

Homero y la poética

Poética es palabra de claro linaje griego. En efecto, Aristóteles escribió un tratado titulado *Περὶ Ποιτικῆς*, o sea, «Sobre poética», y puede decirse que en ese momento quedó constituida una nueva ciencia cuyo objeto es el estudio de la naturaleza y la función de la poesía.

Esta disciplina es en un principio teórica y práctica a la vez, descriptiva y normativa, pues su fundador puso especial énfasis en que junto a la definición y estudio de las leyes que rigen la poesía, figurasen dentro del programa de la nueva ciencia, aunque como objeto secundario, consejos e instrucciones de utilidad para los poetas.

La poética se plantea, entre otras, estas cuestiones: Qué es la poesía, cuáles sus especies y los efectos de éstas; de cuántas y de qué tipo de partes se compone; y cómo un poeta ha de organizar los argumentos para conseguir bellos poemas.

Es un hecho que el Estagirita creó la ciencia de la poesía; pues trazó una teoría sistemática del objeto estudiado, que resultaba de la aplicación del método deductivo, de tan probada eficacia en filosofía. A partir de los primeros principios, derivando lo particular de lo general, logró exponer el filósofo peripatético la primera concepción científica de la poesía y con ello estableció los fundamentos de la poética.

He aquí las palabras con que vino al mundo tan singular estudio:

«Acerca de la poética en sí y de sus especies, del efecto que de cada una de ellas es propio y de cómo hay que cons-

truir los argumentos si ha de quedar bien la composición poética, y, además, de cuántas y de qué tipo de partes se compone, e igualmente, también, sobre todos los demás asuntos que quedan dentro del mismo estudio, hagamos nuestra exposición, empezando, según lo natural, en principio, por los principios»¹.

Desde que estas palabras fueron escritas hasta el momento presente han pasado muchos años y, sin embargo, enuncian propósitos hoy vigentes y plenamente válidos. Por eso puede decirse que al enfrentarnos a la *Poética* de Aristóteles nos hallamos ante el primer jalón de la ciencia de la literatura. Ello requiere una explicación.

El término «literatura», de origen latino, no adquiere el significado que hoy sugiere hasta bien entrado el siglo xviii. Precisamente en el siglo de las luces, cuando las «ciencias» se separan bruscamente de los saberes humanísticos y la prestigiosa poesía va dejando su lugar preferente a otras formas de expresión, es cuando «literatura» pasa a significar conjunto de obras literarias. Más tarde se usa el término para designar un objeto de estudio y una disciplina científica².

Durante la Edad Media, pues, el Renacimiento y el Barroco, no se hable de «literatura» para aludir al concepto que actualmente este vocablo evoca, sino de «poesía», «poética» y «elocuencia». En el siglo xvii se escriben todavía *Poéticas* en latín; en la centuria siguiente aparecen ya tratados en lengua vernácula que ostentan títulos nuevos como los *Éléments de littérature* de Marmontel o el tratado *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* de Mme. de Staël.

El siglo xviii representa claramente la encrucijada en que se encuentran la vieja poética y la moderna literatura. Jean François Marmontel, ilustre ejemplar del racionalismo de la

¹ Arist. *Po.* 1447a.

² Cf. B. Escarpit, 'La définition du terme littérature', *Actes du III^e congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée* (La Haya 1962) 77-89. *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature* (Paris 1970) 259-72.

época, escribió una *Poétique française* y la obra antes citada, *Eléments de littérature*, que reúne la mayor parte de los artículos de crítica literaria que confeccionó para *l'Encyclopédie*.

Y como justamente al final de este siglo surgieron la estética como disciplina filosófica, obra de Baumgarten, y el método histórico, la poética, por un lado, al convertirse en estudio teórico y objetivo, perdió su carga prescriptiva, y, por otro, al ser tratada históricamente, se fundió con la *Literaturwissenschaft* alemana y, en general, con la teoría de la literatura. Y de este modo la poética se unió íntimamente, a través de la estética, a la crítica literaria.

Así, pues, Aristóteles no creó simplemente la poética, sino algo más, la ciencia general de la literatura, entendida al modo en que Wellek y Warren conciben la teoría literaria, es decir, como «un *órganon* metodológico»³; obtuvo un conjunto de conocimientos científicos relacionados entre sí por haber sido deducidos todos ellos de idénticos principios, con lo que probó la validez de su método y la posibilidad de análisis del fenómeno literario.

Bien es verdad que la orientación de la poética en los tiempos modernos ha oscilado mucho; que no siempre se ha contado con la aportación del genial filósofo griego, sino que, por el contrario, a veces la oposición al modelo clásico no ha podido ser más encarnizada. Pero aún así, o por la acogida favorable o por la repulsa hostil de las teorías de los antiguos, la herencia de la poética clásica se ha revelado operativa a lo largo de dos milenios.

Durante el siglo de las luces, bajo la fuerte influencia del empirismo de Locke y Hume, el principio básico del carácter individual de la inspiración y del estilo da pie a la revalorización del neoplatonismo y de las enseñanzas del tratado «Sobre lo sublime» del Pseudo-Longino, doctrinas que reconciliaban las objetivas normas de la poética clásica con lo intuitivo y subjetivo de la creación artística.

Kant, con su distinción entre *Verstand* y *Vernunft*, que sirvió de pauta a la establecida por Coleridge entre *fancy* e

3 R. Wellek - A. Warren, *Teoría literaria*, 4.ª ed. (Madrid 1966) 30.

imagination, inaugura una nueva etapa, que podríamos llamar (y de hecho ya se ha llamado así) «trascendentalista» en la historia de la poética. La libertad que el filósofo germano concedió a «lo bello» en la *Kritik der Urteilskraft* generó el distanciamiento de la nueva poesía romántica, trascendental, respecto del antiguo ideal de la poesía clásica. Y sin embargo, es indudable que el tratado titulado *Peri hypsous* preparó la poética romántica y que Schlegel comparaba las dos poéticas, estableciendo así un contraste entre «lo clásico» y «lo romántico», decisivo en la historia del romanticismo. Recordemos que la revista en que los hermanos Schlegel publicaban los novedosos conceptos de la nueva poética se llamaba curiosamente «Athenaeum» y que en el pensamiento de Schelling, figura capital del movimiento, pesaba la filosofía platónica y neoplatónica.

