

ESTUDIOS CLASICOS

ORGANO DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE ESTUDIOS CLASICOS

PUBLICADO POR EL CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTIFICAS

TOMO XXI

JUNIO DE 1977

NÚM. 79

DIRECTOR: MANUEL FERNÁNDEZ-GALIANO.

COMITE DE REDACCION: JOSÉ ALSINA, MIGUEL DOLÇ, ANTONIO FONTÁN, JUAN GIL, SEBASTIÁN MARINER, ISIDORO MUÑOZ VALLE, FRANCISCO RODRÍGUEZ ADRADOS y JOSÉ S. LASSO DE LA VEGA.

SUMARIO

	Págs.
MACÍA, L. M., <i>Sobre la autenticidad de la Olimpica quinta</i> . . .	141
PEJENAUTE, F., <i>Dos nuevas adaptaciones, en castellano, del hexámetro clásico</i>	171
ROMILLY, J. DE, <i>La tragedia griega y la crisis de la ciudad</i> . . .	1
S. LASSO DE LA VEGA, J., <i>La séptima Nemea y la unidad de la oda pindárica</i>	59
SEGURA, B., <i>Por la senda del ritmo y de la métrica latina</i> . . .	153
<i>Los coloquios didácticos de Santander</i>	189

LA TRAGEDIA GRIEGA Y LA CRISIS DE LA CIUDAD ¹

El título escogido para este estudio no debe inducir a error: su objeto no es el tratar de las opiniones políticas de los autores. Este es un problema discutido a menudo y que ha dado lugar a diversos libros bien conocidos. Aquí vamos a ocuparnos de un tema a la vez más circunscrito y menos individual, la crisis de la ciudad a finales del siglo V a. J. C. En estas circunstancias se vio cómo el amor a la ciudad cedía ante las luchas de partido y la unidad cívica ante las querellas políticas; la crisis produjo las convulsiones del 411 y 404 y después de esto requería ya una tregua que se estableció en nombre de la concordia; los acuerdos de la democracia restaurada fueron su más bello producto. Ahora bien, parece que el desarrollo de este fenómeno se refleja en la tragedia griega e influye en la manera en que las obras de estos autores evocan la ciudad; lo cual se produce a pesar de ellos mismos, inconscientemente, sin ninguna intención polémica. Pero la influencia existe; pues aquellos Atenienses que después de todo eran también los poetas trágicos sufrían, cuando se ocupaban de los mitos, la influencia de

¹ Esta revista se honra en publicar la traducción del texto francés de dos conferencias dadas por la profesora Jacqueline de Romilly, del "Collège de France", en la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" de Santander los días 24 y 28 de julio de 1975. El análisis de esta crisis de la ciudad ocupa el capítulo III de su libro *Problèmes de la démocratie grecque* (París, Hermann, 1975), en cuyas págs. 135-140 pueden verse esbozadas las ideas expuestas aquí y que por primera vez fueron apuntadas en la conferencia dada en la "Association Guillaume Budé" de Orléans.

la realidad política de su tiempo. Así la serie de las tragedias muestra, a este respecto, una evolución muy precisa que corresponde a la de la sociedad de la época.

I. ESQUILO

Esquilo se sitúa en el punto de partida de esta evolución y antes de la crisis. Su obra, pues, nos interesa sobre todo como un elemento de comparación y de referencia. Contrariamente a lo que iban a revelar las obras contemporáneas de la guerra del Peloponeso, la ciudad en Esquilo es siempre una, como lo había sido en las guerras Médicas: una, unida y apasionadamente aferrada a esta unión.

