

INTRODUCCIÓN GENERAL

No es en absoluto fácil definir qué es la poesía lírica y precisar qué tipo de poemas entran dentro de tal concepto, por lo demás cambiante según las épocas¹. Normalmente, cuando se trata de la literatura griega antigua, la expresión «poesía lírica» se usa en sentido muy amplio, y, desde luego, para ella y, en consecuencia, para los poemas recogidos en esta antología, es perfectamente válida la observación de Theodor W. Adorno de que «el concepto de poesía lírica no se agota en la expresión de la subjetividad a la que el lenguaje presta objetividad». Si atendemos a su significado etimológico, «lírica» es la poesía que se canta con acompañamiento de lira² o, más en general, «la poesía apropiada para el canto», según reza el diccionario de la RAE. Pero este no es siempre el caso de los poemas recogidos en nuestro libro, muchos de los cuales se acompañaban probablemente de instrumentos de viento y podían ser recitados³. Por otro lado, la descripción de la poesía lírica como el «género literario al cual pertenecen las obras, normalmente en verso, que expresan sentimientos del autor y se proponen suscitar en el oyente o lector sentimientos análogos» (según leemos al final de la entrada correspondiente del diccionario de la RAE) tampoco termina de ade-

¹ Cf. al respecto G. Guerrero, *Teorías de la lírica*, México, 1998.

² El adjetivo «lírico» no está documentado hasta el siglo II a.C. Sobre la historia del término, cf. F. Budelmann (2009), p. 2 y ss. En época clásica el término más usual para designar una composición luego llamada «lírica» es *mélōs* («canto»).

³ Si el yambo (y la elegía) se cantaba y cuál era su acompañamiento musical, son cuestiones sujetas a dudas. Cf. al respecto Rotstein (2010, p. 229 y ss.), quien concluye que «puede ser una categorización suficientemente válida decir que el yambo era predominantemente un género no cantado».

cuarse bien a la poesía «lírica» griega, ya que tal definición presupone un carácter intimista e individualista que no se corresponde con el carácter público y ciudadano que tiene buena parte de la poesía «lírica» de la antigua Grecia, especialmente en los siglos VII-V a.C., en los que se datan las composiciones recogidas en este volumen. En realidad, podríamos decir que cuando se habla de «poesía lírica griega antigua», la expresión se emplea en un sentido tan amplio que define más lo que no es que lo que es: no es ni poesía épica ni poesía dramática; y sí es poesía «métrica» o cantada propiamente dicha, compuesta en ritmos y metros diversos, y es también el yambo (que comparte con las partes recitadas de la poesía dramática, comedia y tragedia, el uso de ritmos yámbicos y trocaicos) y la elegía (que comparte con la poesía épica el uso del ritmo dactílico).

En nuestra Antología hemos recogido poemas y fragmentos de los poetas líricos griegos («métricos», yámbicos y elegíacos) más antiguos que conocemos, de época arcaica y de comienzos de la época clásica, desde el siglo VII a la primera mitad del siglo V a.C. (con la posible excepción de la poetisa Corina, cuya datación no es segura y parte de los estudiosos sitúa más tarde, ya en el siglo III a.C.). Durante estos siglos, Grecia experimenta profundos cambios sociopolíticos y económicos, que conocemos en parte gracias a las composiciones de nuestros poetas, en las que encuentran reflejo frecuentemente. Los siglos VII-VI a.C. conocen la consolidación de la ciudad-estado como estructura básica de la organización política del mundo griego, en la cual el poder pasa de detentarlo el rey a detentarlo la aristocracia tradicional, cuya riqueza se basa en la posesión de tierras y cuyos miembros no es raro que estén enfrentados entre sí. Pero, a su vez, estos regímenes aristocráticos se ven amenazados por diversos movimientos. Por un lado, el desarrollo del comercio y de la industria, basado en la economía monetaria, supone el ascenso económico de clases sociales diferentes de la antigua aristocracia; y esa nueva «burguesía» enriquecida reclama su participación en el gobierno de unas ciudades a cuya prosperidad y defensa contribuye. Por otra parte, no podían dejar de provocar graves turbulencias y revueltas las desigualdades sociales y la extensión de la pobreza entre las clases sociales inferiores; la situación llegó incluso al punto de que quienes no podían pagar las deudas contraídas por necesidad (fundamentalmente los campesinos), al no tener nada más que vender, vendían