Epígonos del romanticismo, nacidos por extensión y por repudio de las tesis maternas respectivamente, fueron idealismo y positivismo. También el simbolismo fue un brote del «trascendentalismo» romántico.

Del simbolismo, a su vez, derivan por vía de la oposición y de la continuidad, respectivamente, el «new criticism» estadounidense y el formalismo ruso.

El «new criticism», denominación que procede del título de la obra de J. Crowe Ransom, dedicada, como es sabido, a analizar la obra crítica de Empson, Richards, Eliot y Winters, ataca la teoría romántica de la creación artística y propugna la necesidad de volver a la concepción «clásica» de la poesía y al estudio exclusivo del poema y no de su artífice. Desdeña cuanto no sea crítica específicamente literaria, como el estudio de las fuentes de un poema o de su trasfondo histórico o de la influencia que la literatura pueda ejercer en lo político o en lo social. Busca la estructura orgánica de la obra poética sin conceder importancia a la personalidad del autor ni a la reacción que pudiera producir en sus lectores. Rechaza el traicionero dualismo de fondo y forma e intenta crear una teoría orgánica de la literatura. La mayor parte de estos principios recuerdan la actitud que Aristóteles adoptó al afrontar el tratamiento del fenómeno poético.

Por otro lado, el formalismo ruso ⁴, vinculado al simbolismo y a movimientos artísticos de vanguardia a comienzos de siglo, concedió especial importancia a la consideración de la forma y organización de la obra poética frente al interés romántico por la emoción personal y la inspiración entendidas como fenómenos que superan la experiencia racional. Dedicó preferente atención al estudio de los caracteres específicos del hecho literario, evocando, de este modo, la labor del primer gran formalista de la historia: el Estagirita.

En efecto, los formalistas hacen caso omiso de la idea de que la literatura sea un reflejo de la sociedad o su panfleulario estímulo. No les interesa tanto el poeta como la poesía en sí y rechazan toda preocupación por los efectos que pueda ejercer la obra literaria. No admiten como objeto de su investigación las causas o efectos de índole sociológica, psicológica, histórica, en suma, de estirpe ajena a la específica metodología de la ciencia que cultivan, que trata de la «literaridad» única y exclusivamente. Coinciden con Aristóteles al buscar el instrumento y los medios utilizados por el poeta para lograr esa «literaridad» y también al localizar en el ritmo el específico carácter de la obra poética. Toda poesía —dirá el Estagirita— arranca de gérmenes rítmicos; para que exista poesía se requiere una expresión métrica, hasta el punto de que si la prosa se somete a metro, no se podrá ya hablar de tal prosa, sino de un poema en verso. La poesía, la música, la pintura, la escultura y la danza son formas de *mimesis* todas ellas y, sin embargo, la poesía se diferencia claramente de las demás porque utiliza palabras sometidas a un orden especial que se repite, a un esquema reiterativo que inexorablemente se cumple, en una palabra, a ritmo.

Osip Brik trató en diversos artículos acerca de la repetición de sonidos en los poemas. Boris Tomachevski hizo un importante estudio de métrica rusa. Víctor Zirmunski estudió espléndidamente aspectos de la rima. Tras esta primordial atención al estudio de los aspectos fónicos o, mejor dicho,

4 L. Matejka - K. Pomorska (eds.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views* (Cambridge (Mass.) 1971). V. Erlich, *Russian Formalism* (s Gravenhage 1955).

fono-estilísticos del verso, así como al análisis de su ritmo, detectable a través del esquema métrico, la escuela formalista penetra en el más complicado campo de la semántica del lenguaje literario.

Gran mérito de esta escuela es el de la noción de ritmo como *Gestaltqualität*, la idea de una reiteración que opera en todos los niveles del lenguaje poético.

Dentro del formalismo ruso es fundamental la aportación de Roman Jakobson ⁵ a la poética moderna: Su contribución al Congreso de Indiana sobre «Estilo en el lenguaje» con una conferencia titulada «Linguistics and Poetics» señaló nuevos horizontes a la investigación de la obra literaria. Afirmó al final de su disertación, a modo de corolario, que si el poeta y crítico Ransom —a quien hemos mencionado al tratar del «new criticism»— no se equivocó al afirmar que «la poesía es un tipo especial de lenguaje», lingüistas y literatos deben colaborar, porque la ciencia que se ocupa de la lengua tiene pleno derecho a penetrar en la literatura.

Pues bien, mucho antes que Jakobson, el fundador de la poética ⁶ había establecido que entre los elementos constitutivos de la poesía se cuentan la «elocución» y el «metro», y un discípulo del Estagirita, Aristóxeno, natural de Tarento, gran teórico de la música y autor de biografías, había afirmado que la dicción se puede someter a ritmo ⁷. Y quienquiera haya leído la *Poética* del gran Peripatético recordará la especial atención que su autor dedica al estudio de la lengua, de la elocución: tres capítulos para ser exactos, tratan de la lengua y de la aplicación de los conocimientos lingüísticos al estudio de la poesía.

Pero el despertar del interés por la lengua poética es muy antiguo. Es un hecho ya en los poemas homéricos.

Para convertirse en aedo, un mortal necesita tres favores fundamentales que pueden otorgarle las divinidades especializadas en conceder tales gracias: en primer lugar, que le inspiren el argumento; luego, que le enseñen esas maravillosas palabras que dejan añoranza de sí mismas en el co-

5 T. A. Sebeok (ed.), *Style in Language* (N. York 1960) 350-77.

6 Arist. *Po.* 1447a22; 1449a 23; 1456a 37, etc.

7 Aristox. *R. ytmica* 411 Mar.

razón de cuantos las escuchan; y, por último, que concedan al futuro cantor una voz clara y agradable.

