armavit iambo* (la furia armó a Arquíloco con su yambo peculiar) (1967: v. 79). Arquíloco, efectivamente, se expresa con un subjetivismo e individualismo tan cáustico y agresivo contra sus enemigos personales, que su poesía toma en ello caracteres populares y hasta vulgares, abandonando los formulismos aristocráticos y engolados de los héroes homéricos, según aparecen en la contienda de Aquiles y Agamenón (*Il.*, I, 53 ss.). En uno de sus mejores epodos apostrofa así a Licambes, el padre de su amada Neóbula, porque éste se niega a concedérsela en matrimonio:

υ - υ / - υ // - υ - / υ - υ -
 Páter Lycám- / ba, poíon e- / fráso tóde;
 - - υ - / -- υ -
 tís sàs paré- / eire frénas,

¡Padre Licambes! ¿Qué treta has tramado?
 ¿Quién te turbó el sentido
 que antes tenías? Pareces la gran burla
 de todos los paisanos.

Arquíloco (LG, I, 1956: 35)

Ciertamente Arquíloco, situado a la altura cronológica de Tirteo y Calino, influyó notablemente en el cambio del panorama de la épica homérica. Ya el heroísmo de los aristócratas no tiene lugar en la sociedad decadente de la isla de Paros, como en la Jonia, en general. Ahora se impone el realismo. Arquíloco no se avergüenza de contar y cantar cómo abandonó su escudo para escapar y salvar su vida. Posiblemente las mejores parodias del héroe de la aristocracia anterior, son las caricaturas que el guerrero de Paros diseña representando al jefe que él desea y al que rechaza:

No estimo a un jefe grande, ni que marche a zancadas,
 ni ufano de sus rizos, ni muy bien rasurado;
 yo quiero uno pequeño, con las piernas torcidas,
 mantenido a pie firme, con un gran corazón.

Arquíloco (LG, I, 1956: 81, fr. 166)

Tal vez las imágenes de los grandes guerreros o próceres, como sugiere la descripción que Homero hace de Agamenón (*Il.*, II, 474-483) habían cultivado las apariencias de algunos jefes que Arquíloco habría conocido en las guerras de su isla de Paros con la de Naxos, o en sus campañas en Tasos. El hecho de que tales jefes no respondieran a la eficacia del valor, suscitaría en

el poeta esta parodia. Pero recordemos previamente que la parodia y la ironía son humorísticos y paliados modos de denuncia contra los arbitrarios poderes políticos o religiosos, como lo ha estudiado muy sólidamente el crítico venezolano Víctor Bravo (1993a: 20-21 y 44 ss; 1993b: 97 ss.), basado en Bajtín y Foucault. Así podemos comprender mejor el retrato burlesco que Arquíloco traza del jefe que presume de muchas apariencias y quizá de cierto amaneramiento; en contraste, él dibuja en sobrios y desdeñosos rasgos físicos al que carece de buena estampa, pero es todo eficacia y valentía en la realidad. De este modo, por el uso de lo que hoy se viene llamando *alteridad* u *otredad*, y que en último término es también connotación, quedan invertidos los fenómenos de ficción y realidad. Por otra parte, la ironía de Arquíloco se refleja en los celos con su rival Mírmex, quien pretende desposeerle de la pretendida Neóbula, si es cierta la interpretación histórica del texto aludido. Las palabras del poeta son frías y agresivas, aunque camuflan, de un modo picaresco, la referencia concreta a la mujer bajo la forma irónica de la alegoría, según la cual Mírmex deberá abandonar esta ciudad-mujer y dirigirse a reinar como tirano sobre la que él conquistó gloriosamente con su lanza (LG, I, 1956: 59, fr. 123).

Por lo demás, también Arquíloco tiene su conciencia de poeta. Como lo refleja el dístico elegíaco de la presentación-autorretrato (LG, I, 1956: 28, fr. 1), se considera *un siervo de Enialio*, o dios Marte, y un *conocedor del don de las Musas*. Y agreguemos a estas perífrasis que designan tan bellamente al poeta y guerrero, aquella imagen plástica y realista, muy similar a la anónima escultura griega del guerrero que sostiene la lanza en su diestra:

En mi lanza está mi pan hordeáceo, en mi lanza el vino
Ismárico, y yo bebo apoyado en mi lanza.