la única posesión que les quedaba: se vendían a sí mismos como esclavos, de tal modo que perdían el bien más preciado para un griego, su libertad y, en consecuencia, sus derechos de ciudadanía. Para tratar de solucionar estos problemas se intentaron distintas vías. Se intensificó la fundación de colonias⁴, a las cuales emigraba parte de la población de la ciudad colonizadora, bien porque buscaba un remedio para sus dificultades económicas, bien porque los conflictos políticos forzaban a abandonar la metrópoli. En muchas ciudades los conflictos sociales y las luchas por el poder dieron como resultado la creación de «tiranías», cuando conseguían el control de la ciudad «tiranos», es decir, miembros de la aristocracia que se hacían con el poder contando con el apoyo popular, a base de promesas (cancelación de las deudas contraídas, reparto de tierras, etc.) que rara vez cumplían, al menos sustancialmente. En fin, los siglos VII-VI a.C. son también la época en la que los griegos asentados en Asia Menor se ven presionados por los pueblos orientales, especialmente por la expansión del imperio persa, una situación que desemboca, a comienzos del siglo V, en las Guerras Médicas, que dan paso a la época clásica.

Todas estas circunstancias hallan amplio eco y fiel testimonio en la poesía lírica. Los poetas son testigos, y con frecuencia protagonistas, de esos acontecimientos (el caso de Solón es especialmente claro), y nos transmiten su visión personal sobre ellos. Pero también y en mayor medida, los poetas se erigen en portavoces de la visión de una clase social o un grupo de ciudadanos, cuando no en portavoces de toda la comunidad cívica. El desarrollo de la lírica griega arcaica, en efecto, está íntimamente ligado al proceso de consolidación de las ciudades-estado, cuya identidad los poetas contribuyen a afianzar asumiendo un papel central en las manifestaciones públicas ciudadanas (actos de culto sobre todo) a través de las cuales la comunidad toma conciencia de su unidad e identidad al participar de unos cultos y tradiciones comunes, que son cantados por el coro que representa a la comunidad. O bien la poesía asume un papel igualmente capital en reuniones privadas que desempeñan una función sociopolítica fundamental como aglutinantes de un grupo social, como es el caso del banquete aristocrático. Esta importancia cívica de la poesía comunicada oralmente continúa en la época clásica.

⁴ Como comentamos en la Introducción a Tirteo, solo Esparta recurrió a una solución diferente: la conquista de los territorios de la vecina Mesenia.

sica, aunque en concreto en la Atenas del siglo V a.C. la poesía lírica va siendo desplazada en esta función por la irrupción deslumbrante de la poesía dramática. La tragedia y la comedia se convierten en el altavoz de la ciudad y los poetas dramáticos se erigen en guías morales y políticos de la comunidad ciudadana. Basta leer la comedia de Aristófanes *Las ranas* para comprender hasta qué punto la palabra del poeta es una referencia para sus conciudadanos. En el año 405 a.C., cuando se pone en escena la pieza, está llegando a su final la Guerra del Peloponeso, que, con interrupciones, ha enfrentado a los bandos proateniense y proespartano durante veinticinco años. Atenas está hundida política, moral y económicamente, a punto de consumarse su derrota. La solución que propone Aristófanes es rescatar del mundo de los muertos y traer de nuevo a la vida a los poetas trágicos, que puedan servir de guía a los atenienses en momentos tan difíciles. El dios Dioniso, protagonista de la comedia, desciende al Hades con la intención de traerse a este mundo a Eurípides, que acaba de morir; pero una vez llegado al mundo de los muertos, se encuentra con que el poeta Esquilo, fallecido cincuenta años atrás, se propone también como candidato a retornar al mundo de acá. El núcleo central de la segunda mitad de la comedia es un genial enfrentamiento entre los dos poetas, con el fin de determinar un vencedor que acompañe a Dioniso en su vuelta al mundo de los vivos, y en ese enfrentamiento se ventilan cuestiones literarias, pero sobre todo se trata de decidir cuál de los dos poetas puede contribuir mejor a orientar a los ciudadanos de Atenas y ayudarles a superar la situación en la que se encuentran. Triunfa Esquilo, y las palabras con las que Plutón-Hades, el dios de los muertos, despide al poeta no dejan ninguna duda sobre la misión que tiene encomendada: «Esquilo, ve con buen ánimo y salva a nuestra ciudad con tus buenos consejos, y educa a los necios, que son muchos» (v. 1500 y ss.). Así pues, para Aristófanes la única salvación posible para Atenas consiste en volver a Esquilo, en volver a la Atenas que Esquilo representa, la Atenas de los que vencieron en Maratón (una batalla en la que el poeta trágico participó personalmente), la Atenas que Aristófanes, como después hará Demóstenes, pone como modelo al que hay que retornar si se quiere avanzar por la senda correcta. Unas pocas décadas después Platón se decantará por otra solución: la creación de una organización política completamente nueva, guiada por los filósofos; y no deja de ser significativo que, para poder dar a luz esa es-