Veamos cómo el aedo reclama ⁸ el primer don:

«Ahora decidme, Musas
que moradas tenéis en el Olimpo,
(pues vosotras sois diosas
y todo lo sabéis
y en todo estáis presentes,
mas nosotros la fama
tan solamente oímos
y nada a punto fijo conocemos)
quiénes caudillos y jefes de los dánaos eran.
La muchedumbre no podría contarla ni nombrarla
ni aunque yo lenguas diez y diez bocas tuviera
y voz inquebrantable y el corazón dentro de mí de bronce fuera,
si vosotras, Musas del Olimpo, hijas del portador de égida, Zeus,
no me recordarais cuántos bajo los muros de Ilión marcharon».

En cuanto a las palabras amables que las Musas brindan a los poetas, presentamos un texto de la *Odisea* ⁹, en el que el porquerizo Eumeo refiere a Penélope la gran habilidad léxica de su huésped el mendigo, que en realidad es Odiseo:

«Como cuando un varón
a un aedo fijamente mira
que, enseñado por los dioses, palabras canta
que entre mortales causan añoranza,
y escucharle desea sin descanso,
así aquél a mí me embelesaba
a mi lado sentado en mi majada».

Nos encontramos, pues, con el segundo requisito del aedo homérico: palabras que los oyentes lleguen a echar de menos una vez emitidas, palabras que enamoren al auditorio, que produzcan «añoranza», pues éste es el significado de la palabra griega *himeros*, sobra la que está formada *himeróenta*, que interviene en el sintagma *himeróenta épea*, o sea, «palabras que producen añoranza».

Recordemos que *himeros*, «deseo de algo ya conocido que se echa de menos», es justamente la palabra que emplea Paris

8 *Il.* II, 484-492. Cf. G. Lanata, *Poetica pre-platonica* (Florencia 1963); R. Harriot, *Poetry and Criticism before Plato* (Londres 1969); H. Maehler, *Die Auffassung des Dichterberufs im frühen Griechentum* (Göttingen 1963) 9-34.

9 *Od.* XVII, 518-21.

para exponer a Helena, en el canto tercero de la *Iliada*¹⁰, la urgencia del apetito amoroso que le arrebató:

«Mas, ea, gocemos del amor en nuestro lecho,
que nunca hasta hoy tanto mi pecho envolvió Eros
(ni aquella vez primera, cuando de amable Laconia te rapté,
y, la mar surcando, en mis embarcaciones te llevé
y en la isla Cranaa contigo me fundí en tálamo amoroso),
como ahora yo te estoy amando
y 'deseo' dulce de tí me va apresando».

En tercer lugar, además de la temática y las palabras, las Musas, si verdaderamente quieren favorecer a un aedo, han de dotarle de agradable voz, es decir, «sonora» y «más dulce que la miel», tal como se describe en la *Iliada*¹¹ la del longevo orador Néstor:

«Entre ellos levantóse Néstor,
el de dulce palabra,
de los pilios orador sonoro,
de cuya lengua más dulce que la miel la voz fluía».

De estos tres dones que conceden las Musas a los buenos aedos, el más importante es el de la palabra. Esta tiene la fuerza mágica de la persuasión y del encanto, de la que no sólo se sirven los poetas, sino también los oradores. Hay un pasaje¹² muy interesante a este respecto: El discreto Anténor refiere a Helena, Príamo y los nobles ancianos que le acompañan, el recuerdo que guarda de la embajada aquea que protagonizaran Menelao y Odiseo. Cada uno de los héroes mostró en aquella ocasión su talante y formación a través de su estilo oratorio. La elección y la disposición de las palabras en cada caso determinaron dos modalidades de dicción entre sí bien diferentes: el estilo llano de Menelao, el más joven, y el florido y abundante de Odiseo; así es como Anténor lo recuerda:

«Mas cuando ante todos
sus discursos tejían y pensamientos,
hablaba Menelao a la carrera,
poca cosa, mas muy sonoramente,

10 *Il.* III, 441-46.

11 *Il.* I, 247-49.

12 *Il.* III, 212-23.

que si locuaz no era,
 tampoco de palabras fallidas se servía;
 bien es verdad que en edad posterior era.
 Pero cuando Odiseo el ingenioso de un salto surgía,
 de pie se estaba, sus ojos en tierra clavando, hacia abajo miraba,
 ni el bastón hacia atrás o adelante meneaba,
 mas recio lo tenía, a un varón sin seso semejante.
 Dirías que era un hombre furioso, o, igualmente, insensato;
 mas cuando su alta voz fuera del pecho echaba
 y las palabras, a copos invernales parecidas,
 ya ningún mortal con Odiseo reñir osaría».

Los «copos de nieve», que todavía se recuerdan en el *Elogio de Demóstenes* del Pseudo-Luciano, son claramente símbolo de copiosa elocuencia. Baste pensar en el verso homérico¹³ que reza «como copos de nieve abundantes caen en invernal día», para concluir que el poeta autor del texto precedente veía en el estilo de Odiseo, opuesto al de Menelao, el precedente de lo que con el tiempo sería la *hadographía* de Filodemo, o el elevado y adornado estilo que establecen como tipo ya Aristóteles y Teofrasto.

Del mismo modo, el poeta homérico es consciente de una especial capacidad que él posee y que le diferencia de los demás mortales: la posibilidad de emplear la *aidé*, es decir, de utilizar lenguaje poético, un tipo singular de lenguaje que sabe acompañar con la cítara para regocijo y solaz de los humanos. Por eso, cuando las Musas castigaron la insolencia del tracio Támiris¹⁴, le privaron de la facultad de usar lenguaje poético (*aidé*) y del arte de hacer sonar las cuerdas de su cítara:

..... «donde las Musas,
 al encuentro saliendo de Támiris el tracio,
 del 'canto' le privaron.
 Pues jactancioso había declarado
 que habría de vencer, aunque las propias Musas,
 hijas de Zeus el portador de égida,
 con él rivalizaran en el 'canto'.
 E irritadas, ellas, inútil le dejaron
 y del divino 'canto' le privaron
 y el tañer de la cítara olvidar le hicieron».