Arquíloco (LG, I, 1956: 28, fr. 2)

Obsérvese en este dístico elegíaco la metataxis de la anáfora enfática *en mi lanza (en dori)*, al mismo tiempo que las otras metataxis del paralelismo en las dos primeras frases y del quiasmo en la tercera; porque la lanza era para el guerrero y poeta su propia vida, expresada concretamente en dos sinécdoques: *el pan de cebada (mâdsa)* en lugar de todos sus alimentos, y el antonomástico *vino de Ismaro* en lugar de todas sus bebidas (recuérdese a Homero, *Od.*, IX, 195-98). Ciertamente, aun cuando Arquíloco, nacido de una esclava pero no mercenario, era un poeta popular, no dejaba de conocer su oficio, a pesar de que desconociera los nombres que los retóricos modernos han dado a fenómenos líricos tan estéticos y expresivos. Y seríamos injustos, en fin, con Arquíloco, si no mencionáramos siquiera aquel texto con carácter de *hipothéke*, en que toma la actitud reflexiva sobre sí mismo y le habla en sinécdoque a su corazón, exhortándolo a no deprimirse y a no exaltarse por los fracasos ni por los éxitos, respectivamente. Es el fragmento que mejor marca la profunda personalidad del poeta a base del metaplasmo del apóstrofe, con reduplicación al principio, y del metalogismo del axioma-epifonema al fin: ¡*Corazón, corazón! (Thyme, thyme) [...] Sábeta (guinnóske) que el ritmo alterno (rythmós) tiene (éjei) o lleva a los hombres* (LG, I, 1956: 96); es decir: que en la vida alternan los bienes y los males; por no traducir ese axioma con aquel nuestro proverbio castellano: "hay que estar a las duras y a las maduras".

La técnica de Simónides de Amorgos queda en la historia de la poesía, principalmente, por el fragmento llamado "Espejo de las mujeres" (LG, I, 1956: 155-161, fr. 8). El texto es una serie de comparaciones alegóricas. Con un sentimiento misógino procedente de Hesiodo y probablemente de su propia experiencia, rebaja la condición de la mujer, aunque no sin matizar a veces, asimilándola al lodo, al mar y a los más viles animales: la puerca, la zorra, la perra, el asno, la comadreja, la yegua, el mono; pero tampoco deja de exaltar a la dulce y hacendosa mujer-abeja. Es comprensible que el pesimismo llevara a

Simónides arrastrado por el existencialista mito de Pandora, así como por fábulas y relatos de las anteriores literaturas orientales. Además, hay quien ha señalado en este texto el espíritu campesino, juntamente con una falta de coherencia en algunas partes; pero todo iba debidamente envuelto en la técnica anular.

De Hiponacte sería suficiente con recordar los textos referidos a su contrincante Búpalo; y, sobre todo, el fragmento descriptivo (muy mutilado y restaurado) del sujeto a quien alguna mujer, que hablaba en lidio, intenta devolverle la virilidad en complicidad con alguien no precisado, según el texto original griego. (LG, II, 1959: 50-51, fr. 92). La descripción, además de estar efectuada en la primera persona del sujeto intervenido, viene expresada a base de la más cruda escrología apotropaica, como designan los historiadores de la literatura griega el uso repulsivo del lenguaje vulgar, también llamado escatológico. Realmente la escrología es una forma literaria, por repugnante y asquerosa que parezca; y no deja de ser literaria y aun poética porque sea asquerosa y repugnante, puesto que reproduce y parodia -al menos contextualmente- fenómenos humanos desde el punto de vista del emisor; y desde el punto de vista del receptor, los fenómenos son captados racional y emotivamente. El juicio que tal literatura o poesía nos merezca desde el ángulo de la moral y de la educación, es tema distinto de la literatura, y habría que valorarlo desde la axiología o ciencia de la escala de los valores humanos. De todos modos, si se conociera y recordara bien al Hiponacte de estos textos, no se alardearía tanto estimando como muy original la técnica de mucha literatura llamada moderna o postmoderna, tan recargada de vulgaridades, no más exorbitantes que las de aquella poesía de los líricos yámbicos y de los comediógrafos y autores de dramas satíricos, que pulularon en Grecia hace más de 25 siglos.

