

## El mito en la lírica griega arcaica

Pocas son las veces en que la realidad tal cual entra en la poesía hexamétrica oral que es para nosotros espléndida aurora de la literatura griega. Los aedos que la componen y dicen sin duda entienden hablar de la realidad, de algo real que sucedió en el pasado y real en tanto queda fijado en la medida pautada de los versos en que lo van moldeando. Hablan, pues, de lo real tradicional, de lo que les ha llegado por tradición y ellos saben porque saben la manera de decirlo, de contarlo. Pues bien, lo tradicional épico es mayormente mítico.

Y lo mítico admite diversos espesores; se estratifica, esto es, en diversos niveles: los mitos de los orígenes, cuando el mundo no era todavía como es hoy y poblado por las obsesiones y angustias que los hombres de hoy no han podido racionalizar ni apartar de ellos; y en el mundo como es hoy, pero en un tiempo remoto en que quedó fundada la condición humana: los mitos de los dioses, por un lado, y los mitos de los hombres de entonces, de los héroes, por otro lado. De todo ello hay en la poesía hexamétrica homérica y en la hesiódica como en la demás poesía épica. Y todo ello forma esa realidad tradicional de la que decíamos y que llamamos mito.

Pero la realidad tradicional no es solamente mítica. Si el aedo de la *Ilíada* (5, 476) puede comparar a los jefes troyanos con perros asustados y a Diomedes con un león, estamos obligados a repensar que las comparaciones homéricas sean, siempre, llamadas a la experiencia de la realidad de los oyentes puesto que sabemos que la realidad del león, para éstos, era tradicional; es decir que no había en Grecia leones y no podían éstos haberlos visto. Para el público homérico el león es emblemáticamente la fuerza y la crueldad, se dice de él que come carne cruda (*Il.* 5, 782), que para significar la

crueledad tiene pleno sentido aplicado a personas pero no a un animal naturalmente cazador y carnívoro.

En el arte micénico, el león es motivo no infrecuente<sup>1</sup> y se reencuentra abundantemente en la cerámica cicládica de mediados del siglo VII<sup>2</sup>; en ésta no es fácil distinguir entre un león y una quimera, por ejemplo. Pues bien, ¿son reales el león y la quimera?

Responden a una tradición, en definitiva. A una tradición que pesa igualmente en la representación de otros animales —como el perro— que sí formaban parte de la experiencia directa del público homérico: a pesar de lo cual su representación era igualmente tradicional.

La poesía homérica tiene como tema el mito, o sea que su tema es tradicional, como lo es el modo de componer y ejecutar del aedo. Pero cuando incide, por una u otra razón, en la realidad, entonces también lo real en el poema es tradicional —por lo menos, buena parte de las veces.

Ante los fragmentos de un poema elegíaco creemos advertir, a menudo, otro tipo de realidad: un poeta frente a una gente concreta, en un momento concreto, respondiendo a una situación concreta. Así Calino (fr. 1 G-P) frente a unos jóvenes que banquetean mientras unos enemigos, probablemente cimerios, se hallan a un paso de la ciudad en que esto sucede —una ciudad del mundo jonio antes de la mitad del siglo VII. Se trata de una poesía, ha escrito Ferraté<sup>3</sup>, que «arranca de la realidad y en ella desemboca». Los medios para construir esta realidad, a nivel métrico y lingüístico, no están, sin embargo, muy lejos de los de la poesía hexamétrica: pertenecen a la misma tradición.

Con todo, reconocemos aquí inequívocamente la presencia de la realidad. Y de una realidad que es circunstancia imperiosa: «una llamada vehemente en una situación de crisis»<sup>4</sup>. Algo objetivo, independiente del poeta, que ha sucedido así y ante lo cual el poema es una respuesta, una y principal entre las posibles medidas enca-

1 Por ejemplo en el material de la Tumba III de Micenas que se conserva y expone en el Arqueológico Nacional de Atenas (nn. 33 y 34); cf. S. Karouzou, *Musée National* (guía ilustrada en su versión francesa), Atenas 1987, 30-31.