estructura revolucionaria, Platón considere necesario expulsar a los poetas de la ciudad ideal que describe en la *República*.

Pero volvamos a nuestra poesía lírica y a su función sociopolítica. Particularmente en las últimas décadas se ha prestado una especial atención a los intentos de precisar las circunstancias de la representación de los poemas, es decir, el lugar, la finalidad y el contexto en que fueron representados, unos datos que son fundamentales para su comprensión completa, aunque con gran frecuencia no podemos determinarlos con la precisión que nos gustaría. Como se ha apuntado anteriormente, los ámbitos de representación de la poesía lírica arcaica y clásica son fundamentalmente dos:

1) El ámbito privado del banquete (*sympósiōn*)⁵, la reunión masculina por excelencia, en la cual los miembros de un grupo que en principio comparte ideología y experiencias se reúnen para beber y disfrutar del amor y la compañía de los amigos, y también para intercambiar opiniones y vivencias a propósito de la condición humana en general y en concreto a propósito de la situación de su comunidad, y tramar conspiraciones y celebrar juntos sus triunfos y consolarse mutuamente por sus derrotas. En este contexto en buena medida ritualizado (véase el fr.1 de Jenófanes), la poesía desempeña un papel central como vehículo de la aludida transmisión de ideas y experiencias. Los temas que trata la poesía simposíaca, así como la perspectiva y el tono con que se tratan, dependen del contexto en que se celebre el banquete y, sobre todo, de la relación que exista entre los participantes en él. Son temas comunes la celebración del vino y del amor (heterosexual u homosexual) y las reflexiones sobre la condición humana. El tema político es recurrente cuando entre los participantes en el banquete hay una relación de igualdad, sea en el banquete de corte más claramente aristocrático (Alceo por ejemplo), sea en su extensión a otras clases sociales (por ejemplo, los escolios áticos); en cambio, el tema político se encuentra generalmente ausente cuando, como ocurre en el caso de Íbico o Anacreonte, nos hallamos en la corte de un tirano que acoge y mantiene al poeta y espera, en consecuencia, el silencio sobre asuntos que pueden ser espinosos. A este contexto, en cambio, sí se adecua muy bien el encomio (fr.

⁵ Cf. al respecto Vetta (1983 y 1992), Lissarrague (1987), Murray (1990), Cuartero (1992), Latacz (1992).

S 151 de Íbico), que es asimismo tema recurrente de la poesía simposíaca junto con su cara opuesta, el vituperio⁶, presente en la poesía «política» de Alceo (fr. 332) y en las sátiras de Anacreonte (fr. 82) y que alcanza su máxima y más virulenta expresión en la poesía yámbica de Arquíloco e Hiponacte. Mención especial merece, por supuesto, la «versión femenina» del banquete masculino: los círculos femeninos en los que se cantó buena parte de la poesía de Safo. Dada la situación social de la mujer griega, no extraña que de la poesía sáfica esté ausente la política y el vino, y todo gire casi exclusivamente en torno a la poesía y al amor, temas que, por lo demás, permiten tanto la alabanza (fr. 16.15 y ss.) como el vituperio (fr. 55).