3. La lírica monódica y coral.

La lírica monódica es la que mejor se ha identificado con nuestro concepto de poesía. La monodia supone un solo poeta que recita; pero no hay que desconocer que el poeta monódico designaba al autor, al músico o cantante y al bailarín o danzante, en una pieza. Sería algo así como el *cantautor* moderno, aunque sin la masa de público de nuestros *shows* actuales; no obstante, a juzgar por los hermosos textos líricos que se nos conservan, aquellos poetas cultivaban el lenguaje estético tan acendradamente, que no caían en las cursis y pedestres letras de muchas canciones de los shows televisivos o radiofónicos.

Pasando por alto, por limitaciones de espacio, a Alceo y Anacreonte, releamos unas muestras de la más cualificada poesía eolia. Resulta sorprendente que Safo, perteneciente a la oligarquía de Mitilene; en la isla de Lesbos, y exiliada por esa misma situación política, llevara a cabo una poesía no *engagée* o no *comprometida*, según la palabra de moda en las pasadas décadas. Pero tal vez por eso fue una poetisa más lírica. Su obra, que no dejaba de ser muy comprometida con otras esferas humanas tan importantes como las de la poesía *engagée*, no ha dejado de ser apreciada desde su origen; porque hasta las censuras significan aprecio. Dentro del elevado ámbito cultural de Lesbos, con sus *kallistéia* o concursos de belleza femenina, Safo sería el alma de un grupo de muchachas de su sociedad y de otras ciudades lejanas; y entre aquellas *cultivadoras de las musas (moisopólon)* (1960: 270) se practicaría la poesía, la música y danza; no parece que aquel círculo femenino tuviera carácter de *tíaso* (Cf. F. Galiano, 1985: 32 ss.). A juzgar por este ambiente -y por los textos que hoy podemos leer-, me atrevería a afirmar que el único tema de la poesía de Safo es el amor.

En este sentido, su temática adquiere una sucesión de polimórficas *variaciones* -para expresarlo en un lenguaje musical-. Safo se vale de un lenguaje multicolor y pluritónico para

matizar el amor, todo envuelto en vestidos suaves, colores, perfumes. Desde la más pura predilección maternal, la poetisa recorre todos los tonos del más bello y alto sentimiento humano hasta llegar al erotismo que concedían las circunstancias. Recordemos algunos textos principales:

- A. Unos afirman que, en la negra tierra,
es lo más bello un escuadrón de carros;
otros, de infantes; otros, de navíos;
yo, lo que se ama.
Safo (1960: 211)
- B. Tengo una bella niña que posee una imagen
semejante a las áureas flores, mi Kleis querida ;
por ella yo ni toda la Lidia ni la amada...
Safo (1960: 295)
- C. Vuelve a excitarme el enervante Eros;
esa agridulce sierpe irresistible.
Se te hizo odioso, Atis, mi recuerdo,
y andas revoloteando en torno a Andrómeda.
Safo (1960: 269)
- D. Ya las estrellas su brillante imagen
cubren en torno de la bella luna,
cuando, completa, irradia más intensa
sobre la tierra.
Safo (1960: 197)

La lectura vivencial y analítica de los textos anteriores nos demuestra el arte de Safo en su escritura poética. El amor -centro de su poesía- no está tratado sino líricamente. En primer lugar no se define, sino que se exalta. Una comparación contrastante (texto A) prueba que Safo lo valora sobre lo que es más estimado en la opulenta sociedad de Lidia, en cuya capital,

