

¿LÍRICA O MONODIA? LA LÍRICA GRIEGA Y EL GÉNERO LÍRICO

LUIS GUILLÉN
Universidad de Zaragoza

SUMMARY

This essay presents a detailed analysis of the main constituents and features of the "lyrical genre", which proves that what is called Old Greek Lyrics is "lyrics" in the modern sense of the word.

"Le parece a usted que sentir con todos es convertirse en multitud, en masa anónima. Es precisamente lo contrario."

(Antonio Machado, *Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses*).

"In a homogeneous people the feelings of the most refined and complex have something in common with those of the most crude and simple".

(T.S. Eliot, *The Social Function of Poetry*).

Durante un tiempo he tenido la impresión de que discutir sobre géneros literarios en la Grecia Antigua era algo así como dialogar sobre el sexo de los ángeles. No es poco consuelo, por lo tanto, encon-

trar a Lázaro Carreter (1979: 114) denunciando el poco eco que a efectos críticos ha tenido la teoría de los géneros literarios en el panorama actual de la literatura comparada. En Grecia las cosas se complican aún más en virtud de dos hechos incuestionables: la oralidad, que marca los dos primeros siglos de su creación literaria, y -secuela necesaria- el carácter tradicional que revisten todas sus manifestaciones. De ahí que establecer fronteras firmes entre rapsodia y citarodia, o entre citarodia y monodia, sea tarea ardua y en muchos momentos delicada (Pavese 1972: 250; Adrados 1976: 56). A eso se añade la escasez de medios de información sobre las circunstancias concretas de su producción, circunstancias que sólo afloran a veces tras azarosas deducciones: papel del solista, extensión de su actuación, carácter del acompañamiento, función de los coros, etc. Entre tantos elementos, buscar el Yo personal del poeta "lírico", al que tanta importancia se había concedido en los tiempos de Bowra y Fränkel, era como buscar una aguja en un pajar. Estudios recientes se habían encargado además de diluir ese Yo poético en un flujo de alusiones, imágenes y esquemas provenientes de la tradición homérica (Aloni 1981; Rissman 1983). Sin embargo ninguno de los críticos que pasaron por mis manos había negado el título de "poeta lírico" a los autores habitualmente tenidos por tales (Arquíloco, Safo, Anacreonte, Píndaro...). Podríase discutir el aserto de Pavese "la lingua della lirica corale non è fundamentalmente diversa dalla lingua epica" (1972: 271). Se podría disentir de Aloni (1981: 102) cuando dice que "il *song*... non ha sostanza linguistica", sobre todo si se parte del supuesto metodológico de que el discurso lírico es un *texto* con características propias. Se podría admitir con Pavese (1972: 253) que la emoción expresada en el poema no representa "necessariamente quella del compositore". Pero hay dos hechos que hasta ahora no se solían poner en tela de juicio. Uno es que la lírica griega es genéricamente distinta de la narrativa representada por Homero, y otro que, explíquese como se quiera el Yo del poeta, el poeta lírico griego no abdica de su Yo. Es más, se advierte en algunos un especial interés por colocarlo en primer plano (Adrados 1976: 132ss.; Tsagarakis 1977: 22, 81).

Un libro muy reciente de Paul Allen Miller (*Lyric Texts and Lyric Consciousness*, Londres y N.Y., 1994) ha venido sin embargo a sacudir algunas certidumbres con la provocativa tesis de que no hay verdadera lírica hasta Catulo y que el carácter eminentemente oral de la cultura

griega impide que su lírica pueda reconocerse como tal desde la perspectiva de nuestra teoría de los géneros. He aquí su proclama (pp. 1-4):

My specific claim about the nature of lyric poetry is that what is now generally considered lyric -a short poem of personal revelation, confession or complaint, which projects the image of an individual and highly self-reflexive subjective consciousness... -is only possible in a culture of writing. Indeed it is the lyric collection which spawns the lyric consciousness as we know it...

... my argument is that the *ego* of Catullus, just as the "Je" of "Je est un autre" or the "self" of *Song of Myself*, must be distinguished in both its content and poetic function from the ἐγώ of the archaic poets of Greece. Consequently, lyric as I have defined it is the representation not simply of a "strong personality", but of a particular mode of being a subject, in which the self exists not as part of a continuum with the community and its ideological commitments, but is folded back against itself, and only from this space of interiority does it relate to "the world" at large.

... Thus, though we may feel the presence in Pindar, Theognis or Alcaeus of a unique poetic voice and personality, it is nonetheless, in the first instance, a public or paradigmatic one and not lyric in the sense we have defined it.

Ante una tesis que empieza reduciendo los límites del objeto (poema "corto", "confesión o revelación personal", etc.), que utiliza parámetros poco específicos ("highly self-reflexive" ...), que se sitúa de salida en un impreciso "what is *now* considered lyric", resulta muy difícil discutir. Ni es una discusión en regla lo que aquí pretendo. Más bien me propongo utilizar la tesis de Miller como un reto, y un punto de partida argumental para clarificar posturas y conceptos sobre lo que en correcta teoría literaria se puede llamar "género lírico", y sobre ese capítulo de la Historia de la Literatura que se llama **Lírica Griega**.

Lo primero que nos sale al paso es el concepto de *subjetividad*, por el que luchan desde distintas posturas el mismo Miller (1994: 4),

Zumthor (1991), Lázaro (1990), Pozuelo Yvancos (1989), M. Bonati (1980). Por comodidad, y para no entrar en prolongados refinamientos, uniré este concepto con una determinada estética del Yo lírico, a la que se han referido Bowra, Fränkel, West, Tsagarakis y Rösler. Es Rösler el que en un lúcido trabajo separa la tradición historicista, tan fuerte en Wilamowitz (su *Pindaros* como ejemplo) y la inmanentista del New Criticism. Según la primera, encontraríamos el Yo navegando en un rico caudal de referencias autobiográficas en autores como Arquíloco, Safo, Píndaro y otros muchos. Según la otra, el texto literario goza de un Yo exclusivamente literario y sujeto a las leyes propias del texto. Véanse algunas opiniones divergentes:

Bowra (1968: 104): “Arquíloco transformó el ideal heroico para adecuarlo a sus circunstancias personales”. (1968: 132): “La poesía de Alceo es un reflejo directo y sincero de su vida turbulenta”. (1968: 136): “Si a Alceo le deparan la temática de su poesía sus esforzadas aventuras, a Safo se la da el mundo privado de sus emociones y del pequeño mundo que las compartía.”

Rösler (1985: 142): “Il solo fatto di ritenere possibile una diretta relazione fra esperienza reale ed esperienza articolata in poesia porta lo stigma di una inadeguatezza antiquata.”

En un término medio se sitúa Adrados (1981: 236). Pero es sintomático que Rösler renuncie a articular una postura definida. Tras decir que Píndaro “pertenece completamente al mundo tradicional de la lírica”, añade: “Tuttavia il carattere moralistico e talvolta anche polemico della sua poesia dimostra nel complesso che l'io e l'io reale coincidono almeno nei punti fondamentali” (1985: 143). Al final reconoce que la alegoría de la nave está claramente individualizada en Alceo, y no tanto en Horacio.

Mi exploración del Yo poético se va a fundamentar en el mismo argumento que esgrimen los que, como Miller, niegan o reducen gravemente la subjetividad de la lírica griega, pero visto desde otra perspectiva.