2 *Mar Egée. Grèce des îles* (catálogo de la exposición del Louvre: del 26 de abril al 3 de Septiembre de 1979), París 1979, 115 ss. y 134.

3 J. Ferraté, *Líricos griegos arcaicos*, Barcelona 1968, introd., 29.

4 A. W. H. Adkins, *Poetic craft in the early Greek Elegists*, Chicago y Londres 1985, 57.

minadas a resolver la crisis. Una parte de la poesía monódica — recitada o cantada— de los griegos arcaicos es de estas características, aunque no necesite un ataque de los cimerios para hallar su ocasión.

Así, por ejemplo, un poema de Alceo (fr. 129 V) cantado en una ocasión que no es fácil concretar en sus detalles, sí es claro que se dirige contra un tirano concreto, ante un auditorio que sabe de quién y de qué se le está hablando: es «el Panzudo» que pisoteó los juramentos que había empeñado y está ahora devorando la ciudad. No se puede no pensar en un público de connacionales o vecinos, de amigos y enterados. Porque incluso suponiendo que «panzudo» no fuera modo habitual de designar a Pítaco, tirano de la Lesbos natal del poeta, sino innovación de Alceo, se echa de ver que el poema suponía un público enterado de lo que hacía Pítaco y capaz de entender el modo como el poeta lo llamaba. Hubo, ante lo que hoy son tristes versos fragmentarios de Alceo, un auditorio concreto, al tanto de la situación.

También en el caso de Alceo la poesía parte de la realidad y va a dar en ella, pues. De modo que no parece que tenga que dejar demasiado lugar para el mito. Se trata de una comunicación pragmática<sup>5</sup>, sobre hechos conocidos o que parte de ellos como conocidos por el auditorio, para llevar a los oyentes a la acción o la reflexión sobre los mismos o a partir de los mismos.

Pero otras veces Alceo mismo cuenta mitos. O mejor dicho: se refiere a mitos conocidos por su auditorio; así, por ejemplo, en el fr. 42 V habla de Helena de Troya en términos que simplemente despiertan en sus oyentes el recuerdo de aquella heroína, cuanto de ella ya sabían («según cuentas, dolor amargo vino / de ti, Helena, a Príamo y a sus hijos / por sus maldades, y Zeus por el fuego / destruyó Troya»: vv. 1-4). Pero Alceo ¿para qué se sirve de esta referencia a la tan célebre Helena? Justo para contraponerla a continuación a Tetis, a quien Peleo desposó y que dio a éste como fruto de su amor un hijo que fue un no menos célebre héroe, Aquiles. Pudiera ser que el papiro en que leemos lo que queda del poema (POx 1233, fr. 2) nos lo hubiera conservado con lagunas

5 B. Gentili ha teorizado la pragmaticidad de la lírica griega arcaica en varios de sus trabajos; véase en especial «Lirica greca arcaica e tardo arcaica» *Introduzione allo studio della cultura classica*, vol. 1, Milán 1972, y *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma y Bari 1989<sup>2</sup>.

importantes, sí, pero en lo esencial subsanables, e íntegro. Si así es, el poema volvería a Helena en sus dos últimos versos para concluir «Sí, murieron por Helena, los frigios / y su ciudad». El caso de Helena encerraría entonces el de Tetis, rodeándolo como un anillo pero contraponiéndose al ejemplo que circunda, contrastando con él.