“aquel París de la moda que era Sardes para las mitilenenses de la época” (F. Galiano 1985: 16), deslumbraba aún el mito del oro de Creso. En contraposición con las riquezas y el poder de los carros de combate, de los infantes o guerreros brillantemente armados, de los costosos barcos de guerra, Safo se pronuncia a favor del amor; pero expresado no en abstracto sino en concreto, con la más sobria sencillez y hasta en forma neutra: *aquello que alguno ama* (*kên' óto tis ératái*). Además, todo ese sentido del amor viene potenciado por la rítmica y grácil estrofa sáfica (tres versos sáficos y un adónico). A título de ilustración, véanse transliterados el tercer verso sáfico y el adónico de la primera estrofa del himno a Afrodita:

- υ / - - / - υ υ / - υ / - υ
 mé m'á- / saisi / med'óní- / aisi / dámna,
 - υ υ / - -
 pótnia, / thymon.

Safo (1960: 190)

- υ / - - / - υ υ / - υ / - -
 no opri / mas tú / mi cora- / zón con / penas
 - υ υ / - -
 ni ansias, se- / ñora.

Realmente esta estructura predilecta de Safo -si no invención- ha logrado tanta fortuna en la literatura hispánica (con la forma estrófica de tres endecasílabos sáficos y un pentasílabo), que ha seguido vigente, como lo demuestran, por ejemplo, los versos “Sáficos adónicos / A la luna”, del neoclásico venezolano José Luis Ramos, y las estrofas de “Alberto Rojas Jiménez viene volando”, del versolibrista Neruda en *Residencia*; no importa que en este último caso, como en otros muchos, el endecasílabo sáfico, con acento rítmico en cuarta y octava sílaba, haya dado lugar una y otra vez al endecasílabo italiano.

Aparte del agradable aspecto rítmico de la estrofa sáfica comentada, nos encontramos con otra (texto D) en que el simbolismo fonético imprime al sentido tan placentera intensidad, que no la lograría el contenido solo; pero este placer estético lo da únicamente el original griego, y no resulta fácilmente transferible en la traducción, como puede observarse; además, surge por razón del dialecto eolio en que está escrita la estrofa. La claridad de la luna viene acrecentada por la preponderancia de las vocales más claras o abiertas (alfa, épsilon) en las sílabas largas: *ásteres mèn amfi kálan selánnan* (los astros alrededor de la bella luna); [...] *óppota pléthoisa málista lámpei / gân [ep' amáuran]* (cuando, llena, irradia más intensa / sobre la tierra [oscura]). Téngase en cuenta que *kálan selánnan*, como *gân*, son formas del dialecto eolio y dorio, en vez de *kalén selénen* y *guén*, formas pertenecientes al dialecto jonio y ático. De modo semejante, cuando el sentido implica el oscurecimiento de los astros, predominan las vocales más oscuras o cerradas (ýpsilon, ómicron, épsilon), sobre todo la ýpsilon (ü) tónica y larga de *apikryptoisi*: *áps' apikryptoisi fáennon éidos* (pronto ocultan su brillante forma). ¿Consciencia poética? ¿Intuición inconsciente? Ahí está el fenómeno del simbolismo fonético. Y no falta en esa estrofa otra belleza técnica que es la alegoría, *in absentia*, de la referida muchacha-luna, quien destellaría de tal manera por su hermosura, que dejaría en segundo o tercer plano a las compañeras-estrellas, si es cierta la interpretación que del fragmento proponen los eruditos en la crítica textual.