13 *Il.* XII, 278.

14 *Il.* II, 594-600.

Este lenguaje poético, esta *aidé*, adopta tonalidades bien distintas, que oscilan desde la lúgubre y luctuosa de la canción trenética que cantaban los «exarcontes» en los funerales de Héctor ¹⁵ (*stonóessan aoidén*) hasta la deleitosa (*himeróessan*) del festivo canto con que se divertían en cierta ocasión los Pretendientes esperando la llegada de la noche ¹⁶.

Por sinécdoque, al tomarse la parte por el todo, la temática de la *aidé*, del poético canto, puede pasar a recibir este nombre: así, Clitemnestra será odioso *canto* (*aidé*) entre los hombres ¹⁷, y del desastroso hado de argivos, dánaos e Ilión quisieron los dioses hacer *canto* ¹⁸; de igual manera, como señala Helena a Héctor, ella y Paris se convertirán en objeto de *canto* para las generaciones futuras; sus nombres aparecerán envueltos en ese especial lenguaje de la *aidé* ¹⁹; porque de los dioses procede toda poesía.

Al aedo Demódoco una divinidad le otorgó la capacidad poética del *canto* ²⁰; le privó de la vista, pero le hizo don del dulce *canto* ²¹. Esta divinidad —la Musa o Apolo ²², sobre todo la primera— enseña a los aedos los «seriales» (*oimai*) y ama especialmente a la estirpe de estos poetas cantores ²³.

Y así, cuando Odiseo pide al ciego aedo de la corte de los feacios que cante el asunto del caballo de Troya que construyera Epeo con ayuda de Atena y que, lleno de guerreros, introdujera en Ilión el héroe de Itaca, Demódoco, complaciente, impulsado por la divinidad, «hizo sonar el *canto*», es decir, dio muestra del regalo gracioso de la Musa consistente en su natural aptitud para cantar un «serial» valiéndose del resplandeciente lenguaje de la poesía. El aedo es «divino» precisamente por haber recibido este especial beneficio de la divinidad ²⁴, en virtud del cual puede cantar las gestas,

15 *Il.* XXIV, 721.

16 *Od.* XVIII, 304.

17 *Od.* XXIV, 200.

18 *Od.* VIII, 580.

19 *Il.* VI, 358.

20 *Od.* VIII, 44.

21 *Od.* VIII, 64.

22 *Od.* VIII, 488.

23 *Od.* VIII, 481.

24 *Od.* IV, 17; VIII, 44; XI, 252; XIII, 27. Cf. O. Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern* (Würzburg 1934); W. Kranz, 'Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Literatur', *N. Jb.* 53 (1924)

los hechos hazañosos de varones, el regreso de un héroe o, simplemente, en honor de alguien. El propio Aquiles²⁵, que no es un aedo de profesión, canta las gestas famosas de los guerreros, hazañas difundidas mediante la poesía y conocidas por igual en el bando aqueo y en el troyano²⁶. Femio en el palacio de Odiseo canta el retorno de los aqueos²⁷, luctuoso y colmado de muertes, que arrancó lágrimas a Penélope, la cual se dirigió al aedo con estas significativas palabras²⁸:

«Femio, pues que sabes
de dioses y de hombres
otras muchas hazañas que enhechizan,
hazañas que celebran los aedos,
una de ellas aquí sentado canta
y que ellos en silencio vino beban;
mas ese triste canto deja
que sin cesar en mi pecho el corazón desgarra,
que de mí en gran manera
pesar inolvidable se apodera»²⁹.

El aedo, pues, además de hechos de armas o retornos, canta, en tono más o menos festivo para celebrar a los hombres o a los dioses. Demódoco supo cantar muy bien la graciosa aventura de Ares y Afrodita, su furtivo amor, así como la venganza del marido ofendido³⁰.

Pero, dejando aparte la temática de las canciones del poeta homérico, nos interesa destacar el hecho de que el aedo es un cantor de *épea*, «palabras», de cuya eficacia es plenamente consciente.

Femio, como acabamos de ver, conoce, según Penélope, un sinfín de hazañas (*érga*), gestas de héroes entre las cuales puede escoger. En cambio, en un pasaje de la *Iliada*, en que se cuenta el encuentro de Eneas con el Pelida, el héroe troyano recuerda a Aquiles que si se conocen mutuamente

65-86; W. F. Otto, *Der Dichter und die alten Götter* (Frankfort 1924); *Die Musen*, 2.ª ed. (Darmstadt 1956); L. Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética* (Madrid 1967).

25 *Il.* IX, 189.

26 *Cf. Il.* XX, 200-4.

27 *Od.* I, 326.

28 *Od.* I, 337.

29 *Od.* I, 337-42.

30 *Od.* VIII, 366 ss.

los respectivos linajes, ello se debe a que ambos han oído *épea*, es decir, esas palabras que recita el aedo, esas palabras que reflejan las *érga*. Así lo expresa Eneas:

«Pelida, no esperes con palabras asustarme
 como si fuese yo un incauto niño;
 porque también sé yo, y muy bien, por cierto,
 con puyas zaherir y con insultos.
 De entrambos conocemos el linaje,
 conocemos los padres,
 pues oyentes somos de famosas gestas
 que van de boca en boca entre mortales»³¹.

Los hechos y las palabras, por consiguiente, entretrejiéndose, forman la urdimbre de la poesía homérica; constituyen, respectivamente, el fondo y la forma de los productos literarios resultantes de la utilización del código poético de los aedos.