Parece obvio que aludiendo a Helena o a Tetis Alceo contaba, como cuando aludía a Pítaco, con un auditorio al tanto de la situación. Pero, si entonces partía, decíamos, de hechos conocidos para moverlo a la acción o a la reflexión, ¿no está ahora haciendo lo mismo? Probablemente sí, hemos de suponer. O sea que el ejemplo de Pítaco, real, sirve al poeta como el de Helena, mítico. ¿De qué modo? No podemos ahora ligar el ejemplo mítico, la contraposición ente Helena y Tetis, a nada en concreto de la vida de Alceo o de su tiempo, y así hemos de concluir que se sirve del mito para producir una reflexión de tipo más general, menos puntual: que versa sobre lo real, desde luego, pero en última instancia.

Cuando Mimnermo (fr. 1 G-P) usa el ejemplo de Titono para persuadir a los oyentes de su elegía de que peor que la muerte es la vejez, la eficacia de lo comunicado pasa por el hecho de asumir personalmente cada uno de sus oyentes la verdad de ello. Nada puede ser general si no se cumple en lo concreto. Pero está claro que no vehicula su eficacia por medio de personas concretas, éste o aquél, reales. Se sirve de un ejemplo mítico para sentar un hecho que ya ha recibido como enseñanza consolidada en la tradición o que él inserta, con la autoridad que deriva de su oficio, de su arte como poeta, en esa tradición. El mismo uso de otros ejemplos —además de también Titono, Midas y Ciniras, Pélope, Adrasto— hallamos en Tirteo fr. 10 G-P, donde resultan ya proverbiales: toda una historia, un mito, queda concentrada, fija, en una imagen dominante ya asociada a un héroe. Pero otras veces, en cambio, el poeta elegíaco se detiene en un detalle del mito, se centra en construir con elegancia los particulares de algo ya conocido, de modo no muy distinto a como hacen también a veces algunos aedos de algunos himnos homéricos; así, por ejemplo, Mimnermo en su célebre descripción del lecho de Helio (fr. 5 G-P).

Así, Alceo no sabemos que en el poema de Helena y Tetis estuviera pensando en unas mujeres en concreto que su auditorio conociera y que pudiera adivinar tras lo que de la una y de la otra el poeta decía o recordaba. Al encerrar el ejemplo de Tetis dentro

del de Helena, Alceo se echa de ver que contraponía al modelo por excelencia entre los griegos de la mujer como perdición —de una familia y de una entera comunidad— el caso de otra que, tras felices bodas, dio a luz un héroe. Pero desde luego que no es casualidad que fuera justo el hijo de ésta, Aquiles, quien destruyera la ciudad que había ya destruido la otra, quien matara a los troyanos que ya había matado Helena. En el poema no hay sólo la contraposición entre Tetis y Helena, entre este y aquel tipo de mujer, sino la confluencia de las historias de ambas en la destrucción, por causa de la segunda pero por obra del hijo de la primera, de unos hombres, de una ciudad.

Se ha señalado al respecto<sup>6</sup> que Alceo contrapone Helena y Tetis como el aedo de la *Odisea* Penélope y Clitemestra. Ambos poetas apelan a la experiencia de lo mítico de su auditorio. El poeta que recita da así una clave para su relato: como lo que él narra es el mundo entero, Penélope y Clitemestra polarizan aspectos opuestos de la mujer casada, pero sobre todo dan razón complementaria pero básica de por qué el retorno de Ulises no fue como el de Agamemnon<sup>7</sup>. El poeta que canta construye la comparación de Helena y Tetis no dentro del relato sino directamente despertando ciertos rasgos característicos de cada una que el oyente ya conoce o que se adaptan sin violencia a lo que conoce. El poeta que narra fundamenta en su propio relato o en otros relatos como el suyo lo que de ellas dice: si el oyente puede referirlo a casos de su experiencia, ello es porque en el relato épico todo se contiene, porque no hay nada de la experiencia individual que no tenga su razón en el mito. El poeta que canta no está ligado por ningún designio narrativo: es más libre y puede increpar directamente a Helena, como si estuviera a su lado, y luego hablar de ella en pasado y en tercera persona. No hay acción, en el poema de Alceo, sino un detenerse en la consideración —sentimiento y razón uno y lo mismo— de lo relativo a la una y a la otra. E incluso puede que haya creación de ambigüedad, por parte del poeta. En todo caso, el mito se ha aquí detenido: frases alusivas dicen los momentos de la boda, del parto de Tetis, pero no hay un relato que repita los hechos: el canto los deja fijos en palabras y música