2) El ámbito público de la «fiesta». En el mundo griego arcaico y clásico no hay ceremonia pública en la que no esté presente la palabra poética, por lo general cantada y bailada por un coro, ocupando un lugar central en el rito. La palabra poética contribuye a hacer explícito el motivo de la celebración y también el objetivo final de ese ritual público, que es subrayar la unidad de la comunidad (o de una parte de la misma) y el sentimiento de pertenencia a ella de los participantes, a través de la realización de cultos y tradiciones comunes y del homenaje común que se rinde a los dioses y héroes de la ciudad, y también (por ejemplo en el caso de los epinicios) a los hombres que la han honrado o beneficiado con sus acciones. El poeta (a través del coro que canta su poema) se erige entonces en el portavoz de la comunidad ciudadana.

El ámbito de representación del yambo y de la elegía es básicamente el banquete, aunque es indudable que con una cierta frecuencia conocieron también, sobre todo la elegía⁷, una representación pública durante la cual el poeta se hacía portavoz de la comunidad toda durante una solemne ceremonia cívica. Efectivamente, como comentamos en la Introducción a Simónides, la publicación en 1992 de un papiro que contenía un largo fragmento de su *Elegía de Platea* confirmó definitivamente la existencia de un tipo de elegía histórica que se plasmaba en poemas largos destinados a ser cantados en ceremonias públicas, y que cultivaron también otros muchos poetas elegíacos de las épocas arcaica

⁶ Aristóteles (*Poética* 4, 1448 b) distingue entre dos tipos de poesía: la de alabanza y la de censura o insulto (*psógos*).

⁷ Para posibles representaciones públicas del yambo, cf. Rotstein (2010, pp. 253-278).

y clásica como Tirteo (*Eunomía*), Semónides (*Historia antigua de Samos*), Mimnermo (*Esmirneida*), Jenófanes (*Fundación de Colofón*), Paniasis (*Historia de Jonia*) o Ión (*Fundación de Quíos*). Y es también muy probable que poemas destinados en principio al banquete conocieran igualmente, a causa de su marcada dimensión política, una representación pública, como comentamos a propósito del fr. 4 de Solón.

El yambo (representado para nosotros sobre todo por Arquíloco, Semónides e Hiponacte) es, ante todo, la poesía de la censura, la burla y el insulto, con una función que, sin dejar de ser individual, abarca igualmente al cuerpo social, como ha expuesto muy bien Emilio Suárez de la Torre⁸: «La poesía yámbica nos introduce en el mundo del escarnio y de la ridiculización, armas de que dispone una sociedad con una finalidad que, aunque parezca paradójico, no es solamente ofensiva y de ataque, sino que tiene también una función defensiva y catártica, para preservar la integridad del conjunto mediante la eliminación (en un sentido moral y figurado, aunque pueda tener consecuencias de otro tipo) de aquellos que rompen las normas y pautas de conducta del conjunto». El uso del insulto con esa finalidad por parte del poeta yámbico hunde sus raíces en el mundo ritual en el que esta expresión poética tiene su origen. Se trata de cultos de carácter agrícola, en honor de Deméter y Dioniso sobre todo, cuyo descendiente directo es el carnaval, el momento ritual en el que, con la vista puesta en la buena salud del cuerpo social, quedan momentáneamente abolidos los límites que constriñen habitualmente la vida cotidiana y comunitaria y es posible decirlo todo. En estos cultos tienen gran importancia el valor catártico y defensivo del insulto y el valor propiciatorio de los gestos y alusiones sexuales. Así ocurría, por ejemplo, en el caso de los cultos que se celebraban en Eleusis, al oeste de Atenas, en honor de Deméter, Perséfone y Yaco-Dioniso, unos cultos de carácter agrario que cobraron también una dimensión mística cuando el renacimiento anual de los campos se hizo metáfora del renacimiento después de la muerte. Del ritual de Eleusis formaba parte el llamado *gephyrismós* o «paso del puente», durante el cual los espectadores insultaban a las gentes principales de la ciudad que participaban en la procesión. Y en esa procesión estaba también muy presente el sexo, a través de los gestos y bromas obscenas que dedicaban a