La pequeña y morena Safo era sin duda una mujer pasional y a la vez exquisita como poetisa. Eso resulta incontrovertible. Su erotismo se refleja perfectamente en el texto C, al cual podrían añadirse otros que lo reforzarían más y más, especialmente los textos epitalámicos. El amor, simbolizado en el dios Eros (quien aquí pierde su investidura mítica divina para dar paso a la realidad síquica y física humana), viene a ser una serpiente (*órpeton*) que se mete en el corazón de un modo irresistible (*amájanon*). Y se considera *enervante* (*lysiméles*); es

decir: que aniquila el vigor de los miembros físicos. Y aparece, además, como *agridulce* (*glykúpikron*), puesto que produce tantas dulzuras como amarguras. ¡Qué bien se lo debía de saber Safo por experiencia! Obsérvese que ella, en el caso de la *serpiente-amor* no escoge el símil, sino la metáfora (esa metáfora tan traída y llevada después, quizás imitando a la poetisa eolia), porque la metáfora es sin duda un lenguaje más directo, aunque connotativo; así mismo resaltan los epítetos ya comentados, los cuales revelan tanto una exquisita sencillez como una patética profundidad. En otro fragmento Safo emplea para lo mismo un símil tan vigoroso como la metáfora anterior, cuando equipara el amor con un viento huracanado que embiste a las encinas (1960: 228). Por otra parte, en el erotismo safiano no podían faltar los celos, “el mayor monstruo”, como los rotulaba nuestro clásico Calderón. El mismo texto en cuestión nos patentiza la rivalidad de Safo con Andrómeda, otra “maestra” de poesía y música, que en este caso parece querer quitarle el amor de la “niña” Atis, puesto que Safo se querella contra Atis porque esta la olvida y veleidosa *revolotea* (*pótei*) en torno a Andrómeda, según su oportuna metáfora. Es preciso, también, hacer notar que el texto viene potenciado por los versos asclepiádeos menores en que está escrito, así como otro fragmento se escribe en versos glicónicos alternados con falecios (1960: 197).

Partiendo de los celos que se expresan claramente en este caso, o en otros, y de interpretaciones biográficas más o menos legendarias, ha venido a ser un lugar común el considerar como un hecho la homosexualidad de Safo. Inclusive la homosexualidad femenina ha sido llamada *lesbianismo* y *safismo*, comprometiendo con ello no solo a la poetisa, sino a toda la isla en que nació. Sin embargo, Rodríguez Adrados, de acuerdo con otros grandes helenistas, como Bowra, Fränkel, Page, Schadewaldt, Gentili y Ch. Segal, llega a la conclusión de que es razonable “no hacer juicios anacrónicos basados en una moralidad que a Safo le era extraña”, y “no intentar penetrar en puntos a los que no llegan nuestros datos, y que, en última

instancia, son poco relevantes" (1980: 339). Efectivamente, los textos referentes al erotismo no revelan más que una apasionada sensibilidad femenina con respecto a sus jóvenes amigas. Al despedirse una de ellas, le brota a Safo una intensa hipérbole coloquial y popular: *de verdad quiero morirme (tethnáken d' adólos thélo)*; así mismo le saltan referencias a *las bellas cosas experimentadas por ambas (kai kál' epásjomen)*, a *la blanda cama (strómn[an e]pì molthákan)*, al *dar salida al deseo de la muchacha (exíes pótho[n])*, que se expresan en uno de los fragmentos más subjetivos y sugestivos -y también más mutilados- (1960: 263); pero los enunciados no van más allá de retratar los ardientes sentimientos femeninos, en que se aunaba entonces la erótica, la poesía y el influjo espiritual, como podría ocurrir también, *mutatis mutandis*, en el caso de Sócrates (Cf. R. Adrados, 1980: 338). En contraste, reléase el fragmento, aunque incompleto (1960: 295), que Safo dedica a su hijita Cleis, en donde la semejanza de la niña con las *áureas flores (jrysíoisin anthémoisín)*, la ternura y la preferencia de la madre, aun comparando a su hijita con la riqueza de toda la Lidia, reflejan la pureza maternal de Safo. Así se nos presenta la más eminente representante de la monodia mélica eolia.