6 B. Marzullo, *Frammenti della lirica greca*, Florencia 1967 (2), 107.

7 Véase al respecto C. Miralles, *Come leggere Omero*, Milán 1992, 72-73.

como están fijos —momentos, también— los episodios o figuras míticas representados en la escultura arcaica. Lo que Alceo dice de Helena y Tetis, aunque cuenta con los mitos que tenía presentes su auditorio, se fundamenta no en un relato, sino en una evocación-fijación practicada por el poeta. Para nosotros es ceremonial de palabras, que una vez fueron cantadas, que buscan la precisión y la belleza y suscitar y limitar y circunscribir la comparación y ambos ejemplos a la manera —precisa y bella tanto como probablemente ambigua— en que son por Alceo no narrados sino dichos.

Si las cuatro estrofas del 41 V de Alceo son un poema íntegro, la evocación-fijación de las dos figuras femeninas juntas, dando pie a la comparación de ambas, no manifiesta ningún correlato real en concreto, es decir, repito, que no sabemos que los oyentes pensarán en alguien real, en alguna mujer concreta, cuando escuchaban al poeta fijando su evocación de Helena o de Tetis; y que si lo que nos queda es el poema íntegro en él no había referencia alguna a la realidad que podamos captar.

Sin embargo, pudiera ser que el mito, además de provocar una reflexión de carácter general, pudiera haberse usado con referencia a personas y a hechos concretos, como ilustración de una realidad más concreta y cercana. Por ejemplo, en el fr. 16 V de Safo está claro que, de alguna manera, la misma Helena tiene algo que ver con una muchacha, Anactoria, de quien el yo del poema se acuerda. Haya de establecerse una comparación de afinidad en cierto aspecto o bien de contraste, lo que de cualquier modo es claro es que la muchacha real, ahora ausente, provoca la evocación-fijación, veloz y eficaz, de Helena y de un episodio de su mito. Pero en este caso la muchacha está en el poema.

Aunque bien pudiera ser que la persona o situación concreta no fuera dicha sino aludida de modo más o menos sutil; que los oyentes tuvieran que entenderla tras las circunstancias del mito evocadas y fijadas por el poeta: en otro fragmento de Alceo, el 258 V, se presenta a la diosa Palas, «que de los dioses felices todos es la más amarga para los mortales que a los dioses defraudan» (traducción de un texto parcialmente conjetural), para pasar a evocar la desmesura de Áyax Oileo que, arrancando con sus manos a Cassandra de la diosa cabe la cual se había guarecido, demostró no temer a Palas, defraudarla en la medida en que se apoderaba a la fuerza de quien era de la diosa suplicante; y para concluir (en el marco siempre de las limitaciones de la transmisión del fragmento)

con la evocación de una tempestad en la mar. Es de suponer que tal tempestad fuera la que sorprendió a la flota de Áyax al regreso de Troya —castigo, pues, enviado por la diosa a un mortal que la había defraudado y a sus gentes.

Sin adentrarnos ahora en las aguas agitadas por la tempestad filológica de la reconstrucción y la interpretación<sup>8</sup>, parece posible establecer que Alceo ha traído aquí a colación al mítico Áyax y su impiedad para que sirviera de fondo a la crítica al tirano de su ciudad y a su conducta. De modo que no parece ofrecer lugar a dudas que en Alceo, como en algún otro poeta, el mito fuera referencia a personas y situaciones concretas. Lo destacable del poema de Alceo, por lo demás, es que la relación entre mito y realidad se establecía por medio del recurso a la tempestad en el mar como referencia, por un lado, al naufragio en que por la impiedad de Áyax perecieron los griegos a su retorno, a la vez que como imagen, consolidada en la poesía griega<sup>9</sup>, de la ciudad en una crisis política. Y que asumiera el auditorio de Alceo que como aquélla se debió a la impiedad de Áyax débese ésta de ahora a la del tirano de turno, Pítaco de Mitilene, no me parece que haya de resultar más dudoso.