⁸ *Yambógrafos griegos*, p. 8.

los espectadores las mujeres participantes desde sus carruajes, una práctica que se daba también en las Tesmoforias, otra fiesta en honor de Deméter, exclusivamente femenina (véase Pseudo-Apolodoro, *Biblioteca mitológica* 1.5.10). Y dentro del conjunto de relatos míticos ligados a los cultos de Eleusis, y en concreto en la narración de la búsqueda de Perséfone, raptada por Hades, por parte de su madre Deméter, se encuentra el crucial episodio que protagoniza una criada del rey Céleo de Atenas, llamada precisamente Yambe, que es la única persona que, con sus bromas y obscenidades, consigue que la diosa rompa su ayuno y ría en medio de su dolor (*Himno homérico a Deméter* 192 y ss.)⁹.

Fuera de Grecia contamos con numerosos ejemplos semejantes de rituales que incluían intercambio de insultos y obscenidades. Así, Heródoto (2.60) describe de la siguiente manera las fiestas egipcias que se celebraban en Bubastis en honor de la diosa Bastet: «Navegan juntos hombres y mujeres y una gran multitud de unos y otras en cada barca; de las mujeres, unas llevan crótalos y los tocan, otras tocan la flauta durante toda la navegación, y el resto de las mujeres y los hombres cantan y dan palmas. Y cuando en el curso de su navegación llegan a la altura de alguna otra ciudad, acercan la barca a tierra y hacen lo siguiente: mientras que algunas mujeres siguen haciendo lo que he dicho, otras se burlan a gritos de las mujeres de la ciudad en cuestión, otras bailan y otras se ponen en pie y se levantan sus vestidos». Y en el mundo romano sabemos que en las bodas se cantaban los llamados «versos de Fescenia», que contenían alusiones sexuales (*procax Fescennina iocatio* los llama Catulo en una canción de bodas, 61.126-127)¹⁰, y sabemos también que cuando un general victorioso entraba en triunfo en Roma, los soldados que lo acompañaban entonaban unos cánticos (llamados *carmina incondita* o *ioci militares inconditi*) en los que con las alabanzas se mezclaban la censura y también las bromas sexuales (cf. Tito Livio 4.20.2, 4.53.11, 5.49.7, etc.).

Asímismo el sexo y el insulto público se combinan en rituales dionisiacos como las procesiones de «portadores de falos» (falóforos o

⁹ Para figuras semejantes a Yambe en otras culturas, cf. N. J. Richardson, *The Homeric Hymn to Demeter*, Oxford, 1974, p. 213 y ss.

¹⁰ Cf. también Séneca, *Medea* 113, y sobre todo Horacio, *Epístolas* 2.1.139 y ss., quien afirma un origen agrícola para los versos de Fescenia. Cf. K. K. Hersch, *The Roman wedding. Ritual and meaning in Antiquity*, Cambridge, 2010, p. 151 y ss.

itífalos), cuya relación con el origen de la comedia nota Aristóteles (*Poética* 4, 1449 a). Así, esos dos géneros poéticos, el yambo y la comedia ateniense antigua, comparten el mismo origen en rituales que se caracterizan por la inversión de las normas habituales de conducta, y precisamente en la comedia política del siglo V a.C. pasa a primer plano definitivamente esa función comunitaria defensiva del yambo antes comentada, cuyo requisito fundamental es la libertad de palabra para criticar las conductas que perjudican a la comunidad. Las normas de conducta habituales, y la cohesión del conjunto social que esas normas quieren garantizar, se pretende preservar, como en otras muchas culturas, mediante la alteración o ruptura temporal de ese orden habitual, al que se retorna de manera renovada y fortalecida una vez que cesa la ruptura ritual periódica.