El Yo del poeta lírico griego existe, según Miller, como parte de un *continuum* con la comunidad y con sus compromisos ideológicos. Hay que pensar que su conciencia se funde con la del grupo de forma que llega a identificarse con sus más íntimos deseos y sentimientos. Por otra parte, la condición pre-letrada de la comunidad determina una peculiar recepción de los textos supuestamente líricos: al utilizar un código "oral" y, por lo tanto, totalmente compartido, el poeta transmite a la comunidad sólo aquellas experiencias, deseos y sentimientos que pueden ser igualmente compartidos. La audiencia, a su vez, se *apropia* en su totalidad del contenido de un mensaje que, igual que se asimila, se integra en los esquemas emocionales del grupo.

A esto hay que añadir la relación de mutua simbiosis entre la Polis y el individuo. Para quien ha sido criado en la moderna noción de los derechos del individuo frente al Estado, le puede resultar chocante descubrir que prácticamente la totalidad de las actividades del ciudadano griego en época arcaica estaban gobernadas desde la colectividad: sus ritos, sus reuniones, sus banquetes, sus fiestas, sus ceremonias, sus adhesiones, sus creencias, etc. Y no de forma violenta o impositiva, sino por un tipo de ósmosis vital propia de quien se mueve en su ámbito natural. Todas estas condiciones son hechos ciertos, y no puede negarse la evidencia. Aplicada a la lírica, justificaría la formulación de W. R. Johnson (1982: 77): "Ancient classical lyric was... concerned with worlds that were at once inner and shared, with the ceremonies and the habits of feeling of small, closed communities."

Pero a este argumento y a esta evidencia puede dárselos la vuelta, de forma que, en vez de contemplarse desde la recepción y desde la colectividad, se tome la angulación desde el poeta. Creo que es una corrección justa y necesaria, si queremos salvar ciertas evidencias que también nos van a salir al paso.

Acudiré primero al carácter proteico del Yo. Es éste un aspecto más de la energía creativa del Yo, de que hablan M. Corti, J.M. Pozuelo y otros (Pozuelo 1989: 224). Una dinámica creadora en la que intervienen procesos de transformación, de mimetización, de sueños y deseos que actúan como expansiones y multiplicadores del Yo. El artista, según Adorno (1983: 107), no se imita a sí mismo como pensaron los románticos, imita (o "anticipa", que es lo mismo) el ser-en-sí que aún no exis-

te. En ese ser-en-sí de la creación lírica se conjugan una incontable variedad de reflejos espejeantes donde el Yo se trasciende a sí mismo y, como el propio Proteo, se vierte en múltiples transformaciones: unas, producto de su propia riqueza interior; otras, fruto de un mimetismo que tiende a apropiarse las imágenes del exterior; otras, resultado de ese sueño integrador por el que el poeta ambiciona panteísticamente serlo todo. Por eso es tan difícil aprisionar el Yo del poeta, incluso en autores intensamente subjetivos. Porque el Yo deviene un yo "creado" por el propio poeta y se escapa por el tejido complejo de sus *dramatizaciones*, término al que quería llegar. Efectivamente, todo poeta lírico se sitúa en diálogo real y profundo consigo mismo; lo que equivale a decir, con todos sus personajes y desde todos y cada uno de los personajes con los que se identifica. En S. Juan de la Cruz dialoga el poeta desde el Esposo y la Esposa, desde el **pastorcico**, desde el halcón cazador de altanería, desde el alma aventurera que se escapa de noche. No es misterioso que haya poetas, como Pessoa o A. Machado, que se multiplican en heterónimos.

Yo todo: poniente y aurora;
 amor, amistad, vida y sueño.
 Yo solo
 universo. (Juan Ramón)

Arquíloco puede ser un hombre enmascarado tras el pícaro engañador (Miralles-Pòrtulas 1983), tras el mercenario cínico, tras el seductor, tras el poeta que dirige las ceremonias del grupo. Y ese juego de dramatizaciones no es que descubra una biografía del poeta en sentido historicista (sus padres, su status social, sus aventuras, su teofanía, sus amores...); es que nos permite conocer mejor la *verdad* -múltiple, rica, creadora- que se esconde en ese ser humano (Booth 1979: 63).

Por eso, cuando la crítica se escuda en las impersonaciones como producto cultural, como imágenes y fantasías de la colectividad (por ejemplo: Arquíloco-lobo-*trickster*-Hermes-Ulises, al que tanta importancia conceden Seidensticker, Miralles-Pòrtulas y otros), no hace sino cambiar el juego de espejos: el poeta se despersonaliza, por decirlo así, ante el impacto luminoso de las imágenes del entorno y se entrega a ellas. Su papel es en gran medida receptivo o pasivo. Es, como tantas

veces se dice, un “resonador”-“portavoz” de los sentimientos de la colectividad. Pero esa no es toda la verdad; ni siquiera media verdad. La imagen que poetas como Arquíloco, Safo, Solón o Píndaro transmiten de sí mismos es la de personalidades fuertemente destacadas, socialmente marcadas por el don poético, y capaces de señalar las distancias entre ellos y cualquier oponente o contradictor que ponga en tela de juicio su privilegiado status. Ciertamente que el poeta es sensible a las reverberaciones emocionales del grupo -no podía ser menos-, pero también es cierto que a veces deja sentir su personalidad y su autoridad moral sobre ese mismo grupo (como *sophós*, ungido por las Musas, como “maestro de verdad”); y si en su mensaje gravita el peso de lo tradicional (términos, imágenes, esquemas métricos y culturales), ello se debe más a la estructura del lenguaje que maneja que a las presiones emocionales de la colectividad.

De momento quiero insistir en el concepto de *mímesis* y en su relación con la subjetividad de que hablamos. Mi tesis es que no es necesario depurar la *mímesis* para resolver nuestro problema de géneros. B. Gentili (1984: 49) parece englobar toda la poesía griega bajo la etiqueta de **mimética** o **narrativa**. Épica y lírica pertenecerían a la misma categoría. Y se apoya para ello en Platón (*Rep.*3, 392d- 394c). La herencia platónica pasa a Aristóteles, y en él nos encontramos con un amplísimo concepto de *mímesis* donde caben la épica, la tragedia, la comedia, el ditirambo, la aulética, la citarística y otras de ese estilo en que intervienen el ritmo, la melodía y el metro (1447a20ss.; 1447b25ss.). Todo se resume bajo la idea de *la voz* (*dia tes phones*, 1447a20 -opuesta a colores y líneas-). Pero el concepto se extiende aún más con la inclusión de *nomos* (donde -lo sabemos por el Ps.Plutarco, 3ss.- no se necesitaba la voz humana, pues era posible la composición de un *nomos* puramente aulético).

Mi opinión se reduce a unos puntos fundamentales: (a) El concepto de *mímesis* tiene en Platón un fuerte componente ideológico, que no estético. Platón no está tan preocupado por categorías literarias formales como por la confusión a que se ve sometido el intelecto por las continuas interferencias que proceden de las figuraciones de la poesía (épica y dramática sobre todo). (b) Aristóteles hereda la terminología, pero no los prejuicios. *Mímesis* es para él un concepto-paraguas que alberga cualquier tipo de poesía no exclusivamente didáctica

(1447b17ss.) y cuyos variados recursos (ritmo, danza, metro, melodía...) pueden dosificarse caprichosamente como en el caso de Queremón. (c) El denominador común a todas las posibles formas de *mimesis* es la actitud de *aprendizaje* (*matheseis ... dia mimeseos; manthanein ... hediston, 1448b8-13*) que lleva implícita la "imitación". Aprendizaje que se realiza a partir de modelos o paradigmas, pautas, esquemas o lo que nos plazca. (d) Estos esquemas ("imágenes" se les llama -1448a15-, aunque no siempre, pues también se habla de esquemas rítmicos) en ningún momento pretenden ser subjetivos. No es la interioridad del poeta lo que aflora como modelo, sino acciones, relatos, pautas rítmicas, líneas melódicas y -hablando a nuestra manera- tradiciones culturales, valores éticos o religiosos del grupo. Y si en algún momento aflora eso más interior que es el *ethos*, eso está ligado a tal o cual personaje, tal o cual leyenda. Porque hasta la música -lo sabemos bien- tiene su *ethos*; pero la música objetivada, clasificada, teorizada.