Las palabras homéricas poseen un poder mucho más amplio que las nuestras, porque son ellas las que inmortalizan las hazañas y los sufrimientos de los humanos, quienes sólo sobreviven a la muerte en forma de tristes sombras. La labor del poeta —insigne misión— es la de perpetuar el recuerdo de los hechos gracias a las palabras que, imperecederas, irán transmitiendo de generación en generación brillantes gestas y pesares de los hombres de antaño. Esta es, con palabras de Bowra, «la más cercana aproximación, dentro de los poemas homéricos, a una teoría de la poesía»³².

Las palabras de Homero, las «palabras aladas» (*épea pteróenta*), a veces llegan hasta a escaparse del cerco de los dientes de héroes, diosas y heroínas; el verso formular «hijo mío (hija mía), qué palabra escapóse del cerco de tus dientes», aparece en boca de Zeus dirigido a Atena; y lo emplea Euriclea, la nodriza de Odiseo, destinado a éste, en un caso,

31 *Il.* XX, 200-4.

32 C. M. Bowra, 'Composition', A. J. B. Wace - F. H. Stubbings, *A Companion to Homer* (Londres 1963), 72: «This is the nearest approach in the Homeric poems to a theory of poetry. In expressing his belief that suffering is sent by the gods that men may have subjects for song, the poet reveals his high conception of his art, which is that the only survival, other than as shadows among other shadows, which men can expect after death is on the lips and in the ears of men».

y, en otro, a la paciente Penélope³³. Odiseo, por su parte, sustituyendo «hijo mío» por «Atrida», lanza el formular hexámetro al hijo de Atreo, Agamenón.

La metafórica fórmula «palabras aladas» se registra ciento veintitrés veces en los poemas homéricos frente a las veintisiete del formular sintagma «aurora de rosados dedos», por poner un ejemplo³⁴. Se trata, pues, de una genuina fórmula, cuya función no es la de introducir en el discurso emoción, animación, o la connotación de urgencia, valores que le atribuía Calhoun³⁵, sino que como genialmente intuyó Parry³⁶, se halla al final del hexámetro para introducir un discurso, cuando el personaje que lo pronuncia ha sido sujeto de los versos inmediatamente precedentes; el empleo de esta fórmula, por consiguiente, sirve para evitar la repetición de un nombre propio.

Pero sería un error ver en *épea pteróenta* una mera fórmula, una vana expresión metafórica sin más valor que el de la función formular explicable a la luz del carácter de «literatura oral» en que tan perfectamente encajan los poemas homéricos.

La metáfora tiene su explicación si se piensa que la temática, la palabra y la voz de los aedos son divinas. Por eso puede el poeta exclamar: «terrible cosa que yo todo eso como un dios refiera»³⁷, verso con el que reconoce que su inspiración le viene de los dioses. Y porque *épos*, «la palabra», posee un halo mágico y sobrehumano, Odiseo utiliza el término refiriéndolo al oráculo del ciego adivino Tiresias y a las recomendaciones de la maga Circe de Eea³⁸. (Todavía Heródoto³⁹ se sirve de esta palabra para aludir al oráculo de la Pitia). Y cuando el héroe de Itaca, dirigiéndose al rey Alcí-

33 *Od.* I, 64; V, 22; XIX, 492; XXIII, 70.

34 M. Parry, 'The traditional Metaphor in Homer', *CPh* 28 (1933) 30-43 = *The Making of Homeric Verse* (Oxford 1971) 365-75; cf. 372.

35 G. M. Calhoun, 'The Art of Formula in Homer-*epea pteroenta*', *CPh* 30 (1935) 215-27.

36 M. Parry, 'About Winged Words', *CPh* 32 (1937) 59-63; *The Making of Homeric Verse*, 414-18.

37 *Il.* XII, 176.

38 *Od.* XII, 266. Sobre la magia de la palabra homérica, cf. E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, reimpr. 1969, N. York, 3.

39 *Hdt.* I, 13.

noo, elogia al poeta de la corte de los feacios, Demódoco, lo hace con estas palabras: «en la voz a los dioses semejante»⁴⁰.

El divino carácter de los tres elementos básicos que constituyen el arte de los aedos —la temática, las palabras y la ejecución— explica, entre otros, aquel pasaje⁴¹ en que Femio, el bardo de la corte de Itaca, pide a Odiseo compasión en nombre de la veneración, del respeto (*aidós*)⁴² que se debe al poeta de canciones de gestas:

«Abrazo tus rodillas, Odiseo.
Tú a mí ténme respeto, de mí ten piedad.
Que más tarde pesar has de sentir tú mismo
si matas a un aedo cual yo soy,
que para dioses y para hombres canto.
Yo mismo me enseñé; cantos de todo tipo
un dios en mi mente brotar hizo,
y me parece bien cantarlos en tu honor
como en honor de un dios;
por ello, no ansies degollarme».

Estos versos constituyen, a nuestro modo de ver, la más interesante declaración sobre poética que podemos encontrar en los poemas homéricos.

Femio es completamente sincero, si bien hay que reconocer que habla una lengua que a nosotros nos resulta difícil de entender.

Hasta ahora sí hemos podido penetrar en una parte de su mensaje: si ante los dioses y, en general, ante los superiores, los seres humanos han de sentir veneración, respeto (*aidós*), también, en ese caso, los aedos son merecedores de la máxima consideración y deferencia, porque gozan de especial favor de la divinidad, que les dispensa la inspiración y todos los demás dones que se requieren para el satisfactorio cumplimiento de la misión del poeta épico.

Pero de inmediato nos encontramos ante la dificultad que supone la interpretación de dos frases contiguas y en apariencia de significados contradictorios: «Yo mismo me enseñé» y «cantos ('seriales') de todo tipo un dios implantó en

40 *Od.* IX, 4.

41 *Od.* XXII, 344 ss.

42 En torno a *aidós* en Homero, cf. M. Hoffmann, *Die ethische Terminologie bei Homer* (Tübingen 1914).

mi mente». ¿Cómo conciliar la idea del poeta autodidacto con la del reconocimiento de la inspiración divina?