Esta unidad de la ciudad es esencial en el teatro de Esquilo y acrecienta su majestuosidad. En realidad debería uno admirarse ya de que la ciudad aparezca en dicho teatro. Si se deja aparte *Los Persas*, que son la primera tragedia conservada, cuyo argumento es la derrota persa que precisamente aseguró la salvación de la ciudad, Esquilo no conoce más que a los reyes de los tiempos míticos y se ocupa sobre todo de sus dramas familiares. Ahora bien, todas las tragedias conservadas ofrecen la palabra *πόλις*, y con frecuencia varias decenas de veces (65 en *Los siete contra Tebas*, 33 en *Agamenón*). Ello porque, para Esquilo, los reyes son responsables de sus ciudades. Eteocles organiza la defensa de Tebas; Pelasgo en *Las suplicantes* se inquieta por la salvación de Argos; una de las faltas de Agamenón consiste en haber llevado a cabo una guerra sanguinaria que ha hecho sufrir a todo su pueblo; uno de los objetivos de Orestes consiste en liberar a la ciudad del yugo de los usurpadores; y su juicio, en *Las Euménides*, da ocasión a consejos solemnes sobre el papel que el Areópago debe desempeñar en la ciudad. La única excepción la constituye el *Prometeo*: entre el solitario de las montañas de Escitia y los dioses olímpicos la ciudad no podía intervenir sin incongruencia; sin embargo, la obra evoluciona hacia una crítica de la tiranía y muchas de sus fórmulas describen indirectamente uno

de los males de todas las ciudades. En la época de Esquilo se piensa en la ciudad y se vive en función de ella.

La idea es tan esencial que Esquilo habla de ciudad incluso a propósito del Imperio persa. A veces, en *Los Persas*, vacila: la palabra *πόλις* puede significar la capital, que es como el símbolo del país mismo; así en los versos 682, 715, 946. Pero en otros pasajes esta explicación es imposible. Cuando, en el 511, el mensajero cuenta cómo una gran parte del ejército ha perecido en el curso de la retirada, dice que esto ha hecho *gemir a la ciudad* (*στένειν πόλιν*); y parece que P. Mazón tiene razón cuando traduce *Persia*. De la misma manera, cuando, en el verso 781, el rey Darío recuerda que en todas sus campañas no ha sido causa de tantos males para la ciudad (*πόλει*) como Jerjes, es evidente que no se trata de la capital sola. Esta pequeña extralimitación de vocabulario es característica: Esquilo no piensa en los hombres sino como ligados a una ciudad.

Y, con un rasgo más notable todavía, no ve más que esta ciudad en su conjunto y se niega a considerar las divisiones que la comunidad lleva en sí: precisamente la tragedia *Los Persas* es la que ofrece el ejemplo más notable de esto. Pues es preciso darse cuenta de que en este caso se trataba de un acontecimiento muy reciente, puesto que la obra fue representada ocho años después de Salamina: hubiera sido, pues, normal el ver al poeta insistir en un sentido u otro. Pero ya se sabe que la sobriedad de Esquilo es extraordinaria. Ya en esta obra el papel de Atenas se funde en un ideal más ampliamente griego. Pero nótese especialmente que ni un solo individuo del bando helénico es mencionado. La estratagema de Temístocles cumple su función, por supuesto, pero no se la califica más que como *una astucia propia de un Griego* (361-362); y los críticos modernos se esfuerzan en vano por ver una intención apologética en la manera de recordar estos hechos. En vista de que el episodio de Psitalia ocupa un lugar bastante importante en el relato de la batalla, y como sabemos por Heródoto que en él se distinguió Aristides, se ha pretendido que Esquilo quería aquí exaltar a éste a expensas de Temístocles. Pero se ha sos-

tenido también que la cita de Salamina en pleno teatro era un alegato en favor de este último en vísperas del momento en que fue sometido a ostracismo (esta última opinión es expuesta nuevamente en el libro reciente de Podlecki²). La propia posibilidad de esta doble interpretación ilustra mejor que ningún argumento la reserva de Esquilo, a la que no pueden acostumbrarse los críticos modernos. Se puede creer que escribe contra Temístocles o a favor de él: ésta es la prueba de que no quiere hacer ni lo uno ni lo otro; y se ve así cómo, simplificando su línea de pensamiento, llega a rechazar toda discusión, aunque se trate de un acontecimiento reciente, para no quedarse más que con la entidad Atenas indivisible y primordial. No pensaba ciertamente ni en Temístocles ni en Aristides: pensaba en *la ciudad*.

Lo que es verdad acerca de *Los Persas* lo es con más razón en torno a todas las demás obras, en las cuales no tenía por qué intervenir la política reciente. Pero vale la pena recordar un segundo ejemplo bastante notable: lo tomamos de un drama que se sitúa para nosotros inmediatamente después de *Los Persas*, a saber, *Los siete contra Tebas*.