Mayor riqueza pragmática o retórica, sin duda, ostentaba la poesía mélica coral. Esta lírica, desde las primeras etapas representadas especialmente por Terpandro, Arión, Alcmán, Estesícoro e Ibico, adopta una técnica peculiar y sistemática. Se afirma que fue Estesícoro quien fijó en forma clásica la tríada. Supuestos los destinatarios y la escenificación del poema coral, la oda o epinicio se escribía con una estricta simetría de partes para ser cantadas por un coro, que llegó a componerse hasta de 50 integrantes. El coro, a su vez, se organizaba en grupos, que alternaban cantando las partes de la tríada, al mismo tiempo que efectuaban sus movimientos de danza con una estudiada coreografía, dirigida generalmente por el mismo autor de la oda. Sería digno de verse ciertamente el espectáculo del epinicio o canto de victoria, según se celebraba en los palacios y en los

banquetes de algunos de aquellos tiranos o señores, que con sus grandes riquezas podían mantener excelentes carros, caballos y mulas, y con ellos triunfar en los juegos olímpicos, píticos, ístmicos o nemeos; y no pasemos por alto, claro está, las odas dedicadas a los triunfos de individuales corredores, luchadores y púgiles o boxeadores.

Las tríadas eran, pues, macromonías o secuencias de la oda que estaban divididas a su vez en tres micromonías o unidades menores, llamadas, respectivamente, estrofa, antistrofa y epodo; y las micromonías eran encomendadas al canto y a la escenificación coreográfica de cada uno de los grupos del coro, alternando con el solista. A juzgar por las odas de Píndaro, la estrofa y antistrofa conservarían, más o menos, la misma estructura simétrica de versos logaédicos en cuanto a combinación y número de *kola* o miembros de cada verso. Aparte de esta tecnología, la composición de la oda presenta un desarrollo de recurrencias o tópicos que marcan una pauta. Todo epinicio suele presentar tres clases de tópicos: a) unas referencias a la circunstancia (*kairós*) del triunfador o atleta; b) un mito (*mýthos*) o mitos con él relacionados (los cuales Píndaro muchas veces se toma la libertad de cambiar o de abreviar sugerentemente); c) unas sentencias o axiomas (*gnómai*) de valor universal (recuérdese la técnica del registro abstracto, como lo llama Todorov) en orden a sugerir una vida sana de cuerpo y espíritu. Claro está que tales recurrencias no siempre vienen tajantemente separadas y cerradas en un espacio que no se pretende acotar implacablemente.

Sin embargo, por la misma estructura indicada, cuando se lee sin interrupción las odas de Píndaro en las colecciones que hoy manejamos, pueden producir una impresión de hastío. Es entonces cuando hay que recuperar la perspectiva. Cada epinicio pindárico es un poema aislado o individualizado por el espacio y por el tiempo; hay que leerlo como si fuera único; porque fue escrito para una circunstancia concreta, aunque las circuns-

tancias eran muy similares. De ese modo sabremos gustar sus bellezas, en cuanto nuevas y no reiteradas. Porque Píndaro vuelve sobre sus bellísimas metáforas e imágenes; ¿qué autor no se repite? Ante la imposibilidad de analizar ampliamente la poesía métrica coral, y concretamente las odas de Píndaro, he seleccionado una perícopa de su *Olímpica II*, que considero ciertamente muy representativa:

Es sabio el que conoce muchas cosas por naturaleza.
Los aprendices, sin embargo, canten
vaciedades, como cuervos, con inconsciente locuacidad,

ante la divina ave de Zeus.
Ahora apunta al objetivo con el arco, sí, corazón. ¿A quién
vamos a lanzar de nuevo las gloriosas flechas
desde un sereno espíritu?