Por lo tanto, hablemos de *mimesis*, si nos place, pero que ello no nos determine, por ausencia o por presencia, a dictaminar necesariamente sobre un género literario. Hablemos de *mimesis*, conscientes de que toda expresión poética (Bousoño 1976: I,37) se compone de nociones, imágenes, términos, que *preexisten* al poema (incluso en los poemas más "ensimismados") y que son susceptibles de aprehensión mental. Hablemos de *mimesis*, porque, si el poeta antiguo se proyecta e identifica desde dentro con los arquetipos culturales de su grupo, el poeta moderno también "asimila" las experiencias concretas de su entorno, también se "compromete" con los afanes y los ideales de su partido o ideología, también intelectualiza los signos lingüísticos concretos y los somete a *patterns*, a diseños establecidos. Algo más de esto veremos al estudiar la metáfora.

Curiosamente, en la historia de la lírica asistimos a un viaje de ida y vuelta que menciona Adrados (1976: 15; Fränkel 1962: 169) y que tiene como dos movimientos de sístole y diástole: (a) los sentimientos de la comunidad pasan al yo del poeta, sacerdote o profeta, que se los apropia por la introyección o mimetismo, les da forma poética y se los devuelve a la comunidad (ese movimiento es tanto más perceptible cuanto más cerca estemos de los mecanismos de la transmisión oral). (b) La historia nos sitúa frente a otro movimiento lineal: desde una

más intensa identificación poeta/grupo, el poeta emerge a una situación de afirmación de su propio Yo; pero vuelve a ser “devorado” por la comunidad y así sucesivamente. Ocurre así un fenómeno recurrente de carácter pendular perfectamente analizable en la historia de la poesía.

Lo que pasa es que Miller parece haberse quedado en una de esas posiciones pendulares (la de la poesía “ensimismada”) cuando describe la lírica “tal como la concebimos”:

“in which the self exists not as part of a continuum with the community and its ideological commitments, but *is folded back against itself*, and only from this space of interiority does it relate to “the world” at large” (p. 4. Subrayado mío).

Que concuerda con lo que bastantes años antes había escrito Pedro Salinas:

“... el hombre épico es el ser humano considerado en su vertiente exterior, a diferencia del hombre lírico que es el ser humano vuelto hacia sus adentros” (1976: 27ss.).

Y no es otra cosa que aquel deseo de Juan Ramón Jiménez:

Que nada me invada de fuera,
que solo me escuche yo dentro.
Yo dios
de mi pecho.

Pero ni siquiera A. Machado, que convivió con mucho de esta poesía ensimismada, aceptó que el poeta lírico tuviera que desconectarse de la totalidad:

“Cuando el sentimiento acorta su radio no trasciende el yo aislado, acotado, vedado al prójimo, acaba por empobrecerse y, al fin, canta de falsete” (Diálogo entre Juan de Mairena y Jorge Meneses).

En otra de las posiciones del péndulo están tantos líricos “modernos” plenamente comprometidos. Blas de Otero canta (1960):

... lo que veo con los ojos
de la juventud y el pueblo.

Y Gabriel Celaya (1953):

Hoy quiero ser un canto,
un canto levantado más allá de mí mismo.
... Cuando canta un poeta no se expresa a sí mismo.

Con facilidad podríamos diseñar a lo largo de la historia un cuadro de recurrencias tanto en el ensimismamiento como en la fusión con la conciencia colectiva. Ocurre sin embargo que las recurrencias nunca son idénticas -lo que desvirtúa bastante la importancia valorativa de “what we now consider as lyric”. Por ejemplo, cuando la Edad Media recupera, en el marco de una cultura eminentemente oral, el carácter “comunitario” de la expresión lírica, la figura de un Guillermo de Poitiers (por poner un ejemplo conocido) tiene poco que ver con Arquíloco de Paros. Es aquél mucho más reflexivo, más irónico, más consciente de un arte que, en su arcaísmo, vive entre los rescoldos de muchos siglos de literatura amorosa. Mientras que Arquíloco -mucho más genial- no tiene más apoyo que la pura tradición oral.

Subjetividad, lo hemos visto, no coincide con el ensimismamiento. Tampoco añadamos, coincide con los *sentimientos*. Eso sería empobrecer el género. Es verdad que desde el Romanticismo se filtra como un ectoplasma en nuestra crítica moderna la idea de que el verdadero arte se nutre de pasión y sentimiento (por ahí bien llegamos a Croce), y hasta críticos tan templados como T. S. Eliot no están inmunes de semejante reduccionismo:

“... poetry has primarily to do with the expression
of feeling and emotion” (1957: 19).

Miller no dogmatiza en este sentido; pero la oposición que establece entre lírica griega arcaica y “lo que ahora consideramos como lírica” lleva insensiblemente por ahí. La lírica griega no estaba destinada “to represent the spontaneous overflow of powerful emotion, recollec-

ted in tranquillity, but to provide both entertainment and paradigms of personal behaviour..."(1994: 6).

Lo que equivale a decir: la subjetividad inherente a la verdadera lírica se muestra en la expresión de los sentimientos. Sentimientos por otra parte descritos como "revelación" interior, "confesión o queja" (p. 1). Pero ya esto descalificaría como lírica la poesía de Góngora (Salinas 1976: 155ss.) y a buena parte de nuestro barroco. Tampoco encajaría como lírica aquella pequeña pincelada de Lorca:

¡Alto pinar!
Cuatro palomas por el aire van.
Cuatro palomas
vuelan y toman.
Llevan heridas
sus cuatro sombras.
¡Bajo pinar!
Cuatro palomas en la tierra están.

Este es el peligro de las simplificaciones. Volviendo a nuestro tema, conviene afirmar con el necesario énfasis que la subjetividad -y la individualidad si nos place- no está constituida exclusivamente por sentimientos. Es una masa mucho más rica donde caben, sí, sentimientos de placer y displacer, de admiración y rechazo (binomios que expresarían las categorías básicas de alabanza y vituperio que según Dumézil regulan la relación poeta/sociedad antigua -Miller, p. 27-), pero también caben sentimientos de soledad y abandono, añoranza, temor, amor, frustración y muchos más. Y no sólo eso. Caben principios, máximas de conducta, idealizaciones, sueños, imágenes recurrentes, mitos embrionarios, situaciones de carácter relacional, etc. Por que el Yo no es sólo sus emociones, ni sus voliciones; es también sus representaciones y sus transformaciones. Terreno ése en que el intercambio entre el individuo y la colectividad resulta increíblemente osmótico.