Antes de intentar resolver este problema, debemos insistir en el hecho de que el aedo inspirado por la Musa que aparece en los poemas homéricos no es un simple artificio literario ⁴³ destinado a hacer hincapié en la historicidad del canto épico, sino que responde a antiguas, mágicas, concepciones, realmente vividas, acerca del curioso fenómeno de la creación poética.

La épica de todas las lenguas y en las más dispares latitudes (piénsese en el *Gilgamesh*, en el *Kalevala*, *Mahabharata*, o en la saga germánica, rusa, irlandesa, finlandesa o yugoslava) muestra claros indicios de la íntima relación del género con las esferas de la magia y de la religión. El cantor yugoslavo de tiempos recientes invocaba a Dios y a su instrumento musical, el *guslé*; el *Enuma elis* babilonio, de hace muchísimos años, no se puede entender fuera del ritual; y los recitadores y oyentes de la gran aventura de *Nala*, que se cuenta en la antigua historia de *Nala y Damayanti* del *Mahabharata*, no conocerán el infortunio ni la enfermedad, sino que, por el contrario, lograrán prosperidad y riqueza. Y no debemos olvidar un dato importante que proporciona Tucídides a propósito de esos himnos a los dioses compuestos en hexámetros, que han llegado a nosotros bajo el nombre de «Himnos homéricos». Según el historiador ⁴⁴, son *proemios*, es decir, preludios de los poemas épicos que se cantaban o recitaban en ocasión de celebraciones de festividades religiosas.

Bajo esta perspectiva cabe considerar la veracidad de las palabras de Femio. Un dios implantó en su alma «seriales» (*oimas*) de todo tipo y, al propio tiempo, precisamente a partir de esos divinos dones pudo el aedo ser maestro de sí mismo. El poeta heredó canciones de gesta de variada temática en «seriales»; pero esos cantares contenían una lengua

43 S. E. Basset, *The Poetry of Homer* (Berkeley 1938) 22 ss.; por el contrario, cf. N. K. Chadwick, *Poetry and Prophecy* (Cambridge 1924); A. Sparduti, 'The Divine Nature of Poetry in Antiquity', *TAPA* 81 (1950) 209-40; A. B. Lord, 'Homer and Other Epic Poetry', *Companion to Homer* 178-214; cf. 199. L. Gil, *Los antiguos y la «inspiración» poética*, 16.

44 Th. III, 104, 4.

riquísima en posibilidades ⁴⁵ y una técnica formular abierta enteramente a la habilidad, a la maestría del aedo. Tras los versos de Femio se ocultan la gran tradición épica, por un lado, y su propia sensibilidad y destreza poéticas, por otro.

Milman Parry ⁴⁶, el Darwin de los estudios homéricos, como le llamó Wade-Gery ⁴⁷, mostró claramente el valor funcional de frases repetidas, fórmulas, combinaciones reiterativas de adjetivos y nombres, de versos enteros y aún temas recurrentes en los poemas épicos de Homero. Y sin entrar ahora en disquisiciones sobre el concepto de fórmula ⁴⁸, nos limitamos a señalar que es innegable el estilo formular de los poemas homéricos; dicho en términos de Parry: «Its most striking feature is its traditional, almost formulaic quality, its regular use of certain words and phrases in a certain way» ⁴⁹. Bowra descubre diez fórmulas en las diez primeras líneas de la *Ilíada* y trece en las diez primeras de la *Odisea* ⁵⁰.

La creación de esa dicción poética, por tanto, tuvo que ser obra de generaciones y generaciones de poetas, que de padres a hijos, por vía verbal, fueron transmitiendo «seria-

45 Sobre el carácter artificial de la lengua homérica y su formación, cf. J. Wackernagel, *Sprachliche Untersuchungen zu Homer* (Göttingen 1916); K. Meister, *Die homerische Kuntsprache* (Leipzig 1921); P. Chantraine, *Grammaire homérique* I, II (Paris 1948, 1953); E. Risch, *Wortbildung der homerischen Sprache* (Berlin 1937); M. Leumann, *Homerische Wörter* (Basilea 1950); G. Shipp, *Studies in the language of Homer* (Cambridge 1953); A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes* (Amsterdam 1965); L. Gil, 'La lengua homérica', *Introducción a Homero*, 161-68.

46 Cf. M. Parry, *The Making of Homeric Verse* (Oxford 1971).

47 H. T. Wade-Gery, *The Poet of the Iliad* (Cambridge 1952) 38. Cf. igualmente elogiosas referencias en S. E. Basset, *The Poetry of Homer* (Berkeley 1938) 15; R. Carpenter, *Folk-Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics* (Berkeley 1946) 6.

48 Con anterioridad al trabajo de Parry atisbaron el problema J. E. Ellendt, *Drei homerische Abhandlungen* I (Leipzig 1864); H. Düntzer, *Homerische Abhandlungen* (Leipzig 1872) y K. Witte en algunos artículos publicados en *Glotta*. Apareció luego la tesis de Parry (*L'Épithète traditionnelle dans Homère* [Paris 1928]) y, naturalmente, no tardaron en surgir críticas y puntualizaciones: M. W. M. Pope, 'The Parry-Lord Theory of Homeric Composition', *Acta Classica* 6 (1963) 1-21; J. A. Russo, 'A Closer Look at Homeric Formulas', *TAPA* 94 (1963) 235-47; 'The Structural Formula in Homeric Verse', *YClS* 20 (1966) 219-40, trabajo atacado por el artículo de W. W. Minton, 'The Fallacy of Structural Formula', *TAPA* 96 (1965) 241-53; J. B. Hainsworth, 'The Homeric Formula and the Problem of its transmission', *BICS* 9 (1962) 57-68; *The Flexibility of Homeric Formula* (Oxford 1968); A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes* (Amsterdam 1965).

49 M. Parry, 'A Comparative Study of Diction as one of the Elements of Style in Early Greek Epic Poetry', *The Making of Homeric Verse*, 421-36; cf. 422.