Píndaro (MDCCCXXV: 27)

En primer lugar, estos versos sugieren el sentido de la sabiduría como inspiración divina, según se ha indicado más atrás. El saber las cosas por *naturaleza* (*fyá*) connota las facultades del espíritu que los dioses o las musas han concedido a un buen poeta. De aquí la diferencia entre el *sabio* (*sofós*) y los *aprendices* (*mathóntes*); es decir: los que aprenden con su estudio y esfuerzo. Tras este contraste, prosigue otro en forma de una doble comparación antitética sin los nexos explícitos en la segunda: los aprendices son *como cuervos* (*kórakes òs*); el sabio es *como la divina ave de Zeus* (*Diós órnija thêion*). Algo similar ocurre en la *Olímpica I*, que arranca de un modo sorprendente: *Excelente es el agua* (*áriston mèn hydor*); y *el oro, llamada rutilante, resplandece sobre todas las riquezas poderosas* (v. 1-2). A continuación el poeta menciona al sol como el astro más radiante y al agón o certamen de Olimpia como a la competición más eminente. Así advertimos cómo Píndaro construye símiles

sin conectivos, prescindiendo ya de la estereotipada comparación homérica. Por lo demás, los helenistas han observado y destacado que en este texto, como en otros, hay una satírica alusión-elusión a los rivales del poeta: Simónides y su sobrino Baquilides; a quienes Píndaro moteja de cuervos, mientras él se identifica con el símbolo del águila, *la divina ave de Zeus*, según su bella perífrasis. Además, en este pasaje aparece el reiterado símbolo pindárico de las *flechas (oïstûs)*, seguido del epíteto *eukléas (gloriosas, insignes, renombradas)* como significante original cuyo sentido (versos, cantos, elogios, etc.) no sería perceptible si no viniera esclarecido por otros elementos contextuales, como el ser *flechas gloriosas* dirigidas a Terón, tirano de Agrigento y triunfador en las carreras de caballos. Solamente con estos breves textos es posible comprobar el acertado aserto de Fernández Galiano (1944: 80): "Píndaro actúa con una hermosa, pero difícil, autonomía soberana en la construcción, vocabulario y sintaxis, sin la menor preocupación por facilitar la plena comprensión del lector; es decir: Píndaro no es obscuro deliberadamente ni trata, por lo regular, de encubrir o velar su pensamiento, pero sacrifica la claridad al efecto estético que logra plenamente en su poesía". Ciertamente podríamos decir, aun empleando un término anacrónico, que Píndaro es, dentro del general clasicismo grecolatino, un barroco anticipado. Los epítetos, las perífrasis, las alusiones y elusiones, los apóstrofes, las interrogaciones, los hipérbatos y los anacolutos, saturan de riquezas literarias sus odas. Leer una *gnome* o axioma como *forja tu lengua en el yunque de la verdad* (*Pít.* I, v. 166-67), o una imagen metafórica como *los cabellos de oro del aire* con referencia a las nubes doradas, nos hace pensar en la metáfora moderna, en la cual los semas-nexos de significante y significado son tan leves, que no están lejos del hermetismo. Con razón y con experiencia, en fin, advirtió Horacio en las estrofas sáficas de su magnífica oda sobre Píndaro (*Od.*, IV, 2):

Yulo: el que intenta a Píndaro igualarse,
vuela con plumas que inventó de cera
Dédalo, y viene a dar con su renombre
al mar vidrioso.

Conclusión

He llegado al fin de esta excursión por los líricos griegos arcaicos. Mi intención no era otra que destacar algunas de sus tácticas o técnicas poéticas. Soy consciente de que los análisis han tenido que reducirse a breves muestrarios. Lo importante es convencerse de que en literatura o en poesía, construida con la materia del lenguaje, todo es signo. Necesitamos, por tanto, conocer los innumerables fenómenos a base de los nombres que la nueva retórica ha puesto en funcionamiento. Si desconocemos los nombres, ignoraremos los fenómenos; y en consecuencia, la lectura de la lírica resbalaría superficial sobre la epidermis del texto.

NOTAS

- 1 Se advierte que las traducciones españolas son responsabilidad del autor de este trabajo, con excepción de las de los poemas de Parménides y Empédocles, cuyos textos griegos no estaban a mi alcance en esta ocasión; pero cuyas versiones se citan oportunamente.
- 2 Como puede observarse, me permito hacer una equiparación -más lógica, a mi entender- de los elementos físicos con los dioses, sin seguir literalmente la interpretación que García Bacca presenta en la nota correspondiente al texto citado. (FFP, s.f.: 188)

BIBLIOGRAFÍA

- Alceo, 1960 *Alcée / Sapho*, Paris, Societé «Les Belles Letres» (Association Guillaume Budé) (Texto bilingüe, griego y francés, por Théodore Reinach).
- Beltrán Almería, Luis, 1992, *Palabras transparentes / La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra.