LÍRICA Y LENGUAJE

Se da mucha importancia a la subjetividad en la determinación del género lírico, y no tanta quizás al soporte lingüístico. Mi criterio es que lenguaje y sentimiento, lenguaje y pensamiento, lenguaje y represen-

tación, se ahorman mutuamente. La expresión “lírica” del poeta está limitada, qué duda cabe, por las posibilidades de la lengua que maneja. En el caso de Arquíloco, o Safo o Alceo, ésta no es otra cosa que un conglomerado lingüístico formado por el código de comunicación ritual-social (con sus diseños rítmicos y resabios mágicos) al que se añade una no pequeña dosis de motivos lingüísticos tradicionales y una abundante utilización del arsenal homérico, con sus fórmulas, motivos y estereotipos verbales. Con la dialéctica del huevo y la gallina nunca llegaríamos a saber si el lenguaje “se creó” para comunicar unos determinados pensamientos, sentimientos y representaciones, o si estos contenidos resultaron así por las presiones del molde lingüístico. La genialidad de Homero, por ejemplo, está en combinar unos estereotipos expresivos, reconocidamente limitados, con los recursos de su narrativa, a la hora de configurar el *ethos* -el interior, la subjetividad- de sus personajes. De ahí, esa humanidad que surge no tanto de lo que dicen cuanto de lo que hacen. Pero un poeta dedicado a un género no narrativo como Arquíloco debe conformarse con las posibilidades expresivas del lenguaje, que en su caso limitaban a un lado con la herencia homérica, a otro con las convenciones socio-rituales de la comunicación pública, a otro con las manifestaciones del espíritu popular, y a otro con el reducido margen de originalidad que un poeta podía permitirse en la manipulación de los recursos fónicos, léxicos, sintácticos y semánticos de la lengua. Y esto es exactamente lo que hace ese “conocedor del don amable de las Musas” (W 1). Tira fuertemente de la cantera homérica, como han puesto de relieve Page y tantos otros (Dover, Johnson, Seidensticker), no sólo en términos, fórmulas y frases, sino en temas y motivos de carácter representacional. Se aprovecha de los esquemas populares de comunicación (estereotipos sapienciales, fábulas, estribillos, etc.). Se somete a las constricciones métricas y formales del yambo y la elegía, que supuestamente pertenecían ya a un admitido código social, y por último impone su sello personal en temas tradicionales, recreándolos y dándoles una nueva configuración (por ejemplo, el tema del “abandono del escudo”).

Si vamos a ver, Safo no se comporta de distinta manera en relación con los cuatro parámetros expuestos: una fuerte presencia homérica en las fibras del lenguaje y en la selección de los temas (Rissman, Garner, Miller); una importante y comprensible carga popular en motivos,

estribillos, dichos y situaciones; Un respeto a las convenciones sociales de género y metro; y ese condimento de referencias y apreciaciones personales con que sazona una buena parte de su obra.

Que de todo esto tuvo que surgir una poesía cargada de resabios homéricos y tradiciones era previsible a priori tras un somero análisis. Y que la crítica se iba a lanzar al filón de las alusiones, como así ha sucedido, era más previsible. También podía anticiparse que este parámetro crítico llegaría a extremarse en términos alarmantemente reduccionistas, que traen a la memoria otro exceso metodológico, el de la *oral poetry*. Esta llevó durante varios años la crítica homérica por terrenos de esterilidad literaria, y no es malo que últimamente se haya reconducido el “parryismo” a los límites que en justicia le corresponden. No todo en Homero es fórmula, como no todo en Arquíloco o Safo es alusión homérica o arquetipo cultural heredado. El mérito de Page, Aloni, Garner, Rissman y otros está en destacar el componente homérico en la verbalización y comprensión de las situaciones. El mérito de Miralles-Pòrtulas, Gernet y otros está en incorporar las representaciones tradicionales del *trickster*-pícaro-lobo a la figura literaria de Arquíloco. El mérito de Rösler está en vincular las manifestaciones personales de Alceo a las condiciones, experiencias y sentimientos del grupo. Pero reducir la poesía de Safo -es un ejemplo- a una simple reintegración de la experiencia personal “dentro de los límites de las normas comunitariamente aceptadas” (Miller 1994: 99) suena a simplificación, que no explica del todo, por razones diversas, fragmentos como el 49 LP:

Yo me enamoré de ti, Atis, hace tiempo,
aunque parecías una niña pequeña y sin gracia.

El *onus probandi* ha de recaer aquí en quien pretenda imponer un entramado más o menos abstracto de “normas comunitariamente aceptadas” sobre lo que a primera vista no pasa de ser una observación individualizada y expuesta en un lenguaje bastante concreto (cf. Adrados 1976: 268).

Sigamos empero con la cuestión del lenguaje. Las limitaciones están a la vista. Pero como lo que está en juego es la posibilidad misma del género lírico en el marco de estas limitaciones, debemos seguir

indagando en tres áreas de capital importancia: la oralidad, la metáfora y el "formato".

(a) La tesis de Miller (p. 4) es que sólo una colección lírica hecha para la lectura permite apreciar los cambiantes perfiles de presentación del Yo, con sus contradicciones y variadísimos reflejos de luz. Queda así descartada la producción dirigida a unos *oyentes*, en el contexto de una cultura mayoritariamente iletrada, redactada según los macanismos mnemónicos de la composición oral. Esta situación, que Havelock (1980: 112) hace llegar hasta fines del s. V y que condicionaría una buena parte de la producción dramática, obliga a utilizar un código compartido, sobre todo en cuanto a léxico, disposición verbal y esquemas de pensamiento. Obliga a "no saltarse las normas", a no forzar los mecanismos de comprensión del receptor, mientras que el poeta-emisor compone "al oído" (sin perjuicio de que pueda dictar a un escriba profesional) frases, complejos rítmicos y verbales ya ensayados y posiblemente archivados en su peculiar Mnemosyne. Todo lo cual nos previene contra las sorpresas expresivas, los *flashes* rápidos surgidos de un momento de emoción, la creatividad verbal, la metáfora atrevida, etc.

Quisiera saber, sin embargo, qué ocurriría si conserváramos íntegra la edición alejandrina de Arquíloco o de Safo, igual que conservamos la de Homero. ¿Cuánto de dicción formular descubriríamos? ¿Qué proporción, en cambio, de giros nuevos, de sorpresas léxicas (como aquel *glukúpikron* de Safo -130 LP-) o imaginativas? Y al margen de esto ¿qué rasgos emocionales, qué complejidad de sentimientos permitiría reconocer una lectura intertextual de todo el *corpus*? ¿Cuántas experiencias no fácilmente transvasables al yo de la comunidad?