Pero el hecho es que no nos es dado siempre precisar la relación de mito con realidad, en época arcaica, aunque calculemos o sepamos que existiera. Por ejemplo, cuando un griego iba a Olimpia veía, en el frontón oriental del templo de Zeus, a este dios en el centro flanqueado a ambos lados por Pélope y Enomao, veía también las cuadrigas de cada uno y a Hipodamía y al auriga. No sólo podía así recordar una historia, la de cómo Pélope venció a Enomao en una carrera de cuadrigas y ganó así la mano de Hipodamía, sino que esta historia tenía que ver con la institución misma de lo que constituía, en el mundo griego, la centralidad de Olimpia: los juegos atléticos allí celebrados.

Pero este ejemplo, tan diáfano, de la primera mitad del siglo V, establece una relación permanente y directa: allí se evoca la función mítica de los juegos de hoy —que también tienen lugar allí. Otras veces, en cambio, la relación es de otra índole: así, por

8 Puede uno adentrarse con competencia en ellas, guiado por A. Maria van Earp Taalman Kip en 122 ss. del libro de ella misma, y de J. M. Bremer y S. R. Slings, *Some recently found greek poems*, Leiden 1987.

9 B. Gentili, *Poesia e pubblico*, cit., sobre todo 257 ss.

poner otro ejemplo, el arte de la Atenas de los tiranos privilegia los temas relativos a los trabajos de Hércules<sup>10</sup>: se echa de ver que la obra de civilización que los tiranos atenienses entienden cumplir viene representada en su propaganda como emulación, de algún modo, de las gestas de Hércules que establecieron las bases del orden primigenio de la civilización griega. Pero probablemente no hacen, los tiranos atenienses, sino apropiarse de un modo de hacer que, relativo a Hércules, es documentable ya a caballo entre los siglos VII y VI en otras regiones del mundo griego, y también en la poesía: así en la de Estesícoro, cuya *Gerioneida* (SLG fr. 7-87 P) narra la más extrema hazaña occidental del héroe-dios. E incluso antes, pues ya Pisandro, un poeta épico rodio verosímelmente de mediados del siglo VII, había compuesto una *Heraclía* —justo en la época en que Rodas explora el Mediterráneo oriental<sup>11</sup>—. Claro que también el interés de Estesícoro por el tema pudo tener origen en su condición de natural de Hímera.

Hércules, pues, en los versos de un poeta épico, rodio, a mediados del VII y, ya entrados en el VI, en los de Estesícoro y en la escultura de los viejos templos de la acrópolis de Atenas como en la cerámica ática. Con diversa finalidad pero porque los trabajos de Hércules son entendidos como modélicos: de la consolidación del orden civilizador, de la presencia de los griegos en el lejano oeste. El mito informa así la realidad, le da un sentido no circunstancial ni sólo circunscrito al presente: muestra cómo la realidad hodierna es realización, cumplimiento de la gesta de antaño.

Con todo, Pisandro no hablaba de su tiempo: contaba mitos. Y lo mismo hacía Estesícoro. Esta situación no es la que hallamos, antes, en algunos poemas de Alcmán. En el famoso partenio del Louvre de este poeta (fr. 3 C) se habla de unas muchachas concretas, que toman de algún modo parte en un ritual determinado, en una ciudad igualmente concreta, Esparta, dentro de las tradiciones de esta ciudad. Como los epinicios pindáricos, el poema de Alcmán habla de una gente determinada, cuyos nombres da, en una ocasión excepcional, brillante, que justifica la ejecución pública, música, canto y danza, del poema. No se trata de una sola persona, y

10 J. Boardman, «Herakles, Theseus and Amazons», en D. Kurtz y B. Sparkes (edd.), *The eye of Greece. Studies in the art of Athens* (en honor de M. Robertson), Cambridge 1982, 1 ss.