La simplificación esquilea únicamente aparece aquí con todo su vigor si se recurre a la comparación. En efecto, Eurípides trató el mismo tema en *Las Fenicias*. Ahí se ve cómo se enfrentan en el interior de la ciudad los dos hermanos enemigos Eteocles y Polinices. La idea del peligro que corre la ciudad es mencionada, desde luego, al paso y en los debates; pero no constituye en modo alguno un tema esencial. Además el coro está compuesto no por mujeres de Tebas, sino por aquellas Fenicias que explican el nombre de la obra: ellas, naturalmente, están asociadas a la suerte de la ciudad donde el azar quiere que se hallen retenidas, pero no se trata de su ciudad y ante los dos hermanos se comportan con lo que prácticamente resulta imparcialidad. Mientras que, por el contrario, si se vuelve a Esquilo, ¿qué se descubre? Una ciudad sitiada, amenaza-

2 A. S. PODLECKI *The Political Background of Aeschylean Tragedy*, Ann Arbor Mich., 1966.

da. ¿Por quién? Desde luego el espectador sabe que por Polinices y por los que le sostienen. Pero una vez más la reserva de Esquilo y su silencio nos dejan estupefactos: Polinices no es citado antes del verso 641, es decir, durante más de la mitad de la tragedia. No se dice nada de sus móviles ni de sus derechos ni de los de Eteocles. La ciudad de Tebas está sitiada y Eteocles tiene que defenderla: es todo lo que se oye, todo lo que se ve. Tiene que defenderla contra aquellos a quienes el drama llama solamente *los invasores* (35), *los soldados de Argos* (59), *el ejército* (79), *el ejército de los escudos blancos* (90). Amenazan a Tebas como cualquier otro sitiador amenazaría a cualquier otra ciudad. Y ante la llegada de esta horda enemiga, el terror cunde entre las mujeres tebanas; tiemblan por la ciudad que es suya: *Y he aquí el suelo de mi país entregado al estrépito de los cascos, que se aproxima, vuela y retumba . . .* (83 ss.).

Esta asombrosa simplificación, que sustituye el análisis de las divisiones y de las ambiciones individuales por la imagen de una ciudad unida y aterrorizada ante un asedio, implica en Esquilo el recuerdo vivaz de las guerras Médicas. Y este recuerdo está tan presente que, por una traslación no menos reveladora que la de *Los Persas*, he aquí que esta ciudad de Tebas, sitiada por los Argivos, se transforma en una ciudad griega asediada por bárbaros. Eteocles ora a los dioses pidiéndoles: *Respetad por lo menos mi ciudad: no extirpéis de la tierra con raíces y todo, enteramente destruída, conquistada por el enemigo, una ciudad que habla la verdadera lengua³ de Grecia* (71-73). Esquilo se niega a concebir una ciudad dividida en el mismo grado en que siempre la considera más o menos en función del peligro nacional que él mismo conoció dos veces.

Este rasgo tan evidente y que domina en toda la primera mitad de *Los siete contra Tebas* choca, sin embargo, al final de

³ Mazon añade el adjetivo *vrai* para atenuar lo que de sorprendente tiene la fórmula. De hecho la expresión es defendible, puesto que el *habla griega* es la de los pueblos libres, que no están hechos para la esclavitud: lo que sigue lo muestra. Pero evidentemente la expresión no habría sido empleada sin el recuerdo más o menos consciente de las guerras Médicas, en las que por lo demás hace pensar esta misma noción de libertad griega.

la misma tragedia con una llamativa contradicción, la única que nos ofrece la obra de Esquilo en su conjunto. En estos últimos versos tal como los poseemos, todo, en efecto, se invierte. La ciudad se divide no solamente entre Eteocles y Polinices, sino en dos semicoros que se retiran separadamente, siguiendo cada uno de ellos al cuerpo de uno de los dos hermanos.

Esta ruptura resulta realmente increíble a la luz de lo que hasta ahora hemos visto y de la obra entera de Esquilo que sirve para ilustrarlo. Ahora bien, se sabe que el final de la obra ha sido considerado por muchos y desde hace tiempo como una adición tardía y ello por razones que no tienen nada que ver con el tema de este estudio. Aunque ciertos críticos, incluso eminentes, intentan todavía de vez en cuando defender la autenticidad de esta escena, ha sido condenada por Wilamowitz, C. Robert, Murray, Mazon, Lesky, Page, Pohlenz, y no mencionamos más que a los principales.