Pero, ensoñaciones aparte, digamos enfáticamente que no todo en Arquíloco es el arquetipo Ulises-lobo-Hermes-pícaro, ni toda su expresividad se resuelve en conexiones con un supuesto grupo de iniciados (Miralles-Pòrtulas 1983: 63-80), ni toda su originalidad se reduce a ser un representante comunitario del espíritu del yambo. Si es verdad que su epigrama sobre el escudo tiene reminiscencias homéricas (*Od.* 14, 276-80), también es verdad que su mérito como expresión poética va más allá de la simple reminiscencia. ¿Quién contribuyó más a convertir en *topos* el abandono del escudo, Homero o Arquíloco? ¿Quién

enseñó a Arquíloco a introducir ese certero y sensible *amometon* del v. 2? ¿No habrá algo más que la simple oralidad cultural en que se mueve el poeta de Paros? Oralidad, reminiscencia y alusión son conceptos muy próximos. Pero su proximidad exige algunas matizaciones. Dado que el lenguaje que usa el poeta lírico arcaico limita por uno de sus lados con la potente tradición homérica, nada tiene de extraño que reminiscencias homéricas salpiquen sus expresiones. Obviada sería repetir lo mucho que se ha escrito sobre la pervivencia del patrón formular en la lírica griega. Y en cuanto a temas, baste con referirnos a lo que Rissman, Aloni, Suárez, Garner y otros han publicado en fechas recientes. Pero convendría precisar. La reminiscencia homérica cabalga naturalmente sobre la oralidad, porque pertenece a la genética misma del lenguaje. La alusión en cambio responde a un mecanismo intencional que no tiene por qué vincularse necesariamente a una cultura oral. Puede haber dudas sobre el grado de conciencia con que Arquíloco, Estesícoro o Safo optan por el empleo de determinados temas homéricos. Menos dudas habrá en el caso de Píndaro o Esquilo (que recogió masivamente “las migajas del banquete homérico”). Y menos aún en Platón. En éste la *allusio homerica* está muy lejos de la cultura de la oralidad. Incluso puede convertirse en una marca de erudición, como ocurre con los poetas helenísticos (Giangrande 1970). Una alusión puede convertirse en *topos* y adquirir larga vida. Piénsese en el escudo abandonado y en su representación horaciana: “relicta non bene parmula”. Piénsese en la nave a la deriva de Alceo, en su eco horaciano “O navis, navis”, y en la “Pobre barquilla mía” de nuestro Lope. Hasta en la lírica medieval perviven los *topoi* clásicos, como en Guillermo de Poitiers (Dronke 1978: 141), que, irónicamente, desempolva el pasaje sáfico de la enfermedad y casi-muerte de amor: “Enfermo estoy, y tiemblo hasta morir.”

(b) La metáfora gana importancia en una consideración global sobre la lírica cuando se advierte que Homero la excluye casi totalmente de su discurso narrativo. Cuanto más se profundiza en la naturaleza del lenguaje poético (nótese que en la actual teoría de la literatura -cf. Bousoño 1976; Lázaro Carreter 1990- ‘poético’ equivale a ‘lírico’ en la práctica, ya que el discurso narrativo está absorbido por la novela y el drama reclama su propia estética separada), mas crece el deseo de integrar la metáfora en el estudio de los textos líricos griegos.

He dicho que Homero la excluye casi totalmente. Pero me refiero a la metáfora “viva”, a lo que Stanford llama “daring metaphor” (1936: 121). Porque hay abundancia de ellas, aletargadas en fórmulas de frecuente uso: “aladas palabras”, “aurora de rosados dedos”, “el cerco de los dientes”, que dudo mucho que impresionaran a la audiencia. Y otras de carácter sinestético (“voz de lirio”, “flechas mudas” - ¿por ‘romas’?, etc.).

Curiosamente, cuando el lenguaje adquiere mayor tensión -personajes emocionalmente afectados, o narrador impresionado por su tarea- es cuando lo metafórico del lenguaje gana en viveza. Dos ejemplos. Patroclo reprocha a Aquiles en *Il.* 16, 33s.:

Inmisericorde, no te engendró en verdad el buen jinete
Peleo/ ni fue Tetis tu madre. Te engendraron el mar
oscuro y los riscos escarpados.

(En *Il.* 24, 205 y 521 “un corazón de hierro” se inserta por dos veces en el mismo clima de cariñoso reproche).

En *Il.* 2, 489-90, el narrador se ve abrumado por su tarea:

Si tuviera diez bocas y diez lenguas
y una voz irrompible y un pecho de bronce...

En cuanto a insultos, *cf.* *Il.* 6, 344: “perra maléfica”; *Il.* 21, 394, 421: “mosca desvergonzada”; *Il.* 1, 225: “cara de perro y corazón de ciervo”.

La parquedad de metáforas en el discurso narrativo homérico se explica, según Stanford (1936: 121), por la obligada atención a la claridad. Y no es mala explicación, si tenemos en cuenta que la narrativa crea su propio universo de *ficcionalidad*, al que el narrador debe dotar de claridad y coherencia interna.

Pero sea buena o mala la razón (a la que se opondrían, sospecho, no pocos novelistas de este siglo), lo que sí es cierto es que la poesía griega comienza a poblarse de metáforas con el advenimiento de la lírica. Vienen con el vuelo de las nuevas formas, como vienen “los años sobre el negro dorso” de la golondrina del canto popular rodio. En el Partenio del Louvre se precipitan en cascada: “corcel venético”, “ros-

tro de plata”, “el pelo florece”, “yo, lechuza, hablo...” (aposición que recuerda el lorquiano “el monte, gato garduño”). En el otro partenio, el de Oxirrinco: “Me mira más blandamente que el sueño y que la muerte.” Y en otro fragmento (89 P), “duermen las cimas de los montes y las quebradas”.

En el muy homérico Estesícoro “el sol se mete en su copa de oro” (185 P).

En Alceo, hay un personaje femenino que lleva en su pecho el bramido del ciervo empavorecido (106 LP), y un político que “devora la ciudad” (129 LP). Para Alceo “el vino es un espejo donde se mira el hombre” (333 LP). Precisamente en los banquetes de Alceo van las copas de vino “empujándose” unas a otras (346 LP). Y ¿qué decir de aquellos penachos de la Panoplia (357 LP) que “Hacen señales de asentimiento”?

Sólo he pretendido ofrecer algunos ejemplos. Entre ellos, no quiero que falte aquella magnífica metáfora de Arquíloco: “tenemos los pulmones hinchados por el dolor”. Justo cuando está lamentando la muerte de sus amigos en un naufragio, el dolor que ahoga el pecho de los vivos aparece como un doliente espejo del agua que anegó el pecho de los muertos.

Que la metáfora irrumpe en la poesía griega es un hecho fácil de probar con sólo repasar las odas de Píndaro. De momento, la ofrezco como rasgo, posible rasgo constitutivo, de un género nuevo que provisionalmente denominamos lírico. Ante la imposibilidad de configurar aquí una teoría general de la metáfora, baste decir que, frente al discurso narrativo, el discurso lírico acude a la metáfora porque ésta permite una mayor intensificación de sus recursos expresivos:

Volviendo al Yo y a las limitaciones del lenguaje, cuando la urgencia expresiva es tan intensa que el discurso preexistente (la *langue* con sus limitaciones) resulta inadecuado en su condición de signo, la metáfora proporciona el salto necesario para encontrar otros espacios. De ahí que los teóricos del discurso lírico la incluyan entre sus elementos formales (Pozuelo Yvancos 1989: 215). La metáfora induce efectivamente un tono de libertad que se aprecia en R. LLull: “Vull morir en pèlag d’amor”, o en Fray Luis de León: “Aquí el alma navega/ por un

mar de dulzura...” Y es que la metáfora produce ese milagro de transformación a que me refería más arriba: el Yo se mira en la espejeante visión del universo: personajes, objetos, situaciones, acuden para transformar al Yo, para, siguiendo a Cicerón (Stanford 1936: 35), ofrecerle una vestidura, disfraz o máscara. La visión icónica que constituye la metáfora no es algo en-lo-que-se-convierte el objeto (o el Yo de que hablamos), sino algo que-compone-con el objeto. Por eso la noción del disfraz no es disparatada en absoluto. El yo no se transforma en otra cosa, así simplemente, sino que se revela parcialmente a través de sus disfraces. Este es, ya lo vimos, el enigma de la *mimesis*. Igual que la máscara-*persona* comunica y separa a la vez, la metáfora dice lo que es y lo que no es, en línea con aquella idea de Adorno (1983: 114):

En toda obra genuina aparece algo que no existe.