50 C. M. Bowra, *Homer* (Londres 1972) 14.

les», es decir, canciones de temas conexos unos con otros, versos enteros, palabras especialmente combinadas y, a la vez, todo un amplio horizonte de nuevas posibilidades y aún no probados intentos.

Toda poesía de tradición oral es necesariamente formular. Precisamente, el estilo formular responde a la necesidad que tiene el aedo de poseer en su memoria, de forma económica, una serie limitada de palabras y frases, capaces de generar, en virtud de unas reglas precisas, toda la extensa trama de un amplio poema.

Una divinidad, por consiguiente, la Musa tantas veces invocada por los cantores de gestas, concedió al poeta de la corte de Odiseo en Itaca las dotes innatas para manejar la urdimbre de mil hilos que es el código épico, concretamente, el código homérico. Con él podía contar en verso cómo se llevó a cabo la estratagema del caballo de madera, o la disputa entre Odiseo y Aquiles, el retorno de los aqueos, el adúltero amor de Ares y Afrodita o el engaño de Zeus, burlado en su lascivia por obra de su esposa Hera aún seductora.

Gran favor éste que le concedió la Musa, curiosamente hija de Memoria, «la cual» —según Hesíodo⁵¹—

«Parió nueve muchachas,
de corazón acordes,
en cuyos pechos la canción objeto es de cuidado,
poseedoras de un ánimo sin pena
cerquita de la más alta cumbre del nivoso Olimpo.
Allí están sus coros brillantes y bellas mansiones;
junto a ellas las Gracias y el Deseo tienen sus moradas».

Es cierto, pues, que la Musa, hija de Memoria, ayuda de modo efectivo al poeta, al recordarle los hechos y brindarle «los 'seriales' de todo estilo», es decir, el stock de fórmulas tradicionales que sirve para recitar episodios de muy diverso cuño. Valiéndose de hechos y palabras (*érga* y *épea*) los dioses hicieron brotar entre los hombres la poesía. Los hechos servían para ser cantados, las palabras para cantarlos. La divinidad hija de Memoria recordaba al poeta los primeros e implantaba en su mente los recursos varios de la dicción épica.

51 Hes. *Th.*, 60-64.

Así se encontró Femio con mucha poesía ya hecha, con muchas hazañas narradas y con todo un arsenal de medios para continuar ejerciendo la función divina del aedo. No es, pues, de extrañar que ante semejante milagro se considerase especialmente protegido por la Musa.

En efecto, el poeta épico se tiene por eslabón de una larga cadena que es la tradición. El poeta de la *Iliada*, al menos, da por sabido que los oyentes de cuantas gestas narra conocen personajes, héroes y sucesos de la lejana y legendaria época heroica. Por eso se refiere a ellos con pasmosa rapidez, sin la menor demora. La guerra de los «Siete contra Tebas» es mencionada sin ningún énfasis por Agamenón en una ocasión en que increpa a Diomedes, hijo de Tideo, y por Esténelo, cuando, a su vez, contesta con enojo a la reprimenda que el rey de reyes ha descargado sobre su compañero de armas⁵². Zeus, encolerizado por el engaño de Hera, que le ha cautivado con amoroso embeleso, menciona accidental y sucintamente empresas y aventuras que Heracles otrora realizara⁵³. Cuando Sueño pide a Hera que jure por Crono y los Titanes, que moran bajo la mar y bajo la tierra, se sobreentiende que se conocen los episodios de la famosa teomaquia⁵⁴. Néstor, el longevo héroe, hace cuenta, al hablar, de que a oídos de quienes le escuchan ha llegado la fama de hazañas y personajes de cuando él era joven: de la batalla entre pilios y arcadios junto a las riberas del Celadonte de veloz corriente, o, de valientes y esforzados guerreros como Teseo, hijo de Egeo, o Pirítoo⁵⁵.

Así y todo, al mismo tiempo el poeta reconoce su independencia, su posibilidad de invocar, de crear, si bien no de la nada, sino dentro de un orden y de unas limitaciones precisas tradicionalmente impuestas. Porque la Musa le brinda las palabras aladas, las fórmulas, la técnica, y hasta le recuerda los hechos; pero él aprende, se autoinstruye como Femio y progresa así en su arte de igual manera que adelantan en sus técnicas otros «artesanos» (*demioergoí*) como el médico o el constructor de naves; pues el poeta épico es un artesano

52 *Il.* IV, 370-410.

53 *Il.* XV, 25 ss.

54 *Il.* XIV, 274 ss.

55 *Il.* VII, 133; I, 263, 265.

más; así se explican estas palabras ⁵⁶ que el porquero Eumeo dirige a Antínoo:

«Antínoo, aunque eres noble, no está bien lo que dices.
Pues, ¿quién, él mismo yendo, de extranjera tierra
solicita extranjero, a no ser que se trate
de aquellos que *artesanos* son del *pueblo*,
adivino, o curador de males,
carpintero de naves,
o divinal aedo que deleite cantando?».

La «estirpe de los aedos», inspirada por la Musa y reverenciada por los hombres, incluye una serie de poetas con capacidad de crear y libertad para escoger los temas. Por esta razón, cuando Penélope llora al oír cantar a Femio el luctuoso regreso de los aqueos, asunto que forzosamente le sugiere la dolorosa ausencia de su esposo, e intenta que el aedo escoja otro argumento de entre su variado y amplio repertorio, Telémaco la reprende ⁵⁷ de este modo:

«Madre mía, ¿por qué con malos ojos miras
que el amable aedo nos deleite
siguiendo los impulsos de su mente?».

Es verdad, pues, que la Musa enseña la técnica al aedo; esto es algo que Odiseo expone abiertamente ⁵⁸ al ponderar el arte consumado del poeta Demódoco, que en la corte de los feacios logró embelesarle con su canción:

«Pues entre todos los hombres que la tierra pisan
los aedos de honra participan y respeto,
pues la Musa enseñóles los hilos del canto ,
y a la estirpe amó de los aedos».