11 A. Bernabé (introd., trad. y notas), *Fragmentos de épica griega arcaica*, Madrid 1979, 297.



varón, como en los epinicios, sino de muchachas y de grupos. Pero, en cuanto a concepción del poema, la situación es comparable. Pues bien, tanto el poema de Alcmán como el epinicio pindárico no hablan sólo de la realidad que justifica la ejecución del poema, sino que en la poesía de ambos, de diversos modos, hay mitos.

En el partenio de Alcmán, el arranque del poema evoca, diciendo sus nombres, a los Hipocoóntidas: así despierta en su público la historia de una vieja rivalidad entre dos hermanos, Tindáreo e Hipocoonte, y los hijos de ambos, una historia que se coloca en los orígenes míticos de la realeza espartana, fundacional del orden del mundo como era visto por la sociedad espartana. Se ha meditado en qué medida y cómo este mito tenía algo que ver con las muchachas reales de que luego se dice en el poema, pero sólo se han logrado respuestas generales. Desde luego que por medio del poema «se rattache certainement à la histoire de la cité qui sert de cadre à son interpretation», como escribe Calame<sup>12</sup>, pero también se echa de ver que esto mismo se lograba con las alusiones míticas de las elegías que contemporáneamente componía Tirteo en la misma Esparta (cf. 1a G-P); en cuanto a que el mito actualice, en el partenio, «des connotations qui sont en relation directe avec la qualité d'adolescentes» de las muchachas del poema, como cree verosímil el mismo Calame, pudiera ser, pero es conjetural y, en cualquier caso, que la iniciación femenina sea el marco del poema no explica cómo exactamente un mito de adolescentes masacrados, los Hipocoóntidas, podía entenderse relacionado con esta iniciación femenina.

El auditorio de Alcmán debía de tener respecto a los viejos mitos una reacción que nosotros muy difícilmente podemos intentar reconstruir. No sabemos hasta qué punto sentían la relación entre mito y realidad pero tampoco nos sentimos inclinados a conceder que no sentían relación alguna —ni, en el otro extremo, que es para nosotros siempre inasible—: nuestros medios para reconstruirla son escasos y llevan a conjeturas, pero ello no debe hacernos dudar del hecho básico, de la relación que el público sentía entre mito y realidad. Como quiera que la ejecución del poema formaba parte de un ritual, de una fiesta, el mito podía relacionarse con algún aspecto de esta fiesta y servir así de pórtico a otra parte del

12 C. Calame, *Les choeurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, vol. 2, Roma 1977, 66.

ritual festivo, la procesión o concurso de doncellas. Lo que nos sucede entre mito y realidad en el caso de Alcmán nos sucede igualmente en la cuestión de las relaciones entre sentencias y realidad o sentencias y mito. Porque hay también una parte de sentencias de tipo general que no sabemos bien si son la moraleja del mito o una advertencia aplicable a la realidad o un a modo de engarce entre mito y realidad. Probablemente porque son todo esto a la vez.

Pero, en cualquier caso, es claro que en Alcmán el mito es evocación: evocación sostenida, si se quiere, y con elementos descriptivos y hasta pinceladas de narración, pero evocación al cabo y no narración. Como decíamos a propósito de la poesía monódica, tampoco hay ahora propiamente un relato que repita los hechos sino lo que llamábamos evocación-fijación.