El Yo del poeta no puede identificarse sin más con los esquemas, afanes y sentimientos del Yo colectivo. Cualquier metáfora, cualquier *mythos*, cualquier imagen que se apropie el poeta nos habla de aquello mismo que oculta, de esa misteriosa química interna que le hace sintonizar con el cuadro de valores e imágenes de su entorno; y si nos place lo del disfraz, nos habla de la estructura de ese Yo que sirve de “percha” a la nueva vestimenta.

(c) Un tercer aspecto del lenguaje lírico es lo que podríamos llamar ‘formato’ y que engloba diversos rasgos formales.

El primero tiene que ver con el tamaño de la composición. Entre otras simplificaciones que aquejan al libro de Miller, está la de distinguir el poema “que hoy se considera lírico” como *short*. Habría que ver de cuántos versos consta un poema ‘corto’. ¿Sería ‘corto’ el *Cántico espiritual* de S. Juan de la Cruz? ¿Sería ‘corta’ una oda de Fray Luis? Entre los textos líricos griegos hay de todo: un Partenio de Alcman rondaría los cien versos, más o menos lo que una oda estándar de Píndaro; un poema yámbico puede pasar de los cien, como la *Sátira contra las mujeres* de Semónides, y el *Epodo de Colonia* podría reconstruirse hasta componer un mínimo de sesenta. En cambio la *Oda a Afrodita* de Safo tiene sólo veintiocho, y hay poemas de Anacreonte que no pasan de ocho versos cortos.

En cuanto a los fragmentos, su mismo carácter de cita literaria los desautoriza como pauta para fijar la longitud del poema lírico; pero su rotundidad, su plenitud “centrípeta” les concede sin reserva la categoría de poemas líricos. Piénsese en el “epigrama” del *escudo abandonado* de Arquíloco, la *panoplia* de Alceo o la composición *Phainetai moi* de Safo.

Incluso microcomposiciones como la popular lesbia “Se oculta la luna y las pléyades, es media noche, la hora va pasando mientras yo duermo sola” (976 P) tienen el marchamo de lo acabado y completo. Lo mismo se diga de esos cuatro versos de Anacreonte dirigidos a un muchacho (360 P):

Muchacho de ojos de niña,
yo te busco pero tú no me escuchas.
No te das cuenta
de que llevas las riendas de mi alma.

Pero, sea largo o corto, lo que verdaderamente importa (y en eso coincido con Miller) es que el discurso lírico no sea lineal (Miller 1994: 2), sino que describa circunvoluciones temporales que se mueven a distinta velocidad y en distintos niveles de conciencia. N. Frye apunta a los cortes que en el plano formal presentan los diferentes versos y que introducen la discontinuidad en otros niveles menos formales. “Cuanto más aumenta esa sensación de discontinuidad, dice este crítico, más cerca estamos del área lírica” (1985: 31. Ver también Zumthor 1991: 104). En fecha próxima al artículo de Frye proponía yo en un Congreso Nacional de Estudios Clásicos lo que formulaba como “Ley de la fragmentariedad del discurso lírico”. Partiendo de dos coordenadas ya mencionadas: el aspecto mimético de la expresión lírica y el aspecto dramático por el que el poeta, en diálogo constante con un misterioso interlocutor, atribuye al sujeto lírico unos determinados sentimientos o representaciones, establecía que el discurso lírico deviene tal cuando la mimesis se rompe en pedazos y sólo uno sobrevive, o cuando el personaje-poeta se encuentra en un diálogo o parlamento al que se le han cortado los cordones umbilicales que le ligan a los antecedentes y a los consecuentes. En ambos casos, lo que podía ser un *continuum* representativo, narrativo o dramático, se convierte en un segmento, en un momento, en un destello lírico. Por ejemplo, en el

famoso poema de la nave en el mar, Alceo coloca a su personaje en altamar; y éste, a diferencia del Ulises homérico (*Od.* 5, 330) que tenía sus sentimientos ligados a un *continuum* narrativo, no nos dice cómo llegó allí ni cómo va a salir de allí; sólo nos habla de su agónica perplejidad y del estado de la nave en *aquel* momento. En cuanto a la fragmentación dramática, a veces asoma explícitamente como diálogo. “Doncella, dice Safo (114 LP), ¿adónde te vas abandonándome? -No volveré a tí, no volveré.” No hay aquí preparación alguna sobre las circunstancias personales de la doncella ni sobre el proceso que normalmente sigue el himeneo. No hay más que el destello que se produce cuando la virginidad y la doncella se miran fijamente en un gesto de suprema inmolación. Otras veces el diálogo es implícito, como cuando Arquíloco nos cuenta que abandonó el escudo junto a un matorral: “-Uno de los Sayos se ufana con mi escudo... (‘eres un cobarde’, parece replicar alguien) - Bueno, pero he salvado la piel, que es lo importante.” En mayor formato, y con sus engarces “así me habló y yo le contesté”, el papiro arquiloqueo de Colonia nos presenta una escena, un encuentro de hombre y mujer. Pero este tipo de encuentros, que en Homero formaba parte de un *continuum* narrativo, se ha transformado aquí en discurso lírico. Se ha roto cualquier conexión orgánica con los antecedentes y consecuentes de la historia. Si el final puede demostrar algo sobre el principio del Epodo, está claro que la experiencia ha quedado aislada, deshistorizada. Emerge el encuentro en sí mismo como experiencia de seducción, al margen de cualquier preocupación por fijar los hilos de la escena en un entramado más complejo y completo. Como encuentro, no creo que sea menos “lírico” que el romance de la *Casada infiel* de Lorca.

Añadía yo en aquella ocasión un tipo de fragmentariedad que surge con el troceamiento de una secuencia sapiencial u oratoria. Es un mensaje moral, político o religioso (ideológico en una palabra) que constituye lo que Miller llama “ideological commitments” de la comunidad, y con el que el poeta se identifica momentáneamente, como si un rayo fundiera sus valores con los de la comunidad en un punto. Aquí, la experiencia interior del poeta acoge el *logos* -o parte de él- lo mismo que en el párrafo anterior acogía el *mythos* -o parte de él-.

A esta fragmentariedad, que he descrito con la brevedad necesaria, corresponde una definición formal más ligada a los elementos rítmicos

o lingüísticos. Llamo a esta definición `cierre' o `tensión centrípeta'. Hay varios tipos de `cierre'.

1. Cierres léxicos que operan como anillos en estructuras más grandes: "Si viniste... ven ahora" (1 LP). O en estructuras pequeñas, como en 16 LP. O incluso en microestructuras, como la maldición que Safo lanza a una competidora (55 LP), donde *katthánoisa* responde a *nekúion*, *mnamosúna* a *amaúron*, y *Pierías* a *Aída*. Un parecido efecto de `cierre' ocurre con los poliptotos, de los que conocemos dos gracias a los antiguos gramáticos, pero pudieron existir muchos más. Y el énfasis, que también marca los límites del fragmento. Por ejemplo, el énfasis de negación en Arquíloco: *ou philéo ... ou moi mélei...* O el énfasis del vocativo inicial: *Glaukh' hora...* (105 W), o en énfasis fónico de la K- inicial (141 LP) que se cierra en *kaleibon*.