En efecto, el lector se extraña al ver que súbitamente surgen, en los últimos versos de la tragedia y de la trilogía, un personaje nuevo, Antígona, y un problema nuevo, el del entierro de Polinices: este nuevo personaje y este nuevo problema podrían representar una soldadura más o menos feliz con la *Antígona* de Sófocles, representada veintiséis años después.

Además, en esta escena se ve intervenir de manera muy desacostumbrada y muy poco verosímil a las instituciones y problemas democráticos. Se habla de *comisarios del pueblo* (1006, *δήμου προβούλοις*), de los *προστάται* de los Cadmeos (1026); el heraldo conoce y teme las reacciones populares (1044, *es cruel todo pueblo que acaba de escapar a un desastre*); el carácter relativo e inestable del veredicto de la ciudad es afirmado como una evidencia (1070, *el Estado tan pronto considerará como legal lo uno como lo otro*). Todo esto⁴ recuerda más la época de la guerra del Peloponeso que el año 467; y, en efecto, se ha

⁴ El empleo de *ἀναρχία* para referirse a la desobediencia de Antígona (1030) parece igualmente ajeno al uso de Esquilo.

pensado en una fecha que se situaría entre el 409 y el 405.

Estas circunstancias hacen que el chocante contraste que se establece, en lo que concierne a la unidad de la ciudad, entre el final de *Los siete contra Tebas* y el resto de la obra de Esquilo se convierta para nosotros en una contraprueba. Este no conoce la ciudad más que en su unidad indivisible: si un pasaje de su obra parece considerar una ciudad que se divide, ello indica que él no es ya el autor de ese texto, porque se sentía demasiado profundamente ciudadano para transigir con una división en casos en que para él la unión lo era todo.

Es tiempo también de reconocer que esa unidad, que nunca está ausente en la evocación de la ciudad, no es solamente una simplificación literaria: se traduce en los sentimientos de los personajes bajo la forma de un civismo sin reservas. Y este civismo, puesto que se trata de reyes, toma frecuentemente la forma de una devoción recíproca, la de los reyes hacia sus pueblos y la de los pueblos hacia sus monarcas.

Sin apartarnos de *Los siete contra Tebas*, esa división se ilustra de manera admirable con el civismo de Eteocles. En Eurípides, éste será un ambicioso apasionadamente enamorado del poder; mientras que el Polinices euripideo habla a veces de su patria⁵, Eteocles, desde un extremo de *Las Fenicias* hasta el otro, no tiene una sola palabra para ella; de modo que, de los dos hermanos, el uno ataca a su patria con las armas en la mano y el otro hace de ella una posesión que le permita reinar⁶.

El contraste con Esquilo no puede ser mayor. Desde el prólogo de su tragedia, Eteocles está todo él en la plegaria que dirige a los dioses por la salvación de la ciudad: *¡La ciudad por lo menos, πόλιω γε, σώαδλα! Zeus, Tierra, dioses de mi*

⁵ Euríp. *Ph.* 359, 406-407, 435-436, 629-630.

⁶ No sabemos exactamente cual era la tradición anterior a Esquilo. C. ROBERT *Oedipus. Geschichte eines poetischen Stoffes im griechischen Altertum* I, Berlín, 1915, 425 piensa que la *Tebaida* podía ser favorable a Polinices, pero no hay ningún dato preciso sobre ello.

patria y tú, Maldición, poderosa Erinis de un padre, respetad por lo menos mi ciudad (69-71).