Si en cambio volvemos a Estesícoro, aquí sí encontramos relato de los hechos. No es por este camino que podemos tratar de diferenciar su interés por Hércules del que sintiera el épico Píndaro. Estesícoro era para los griegos «el tan homérico» justo porque era un poeta narrativo. Pero no era un poeta hexamétrico sino que usaba otros metros dactílicos, lo que equivale a decir que pertenecía a otra tradición poética, la de la citarodia y coral<sup>13</sup>; coherentemente su modo de narrar también se distingue del épico, especialmente por su tendencia dramática y no heroica: por ejemplo por su atención al patetismo de la suerte de Geriones; lo que ha dado pie para hablar de su tragicidad<sup>14</sup>, así como por la intensidad graduada de los diversos episodios, lo que Gentili ha visto como «una sintassi narrativa che potremmo definire della linearità temporale».

En Estesícoro el mito no es evocación-fijación, como en Alcmán y en Alceo, sino el tema; de modo que el poema es relato; relato que se hace a menudo acción, aunque ni siempre sepamos cómo: ¿era el propio poeta quien se dirigía a Helena negando que ella hubiera nunca, embarcada en las naves movidas por remos, llegado a los alcázares de Troya (15 P)? El reciente papiro de Lille 78 abc nos muestra a Yocasta intentando convencer a sus hijos de que hagan las paces; el venerable Esquilo sacó de la *Orestía* de

13 C. Miralles, «La lírica griega arcaica» en *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos*, vol. 2, Madrid 1989, 21-23 (cf. 32, n. 43).

14 B. Gentili, *Poesia e pubblico*, cit. 162 y 163.

Estesícoro (cf. fr. 42 P) el sueño de la serpiente ensangrentada que tiene Clitemestra en las *Coéforos* (v. 527). Estesícoro parece haber buscado en el mito lo más patético, lo más original y de mayor efecto; lo narrativo cede a menudo ante lo efectista, ante lo decorativo. Pero en Estesícoro el mito no es evocación, fijación de determinados momentos, ni juego alusivo o incluso sólo referencia proverbial; es sobre todo el tema, el poema mismo y la ambición del poeta. Diferenciando del modo heroico por tradición y por voluntad poética, el mito se hace en Estesícoro patético y dramático. Los griegos debieron de entender que así haciendo había recuperado un lugar todavía de honor para los viejos mitos; por eso quizá lo pusieron inmediatamente después de Homero o dieron en fabular que había sido hijo de Hesíodo.

En la poesía arcaica, pues, el mito mueve a una reflexión de carácter general o bien enmarca hechos y personas concretas; sirve de pórtico o bien se constituye él mismo en todo el poema. A su lado, la realidad a veces coexiste con él pacíficamente y otras parece dominar en exclusiva; pero incluso entonces el mito puede saltar, fijado en un uso proverbial o acaso sólo aludido para justificar lo que se está diciendo en el poema.

Pero nada hasta aquí se ha dicho de la poesía yámbica. ¿Quizá porque la realidad domina en este tipo de poesía tan absolutamente que nada queda por decir del mito en ella? Póngase por caso algo tan de este mundo como una escena de seducción de una muchacha, en Arquíloco<sup>15</sup>, o un ladrón que invoca a Hermes en una situación hartamente apurada, en Hiponacte (fr. 2 Dg). O pongamos que leemos en primera persona de alguien que arroja su escudo en el combate (fr. 8 T) o que dice que es hijo de una esclava (test. 46 T), como hace Arquíloco; de alguien, Hiponacte, que atribuye aventuras canallescas a un cierto Hiponacte<sup>16</sup>. ¿Podemos ahora echar las campanas al vuelo: ya no hay más mito sino una realidad tal como es hasta en sus aspectos más sórdidos, menos heroicos?