2. Otros cierres de carácter sintáctico-estilísticos sirven también para recortar el ámbito lírico. Baste aludir al valor de `cierre' de *allá*: "pero los dioses nos han dado un remedio..." (W 13), "pero dadme un hombre pequeño..." (114 W), o *dé*: "pero salvé la vida..." (W 5); "pero yo digo que lo más bello es lo que uno ama" (16 LP); "pero ella, que es de Lesbos..." (358 P).

Los emparejamientos consiguen un parecido efecto de cierre. Homeoteutos como "*diaplepligmenon ... hupexuremenon*" (W 114); "*perikeimēnai ... beblemenai*" (357 LP). Comienzos repetidos: "*par dé ... par dé*" (357 LP); "*Duermen* las cimas de los montes ... *duerme* la raza de las aves de amplias alas" (89 P).

3. Las deixis inducen un efecto de cierre que pertenece más bien a la dimensión "dramática" de la mimesis lírica. Rösler (1983) se ha ocupado de señalar los niveles y dimensiones en que se organizan tales deixis: personal, temporal, local. Un análisis de Safo 1 LP permite configurar un espacio perfectamente cerrado donde el `yo' y el `tu' y el `ella', el pasado y el presente, lo cercano y lo lejano, forman un sistema bastante completo de referencias mutuas. En otros poemas es suficiente el cierre creado por lo personal (Safo, 31 LP), por lo temporal (Anacreonte, 388 P) o lo espacial (Alceo, 326 LP).

Aloni (1981: 102) mantiene provocativamente que "il *song* non ha sostanza linguistica". Aserto que, referido exclusivamente a la sustan-

cia lexical, podría admitirse en línea con un pensamiento bastante moderno (Lázaro 1974: 35 ss.). Pero referido a otros registros (fónicos, semánticos, limitativos, cuantitativos, sintagmáticos, etc.), no es admisible so pena de barrer del discurso lírico recursos que pertenecen a la naturaleza misma del lenguaje. Confróntese lo dicho con lo que Zumthor escribe sobre la posibilidad de una "gramática" de la poesía oral (1991: 131 ss.).

Una comparación que ilustraría bien los rasgos formales de ese género que tradicionalmente denominamos 'lírico' sería la de pasajes épicos de 'encuentro' entre hombre y mujer (*Od.* 10, 324 ss.; *h. Afrodita*, 81 ss.) con un episodio 'lírico' tal como se representa en el Epodo de Colonia. (Que sea genuinamente arquioloqueo o simple imitación importa menos, ya que nuestra discusión se centra en el género).

En el h. Afrodita, por ejemplo, abundan los momentos descriptivos. Abundan las preguntas que requieren un desarrollo eminentemente narrativo (familia, ocupación, etc.). La misma escena de amor está acompañada de multitud de detalles descriptivos. En el Epodo, en cambio, el énfasis recae sobre las relaciones Yo-Tú, quedando las referencias contextuales en puros "fragmentos". Los mismos personajes aparecen desvinculados de cualquier tipo de pasado o futuro. No hay proyecto. Sólo presente. La misma organización de las deixis contribuye a intensificar ese sentido de presente aislado y fuertemente delimitado. Estamos, pues, formalmente fuera de lo épico, aunque el tema siga perteneciendo a la cantera tradicional. También estamos fuera de lo estrictamente dramático, por más que el "encuentro" constituya un drama en miniatura. En realidad, el personaje femenino tiene una existencia casi dialéctica: para hacer expresarse al narrador, que actúa aquí como proyección "dramática" del poeta y cuya perspectiva domina absolutamente el sentido del diálogo y la escena final.

¿LÍRICA O MONODIA?

Monodia, sí, según Miller (1994: 49); lírica, no. Solución simplista, que tampoco ilustra mucho sobre el contenido del término 'monodia' (Miller sigue a Mary Lefkowitz-1988- en un análisis que reproduce conclusiones adelantadas por Adrados en 1976, pero que Adrados pre-

senta de una forma a mi entender más matizada). Contraponer 'monodia' a 'lírica' implica aislar semánticamente el primero de estos términos y desgajar de él todo lo que suponga evolución hacia una función más individualizada, más "literaria" en frase de Adrados (1976: 269), y por lo tanto más cercana a la expresión del Yo personal. Supone ignorar todo ese arranque personalista que representa Píndaro. Porque con él también se cae en simplificaciones. En efecto, al margen de que el término 'monodia' pueda o no aplicársele técnicamente (Mary Lefkowitz admite que las distinciones entre monodia y lírica coral no son muy pertinentes para nuestro asunto -1988: 1 ss.-), el aserto de Bundy (Miller 1994: 82) sobre que la oda pindárica está concebida con el "único propósito de engrandecer hombres y comunidades" me parece objetivamente incorrecto. En Píndaro (Guillén 1975: 214 ss.) se observa el afán programático de magnificar el objeto de su elogía por todos los medios a su alcance; pero también aflora explícitamente el deseo de incorporar su propio Yo individual al objeto de su alabanza. Es un Yo consciente de su dignidad, de su riqueza interior, de su función en el grupo, de su relación "personal" con el laudandus, de sus oscuridades, de lo peculiar de su código lingüístico que le hace precisar de intérpretes (0.2, 82-85), etc. Mi posición en esto se encuentra más cerca de C. Miralles (1974: 264) que pone a Píndaro entre los primeros "técnicos" de la poesía (todo técnico es necesariamente autoconsciente), con la conciencia añadida de ser -en línea con los grandes *sophoi*- un privilegiado por la *phua* y por un don divino. Así, un poeta (sabio, profeta y sacerdote de las Musas) que, a fuer de "técnico", recurre al tecnicismo de usar un coro profesional (Tsagarakis 1977: 115), bien puede pretender que tal coro transmita los sentimientos y representaciones del poeta, no los del grupo (Adrados 1981: 33). Es verdad que una buena parte de sus sentimientos son comunales y tópicos; pero a ningún estudioso de Píndaro se le oculta que un deseo como el que expresa al final de 0.1 ("que consiga yo hacer brillar mi noble genio por doquier entre los griegos") tiene todos los visos de un anhelo personal.

Dicho esto, nos acucia la necesidad de poner nombres. Desde nuestra perspectiva, podemos etiquetar el *epos* homérico como "narrativa" y estudiarlo a través de una narratología. ¿No podríamos igualmente subsumir la monodia griega arcaica bajo el concepto general de "lírica"? Lo que para un medievalista como Dronke pasa por "lírica" sin

mayores problemas (Guillermo de Poitiers, Walter de Châtillon...), y eso que la relación poeta-público conserva notables parecidos con lo que estudiamos, ¿habríamos de negárselo a Arquíloco, Safo, Alceo o Píndaro?. El crítico reduccionista que tal hiciera tendría que admitir: (a) que el *lenguaje* -con sus limitaciones culturales- se comporta de manera parecida a otros tipos de lírica menos controvertidos, (b) que el *formato* sigue unas pautas que proceden de modos populares o comunales y que han quedado vigentes en toda poesía (lírica?), (c) que los sentimientos y representaciones de la lírica griega -prescindiendo de si son compartidos o no por la colectividad- ocupan un área de significación (amor-odio, atracción-temor, alabanza-vituperio, etc.) homologable con la de otras fases literarias, y (d) que, en un sensato análisis, todo esto se sitúa fuera de la tradición épica y debe considerarse como poesía no-narrativa (la narrativa tiene como objeto un universo de ficcionalidad, en sí muy exigente y con muy poca o ninguna cabida para la "fragmentariedad" que mencionábamos arriba).