Sólo de este modo cabe entender el sublime don de la poesía y el inexplicable fenómeno de la tradicional canción de gesta. ¿Cómo sería posible explicar sin recurrir a la Musa —se pregunta Odiseo— que Demódoco sea capaz de contar con exactitud y primor el destino de los aqueos, sus gestas y padecimientos, hasta el punto de que por la veracidad de

56 *Od.* XVII, 381 ss.

57 *Od.* I, 346-47.

58 *Od.* VIII, 479-81.

la narración se podría decir que el aedo vio y vivió los asuntos que cuenta? ¿Cómo —podríamos preguntarnos nosotros— el *Beowulf*⁵⁹, poema épico cuyo asunto remonta a la primera mitad del siglo VI, cuyos personajes y temática nada tienen que ver con lo anglosajón ni con Gran Bretaña, que ofrece, además, rasgos claros de la leyenda escandinava y episodios que reaparecen en la saga islandesa, es, sin embargo, indiscutiblemente pieza clave de la literatura anglosajona?

Para nosotros es fácil contestar sin recurrir a divinidades ni a Musas; pero el estadio positivo de Comte es posterior al estadio teológico, y por eso Femio, Demódoco, Homero y, en general, los aedos que en sus proemios invocaban a la hija de Zeus, veían en ella lo que nosotros llamamos «técnicas y características constantes de la poesía de tradición oral»⁶⁰.

El poeta épico de los textos homéricos recoge el material tradicional, que en muchos casos es extremadamente antiguo, lo hace suyo en forma y contenido, y a partir de este momento inicia su propia formación. Gracias, pues, a la Musa es ya capaz de cantar determinadas historias o episodios concretos cuando sus oyentes lo soliciten. Pero, además, al familiarizarse con su arte, él por su cuenta va haciéndose dueño de la técnica en virtud de la cual esos episodios que canta se han ido transmitiendo de una generación a la otra a través del recuerdo. Y entonces puede alargar, transformar fórmulas, elaborar nuevas combinaciones de elementos a base de material preexistente, introducir variaciones dentro de viejas frases que ha encomendado enteras a la memoria en la primera etapa de su aprendizaje, crear nuevos versos sirviéndose como modelo de otros ya existentes. El aedo puede, por tanto, crear con cierta libertad; su originalidad consistirá en el particular empleo que haga de los medios a su disposición, de las fórmulas que sus predecesores le han legado. Bowra⁶¹ establece magníficamente la diferencia importante

59 Cf. R. W. Chambers, *Beowulf, An Introduction* (Cambridge 1921), 2.ª ed. 1932; J. Hoops, *Kommentar zum Beowulf* (Heidelberg 1932); W. W. Lawrence, *Beowulf and the Epic Tradition* (Cambridge (Mass.) 1938). Sobre la lengua poética del *Beowulf*, cf. O. Jespersen, *Growth and Structure of the English Language* (Leipzig 1905) 55 ss.

60 A. B. Lord, 'Homer, Parry and Huso', *American Journal of Archeology* 52 (1948) 34-44.

61 C. M. Bowra, *Homer*, 29.

que media entre el poeta letrado y el que compone sus poemas ayudado por la tradición oral:

«A literate poet composes with single words which he chooses for their individual worth to him, and we judge him by his choice and combination of them. A formulaic poet composes with formulae, and it is by his choice and combination of them that he is judged».

Están en un error quienes creen que el estilo formular impide todo brote espontáneo de creatividad en un poema.

El poeta de tradición oral no intenta sorprender al auditorio con un personalísimo estilo, alejado del de sus predecesores; y no sólo no se avergüenza de pertenecer a la «estirpe de los aedos», cuyos métodos se ve forzado a emplear, sino que se enorgullece de formar parte de tal artesanado. Reconoce que en gran medida no crea de la nada, y por ello da gracias a la Musa. Pero al mismo tiempo sabe que con la técnica que maneja es capaz de corregir, innovar, improvisar y hacer mejoras en la poesía que cultiva. Por eso no hay contradicción en las palabras de Femio: le enseñó la Musa y también se instruyó a sí mismo. Y por la misma razón es comprensible que Odiseo felicite a Demódoco⁶² por haber cantado «muy en su orden» el destino de los aqueos, es decir, por haber sabido amoldarse a la estricta secuencia de los «seriales» (*oimai*), por haber procedido debidamente.

Por primera vez en nuestra cultura occidental se afirma la dependencia del poeta respecto de la tradición poética anterior a él y la vinculación de su poesía a la lengua poética de que se vale, algo que recuerda aquella famosa tesis del Círculo lingüístico de Praga que reza así: «Le langage poétique a, du point de vue synchronique, la forme de la parole, c'est à dire d'un acte créateur individuel, qui prend sa valeur d'une part sur le fond de la tradition poétique actuelle (langue poétique) et d'autre part sur le fond de la langue communicative contemporaine» (cf. *Travaux du Cercle linguistique de Prague* I (1929) 7-29). La creación individual —viene a decir esta tesis— es similar a la *parole* de Saussure y está íntimamente ligada al equivalente de la *langue* saus-

62 *Od.* VIII, 489.

suriana en literatura; ambos conceptos no pueden desvincularse, ya que si se disocian, de forma similar a lo que ocurriría en lingüística, también aquí se perdería toda posibilidad de estudio de las leyes inmanentes del lenguaje literario.

Podemos afirmar, por consiguiente, que en los poemas homéricos existe una pre-poética, porque es precientífica la explicación de las propiedades de ese particular discurso que es el discurso literario; pero habrá que admitir que detrás de las «palabras aladas», la Musa, la relativa independencia del poeta, los «copos de nieve» que sirven para caracterizar el estilo oratorio de Odiseo, late el acuciante anhelo de penetrar en la singular esencia del hecho literario.

ANTONIO LÓPEZ EIRE