El yambo nace, pues, en ámbito cultural y luego se incorpora al ámbito del banquete, su contexto representativo habitual como género literario. La elegía¹¹, en cambio, no parece tener un origen cultural, sino que está ligada al ámbito del banquete, donde se cantaba con el acompañamiento del *aulós*, instrumento de viento de doble caña y boquilla, cuyo sonido es más semejante al del oboe que al de la flauta¹². La elegía cuenta también, desde época arcaica, con un segundo canal que privilegia su uso y difusión: las inscripciones (*epigrammata* en griego) que figuraban sobre todo en monumentos públicos conmemorativos, de carácter funerario o dedicatorio y con intención de perpetuar el recuerdo de un individuo o de una colectividad¹³. La estructura métrica característica de la poesía elegíaca, el dístico elegíaco, se convertirá en el soporte predilecto del epigrama, quizá por el hecho de ser una estrofa breve y cerrada, muy adecuada para expresar en ella una unidad de significado concisa y, si se quiere, aguda.

En nuestra antología, la elegía simposíaca está representada por poetas jonios (Calino, Arquíloco, Mimnermo, Jenófanes, el ateniense Solón), y, dentro del mundo dorio, por la elegía espartana (Tirteo) y la

¹¹ El significado original del término es discutido. En el texto más antiguo que documenta la palabra *élegos* (datable en 586 a.C.), esta designa un canto de duelo que se cantaba con acompañamiento del *aulós*. Cf. Aloni-Iannucci (2007).

¹² Cf. al respecto la *Pítica* 12 de Píndaro.

¹³ Cf. B. Gentili, «Epigramma ed elegia», en el volumen colectivo *L'épigramme grecque*, Vandoeuvres-Ginebra, 1968, pp. 37-90.

elegía megarenses (Teognis). Los temas tratados son muy diversos: las exhortaciones a la acción de Calino y Tirteo, las reflexiones de Mimnermo o Jenófanes, la elegía política de Solón, la elegía erótica de Mimnermo y Teognis o la simposiaca de Jenófanes y del propio Teognis, etc. También en la época clásica, en los siglos V-IV a.C., la elegía conoció un amplio desarrollo, pero hemos conservado muy escasos versos de poetas como Dionisio Calco, Eveno de Paros, Ión de Quíos o Critias de Atenas¹⁴; con ellos el género probablemente comenzó a derivar hacia un tipo de composiciones más sofisticadas que desembocarían en la elegía de época helenística (III-I a.C.) que heredan luego los poetas latinos¹⁵. Y es que la elegía (y en ello radica una de las claves de su éxito) se caracteriza por su gran adaptabilidad, que la hace apropiada para desempeñar las funciones asignadas a un buen número de géneros poéticos: llorar a los muertos, celebrar a los vivos y también a los muertos ilustres, exhortar a la acción, hablar del vino y del amor, reflexionar sobre la condición humana y el mundo que nos rodea, exponer las ideas políticas, etc. E incluso, como se ha apuntado más arriba, la elegía puede convertirse en un género narrativo apto para cantar públicamente en largos poemas las hazañas de los antepasados y la historia de la ciudad o, como ocurre en la *Elegía de Platea* de Simónides, para exaltar, narrando sus hazañas, la memoria de los héroes contemporáneos que han caído en defensa de los griegos. E incluso un género que comparte metro y lengua con la poesía épica y que, por lo tanto, no es en principio adecuado para la invectiva y el insulto, acaba desarrollando también una vertiente fuertemente satírica y mordaz, bien presente en el epigrama griego y latino de épocas helenística e imperial (Lucilio, Nicarco, Marcial, etc.).

Por lo que respecta a la poesía «mélica», tradicionalmente se suele distinguir entre poesía monódica o cantada por un solista, cuyo ámbito de representación sería normalmente el banquete (o su equivalente femenino en el caso de la poesía de Safo), y poesía coral, cantada por un coro durante una ceremonia pública, que puede ser de carácter cívico (rituales religiosos, por ejemplo) o de carácter privado (canciones entonadas en las bodas o en las ceremonias fúnebres, por ejemplo). Esta distinción ha sido objeto de numerosas discusiones, y no solo porque

¹⁴ A. Iannucci, *La parola e l'azione. I frammenti simposiali di Crizia*, Bologna, 2002.

¹⁵ Cf. C. Miralles (1971).