Cabe el subterfugio de utilizar un nombre de guerra y, como Aloni, servirse del inglés *song* (que traduciría la *canzone* de Pavese), igual que los filólogos de habla alemana se adhirieron durante años a *oral poetry* en su análisis de la poesía homérica. Pero no es el caso de volver al nombre de la rosa. Se trata de ciertos universales poéticos que se han asentado en nuestra cultura y que por muy historicista que sea nuestra visión no tenemos por qué pulverizar. Llamamos 'teatro' al de Sófocles, cuando en su morfología y espíritu tanto dista del nuestro. ¿por qué, entonces negarle a la lírica griega una denominación refrendada por siglos de filología?

Ello no quita que nuestra perspectiva histórica nos obligue a comprender y matizar. Comprender el universo de relaciones socioculturales en que se inserta la lírica griega y matizar el concepto de subjetividad que emerge de semejante universo. Una analogía ayudará a entender mi punto de vista: La que brota de la relación individuo-estado. Allí donde el individuo, en todas las dimensiones del espíritu (religión, educación, fiesta, trabajo, descanso, imaginación, etc.) está absorbido por el estado (la *polis* griega), su mundo de sentimientos y representaciones vive en perfecta sincronía con las pulsiones, figuraciones y pasiones de la colectividad. En cambio, allí donde los vínculos entre el individuo y el estado están más relajados, cabe una actitud de distan-

ciamiento, de solipsismo, de ensimismamiento, mucho más acusada. Y aún así, con variaciones, como en la lírica “comprometida” de nuestro siglo (Ver Pedro Salinas 1976: 29, o lo que dice Bousoño sobre nuestro siglo de oro -1976: 28-). Nos queda así un cuadro de proporciones en el que el estado griego arcaico sería a nuestra sociedad moderna lo que el Yo lírico arcaico al Yo de la moderna lírica. Matizaciones, extensiones, proyecciones; pero básicamente una unidad conceptual (Me arriesgo a que esta postura sea tomada por Miller -1994: 8- como “essentially metaphysical and non-empirical underpinnings of the traditional position”).

Para fijar conceptos, se ha utilizado por parte de Gentile, Miller y otros el parámetro de la oralidad, como si las fronteras fueran así de nítidas. Dado que una cultura puede seguir siendo oral aunque exista la escritura (Havelock 1980), ¿cuándo deja en realidad de serlo? O dicho de otra forma ¿Es más “escrita” la cultura en tiempo de Catulo que en tiempo de Calímaco, cuando los niños iban a la escuela y trabajaban sus tablillas (Fr. 1, 21-22 Pf)? ¿Por qué entonces se sitúa a Catulo en el principio de la verdadera lírica? ¿Será porque, como afirma Luria (la cita es de Miller: 17), “linguistic development itself cannot be separated from the conditions operative in the society which gives rise to it” y, por lo tanto, las condiciones del mundo de Calímaco no eran aún las adecuadas? Hay aquí, al parecer, una interferencia de parámetros: condiciones sociales aquí y “a culture of writing” en la p. 1. Por lo cual habría que investigar, siguiendo la terminología de Kuhn, en qué consistió el “cambio de paradigma” que propició la “revolución lírica” protagonizada por Catulo. Y mientras en este terreno no se llega a conclusiones más determinantes, sigamos con nuestra ‘lírica griega’. Pienso que Horacio Flaco, que se sintió ni más ni menos que continuador y adaptador de Arquíloco, Safo y Alceo, nos lo agradecerá desde sus cenizas.

ÍNDICE DE AUTORES CITADOS

- | | |
|----------------|--|
| Adorno, Th. | (1983) <i>Teoría estética</i> , Barcelona: Orbis. |
| Adrados, F. R. | (1976) <i>Orígenes de la lírica griega</i> , Madrid: Revista de Occidente. |
| — | (1981) <i>El mundo de la lírica griega</i> , Madrid: Alianza Editorial. |

- Aloni, A. (1981) *Le Muse di Archiloco*, Copenhagen.
- Booth, W. C. (1979) "Metaphor as Rhetoric: The Problem of Evaluation", en Sheldon Sacks (Ed.), *On Metaphor*, Chicago, pp. 47-70.
- Bousoño, C. (1976) *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Madrid: Gredos.
- Bowra, C. M. (1968) *Introducción a la Literatura Griega*, Madrid: Guadarrama.
- Dover, K. J. (1963) "The Poetry of Archilochus", en Archiloque, *Entretiens Hardt*, Ginebra, pp. 183-223.
- Dronke, P. (1978) *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral.
- Eliot, T. S. (1957) *On Poetry and Poets*, Londres: Faber.
- Fränkel, H. (1962) *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich.
- Frye, N. (1985) "Approaching Lyric", en Hosek, C. y Parker, P. (Eds.), *Lyric Poetry: Beyond New Criticism*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 31-37.
- Garner, R. (1990) *From Homer to Tragedy, The Art of Allusion in Greek Poetry*, Londres y N.Y.
- Gentili, B. (1984) *Poesía e pubblico nella Grecia antica: Da Homero al V Secolo*, Roma.
- Giangrande, G. (1970) "Hellenistic Poetry and Homer", *AC* 39, 46-77.
- Guillén, J. (1972) *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza Editorial.
- Guillén, L. (1975) *Píndaro. Estructura y resortes del quehacer poético*, Madrid.
- Havelock, E. A. (1980) "The Oral Composition of Greek Drama", *QUCC* 35, pp. 61-113.
- Johnson, W. E. (1982) *The Idea of Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*, Berkeley: University of California Press.
- Lázaro Carreter, F. (1974) "Consideraciones sobre la lengua literaria" en *Doce ensayos sobre el lenguaje*, Madrid: Rioduero.
- (1979) *Estudios de Poética*, Madrid: Taurus.
- (1990) *De poética y poéticas*, Madrid.
- Lefkowitz, M. R. (1988) "Who Sang Pindar's Victory Odes", *AJPh* 109, 1-11.
- Martínez Bonati, F. (1960) *La estructura de la obra literaria*, Barcelona.
- Miller, P. A. (1994) *Lyric Texts and Lyric Consciousness*, Londres: Routledge.
- Miralles, C. (1974) "Poesía antigua y moderna; proceso tecnológico y poesía antigua", *Est Cl* 72, 257-280.
- Miralles, C. -Pòrtulas, J. (1983) *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma.

- Page, D. (1963) "Archilochus and the Oral Tradition", en *Archiloque*, Entretiens Hardt, Ginebra, 119-167.
- Pavese, C. O. (1972) *Tradizioni e generi poetici della Grecia arcaica*, Roma.
- Pozuelo Yvancos, J. M. (1989) *Teoría del lenguaje literario*, Madrid.
- Rissman, L. (1983) *Love as War: Homeric Allusion in the Poetry of Sappho*, Königstein/Ts.
- Rösler, W. (1985) "L'interpretazione dell' "io" nella lirica greca arcaica", *QUCC*, n. s. 19, 131-144.
- Salinas, P. (1976) *La realidad y el poeta*, Barcelona, Ariel.
- Stanford, W. B. (1936) *Greek Metaphor. Studies in Theory and Practice*, Oxford.
- Tsagarakis, O. (1977) *Self-Expression in Early Greek Lyric Elegiac and Iambic Poetry*, Wiesbaden.
- Zumthor, P. (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus.