Hasta cierto punto. Porque, tras los personajes de los poetas yámbicos —entre los cuales la primera persona, el yo de ciertos poemas o el nombre mismo del poeta—, se esconde una figura antropológica de los orígenes, el engañador, cuyos rasgos van apa-

15 C. Miralles y J. Pòrtulas, *Archilochus and the iambic poetry*, Roma 1983, 127 ss.

16 C. Miralles y J. Pòrtulas, *The poetry of Hipponax*, Roma 1989, 23 ss.

reciendo encarnados por aquellos. Es un transgresor, sobre todo en materia de sexo, pero también aficionado a lo ajeno, que hurta o roba cuanto puede; se burla de los valores heroicos y se encuentra siempre en el límite o bien donde lindan dos mundos; se vanagloria de sus hazañas. Miente como un bellaco: finge y engaña siempre que le es útil o le complace hacerlo. Pues bien, en Hiponacte, en algunos poemas, este transgresor podía haber sido encarnado por Ulises: un Ulises ridículo, panzudo y con el pene flácido como aparece en la cerámica del templo de los Cabirios de Tebas, pero Ulises, en definitiva<sup>17</sup>.

¿Estamos ante una parodia de antiguos mitos? No sabemos. Pero nada impide pensar que un viejo, astuto engañador primigenio haya sido incorporado, con resultados diversos, por la tradición hexamétrica homérica y por la tradición yámbica. Por lo demás, este engañador tenía otros tipos —incluso en los mitos: así Diomedes entre los héroes y Hermes entre los dioses—.

La mitología griega no consiste sino en las historias creadas o incorporadas por la ideología olímpica desde la más antigua época arcaica. En un sistema de transmisión oral de la cultura, la poesía —la homérica, la hesiódica: véase lo que dice al respecto Heródoto 2, 52-53— colaboró eficazmente a la fijación de los mitos. Pero esta fijación a la fuerza hubo de comportar manipulación de las viejas historias, estilización y heroización de sus protagonistas. En los bordes del sistema quedó una tradición paralela o dejada de lado, no asimilada o bien devorada por éste —para limar las asperezas y poder incorporarla—: una tradición viva, que perduró en la poesía yámbica y que fue a parar finalmente a la comedia ática.

Decir que la realidad de la poesía yámbica es tradicional y hunde sus raíces en el folclore, en la religión popular, no es sino otro modo de decir lo mismo que vengo apuntando. La poesía yámbica dice la realidad a través de una tradición que forma parte de la religión de los campesinos, originariamente<sup>18</sup>, y que es sólo en parte y no sin tensiones que ha sido incorporada por la tradición olímpica dominante<sup>19</sup>. Esta tradición tiene también sus mitos y sus héroes. Pero que han quedado al margen de la tradición domi-

17 P. E. Arias, *Storia della ceramica di età arcaica, classica ed ellenistica e della pittura di età arcaica e classica*, *Enciclopedia Classica*, sez. 3-9/ 3, Turín 1963, 437-438; M. Robertson, *A History of Greek Art*. Cambridge 1975, figuras 154 a y 154 b.

18 C. Miralles, «El yambo», *Est. Clás.* 90 (1986) 20 ss.

19 C. Miralles, «La tradizione giambica», *Quaderni di Storia* 20 (1989) 111 ss.

nante y que han querido, por obra de los poetas yámbicos, por obra después de los poetas cómicos, diferenciarse de los mitos y los héroes de aquélla, incluso oponerse a ellos.

En pleno tardoarcaísmo, a la poesía pindárica, que representa el punto culminante de la tradición olímpica, se opone diametralmente, en la tradición yámbica, el tono canaille y desgarrado de un poeta, Hiponacte, tan refinado y trabajoso como el cantor de la gloria de nobles y acaudalados vencedores atléticos en la evocación de la violencia, del desorden y la suciedad, de la sordidez de una realidad urbana y dura, en situaciones y encarnada por tipos que son el revés de la moneda de los héroes oficiales y responden, las unas y los otros, a la tradición yámbica.

CARLES MIRALLES