- Bravo, Víctor, 1993 a, *Los poderes de la ficción*, Caracas, Venezuela, Monte Avila Editores Latinamericana.
- Bravo, Víctor, 1993 b, *Ironía de la literatura*, Maracaibo-Venezuela, Dirección de Cultura de la Universidad del Zulia.
- Cantarella, Raffaele, 1971, *La literatura griega clásica*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Eco, Umberto, 1990, *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Editorial Lumen.
- Fernández Galiano, Manuel, 1985, "Safo y el amor sáfico". En *El descubrimiento del amor en Grecia*, de Manuel F. Galiano, José S. Lasso de la Vega y Francisco R. Adrados. Madrid, Editorial Coloquio, pp. 5-54.
- (FFP) *Fragmentos de los filósofos presocráticos*, s.f., Caracas, Universidad Central de Venezuela. García Bacca, David
- Gil, Luis, 1966, *Los antiguos y la "inspiración" poética*, Madrid, Ediciones Guadarrama.
- Grupo m, 1987, *Retórica general*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.
- Jacobson, Roman, 1975 "Lingüística y poética". En *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral.
- Juan Vicente González, 1961, Caracas, Academia Venezolana de la Lengua, Italgráfica, (Colección de Clásicos Venezolanos)
- Horacio Flacco, Quinto, 1967, *Q. Horati Flacci opera*, Oxonii e typographeo clarendoniano (Oxford Classical Texts).
- Kayser, Wolfgang, 1961, *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid, Editorial Gredos.
- Koster, W.J.W., 1962, *Traité de Métrique Grecque*, A.W. Sythoff-Leyde.
- (LG) *Líricos Griegos / Elegíacos y yambógrafos arcaicos*, 1956 y 1959, (2 vols), Barcelona, Ediciones Alma Mater (Texto griego y traducción de Francisco Rodríguez Adrados).
- Lírica griega arcaica / (Poemas corales y monódicos, 700-300 a.C)*, 1980, Madrid, Gredos. (Introducciones, traducciones y notas por Francisco Rodríguez Adrados)
- Lesky, Albin, 1968, *Historia de la Literatura Griega*, Madrid, Editorial Gredos.
- Mortara Garavelli, Bice, 1991, *Manual de Retórica*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Mouralis, Bernard, 1978 *Las contraliteraturas*, Buenos Aires, Librería "El Ateneo" Editorial.
- Muñoz Valle, Isidoro, 1972, "Tirteo y Solón". En *Estudios Clásicos*, N° 65, Febrero 1972, pp. 33-56.
- Píndaro, 1944, *Olímpicas*, 2 vols., Madrid, C.S.I.C. (Edición griega anotada e introducción de Manuel Fernández Galiano)
- Píndaro, MDCCCXXV, *Pindari carmina. / Ad optimorum librorum fidem accurate edita*. Londini, sumptibus A. Robertson and Co.

- Reis, Carlos, 1981, *Fundamentos y técnicas del análisis Literario*, Madrid, Editorial Gredos.
- Rodríguez Adrados, Francisco, 1976, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid, Biblioteca de la Revista de Occidente.
- Rodríguez Adrados, Francisco, 1981, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid, Alianza Editorial.
- Safo, 1960 *Alcée / Sapho*, Paris, Société «Les Belles Letres» (Association Guillaume Budé) (Textobilingüe, griego y francés, por Théodore Reinach)
- Todorov, Tzvetan, 1961, *Literatura y significación*. Barcelona Edit. Planeta.
- Todorov, Tzvetan, 1975, *Poética*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Unamuno, Miguel de, 1966, *Del sentimiento trágico de la vida*. En *Ensayos* (2 vols) Madrid, Aguilar.