En toda la primera parte de la obra, este civismo constituirá el único y constante pensamiento de Eteocles. Lo mostrará ante todo cuando imponga silencio a los temores del coro, que pueden dar ejemplo de cobardía a los ciudadanos (237); y después en su preocupación por enfrentar con los siete jefes enemigos a los hombres más capaces de defender a la ciudad o gracias a su virtud, que hará que los dioses les sean propicios, o por su valentía en el combate. Hasta el momento en que cede a la maldición paternal oponiéndose a su propio hermano, el papel de Eteocles es el de un rey modelo que se preocupa con pasión y firmeza de la salvación común. Son muchas las declaraciones en que se reconoce esa perfecta devoción: *¿Es eso exactamente lo que conviene a la ciudad, πόλει σωτήρια? ¿Es eso dar confianza a este pueblo asediado; el arrojaros a los pies de las estatuas de los dioses tebanos con gritos y aullidos que producen horror a las gentes sensatas? (182-184); si todo termina felizmente, si nuestra ciudad se salva, πόλεως σεσωσμένης, haré que la sangre de los rebaños corra sobre los altares divinos (274-275).*

La insistencia de Esquilo sobre este punto es tan grande que lleva consigo dos consecuencias. Ante todo, en el texto mismo, Esquilo se ve obligado a dar al drama tebano una conclusión que no concuerda con el oráculo dado a Layo, que preveía —el coro lo dice— que aquél tendría que quedar sin hijos *si quería la salvación de la ciudad (749)*. Ahora bien, Layo ha cometido la falta, pero la plegaria de Eteocles, sin embargo, es escuchada y la ciudad será salvada. Ni una sola palabra en la obra hace prever la toma de Tebas por los Epígonos⁷. Y, por el contrario, todo subraya el hecho de que, aunque los príncipes mueran, la ciudad, por su parte, está salvada. Son las primeras palabras del mensajero: *Estad tranquilas, ¡oh, mujeres, demasiado hijas de vuestras madres! La ciudad ha escapado al*

⁷ Al contrario, Esquilo precisa que los jefes que atacaban a Tebas han muerto *privados de posteridad (828, ἀτέκνους)*.

yugo de la esclavitud (792-793). De la misma manera, cuando anuncia la muerte de los dos príncipes vuelve a recordar esa feliz noticia al lado del triste mensaje: *La ciudad está a salvo, pero los dos reyes hermanos . . .* (804). Y más adelante comenta: *Hay en ello motivos para la alegría como para el llanto. La ciudad está bien, pero sus reyes . . .* (814-815). El coro se ve también presa de sentimientos contrarios que le inspiran este dilema: *¿Debo regocijarme y saludar con piadoso clamor al salvador que ha preservado esta ciudad de todo mal, o llorar por sus jefes, dignos de compasión y desdichados?* (825-829). Una tal insistencia demuestra la eficacia que concede Esquilo al civismo de Eteocles, lo suficientemente grande para haber hecho que, por lo menos en parte, un oráculo mienta.

Y también lo bastante grande para justificar la inquietud que han sentido ciertos modernos cuando ven a este guerrero tan valiente ceder súbitamente, sin explicación alguna, a la maldición. Esto ha parecido una incoherencia contradictoria⁸. Esquilo hubiera evitado esa inquietud si el pensamiento de una ciudad amenazada y de las devociones que entonces puede inspirar no le hubiera hecho hasta tal punto elocuente a este respecto en todo el principio de la obra.

Lo único que se puede reprochar a Eteocles es que piense en la ciudad como soberano imperioso y a veces brutal: esta impresión se corrige si, descendiendo en el curso del tiempo, pasamos a considerar, algunos años después⁹, al rey de *Las suplicantes*, Pelasgo.

El tampoco piensa en otra cosa que en el bien de la ciudad y lo dice en fórmulas en que la palabra *πόλις* está puesta en relieve con toda clase de rasgos estilísticos. Tan pronto como está ya informado de lo que quieren las suplicantes, ora, como Eteocles, por su ciudad: *¡Ojalá la causa de estos conciudadanos-extranjeros no acarree desgracias! ¡Que no resulte de ello, de manera imprevista o por sorpresa, ninguna querrela de que no tiene necesidad la ciudad!* (356-358). La palabra cierra

⁸ Se observará por lo demás que entre los argumentos ofrecidos en vano por el coro para retener a Eteocles no figura el bien de la ciudad: Esquilo no habría podido hacerle desatender este argumento.

⁹ Una fecha como 463 es probable para *Las suplicantes*.

dos versos seguidos. Si la decisión que debe tomar el rey le parece grave, la razón es la misma: *a fin de que, ante todo, el asunto no cree desdichas para nuestra ciudad* (410); aquí también el mismo vocablo termina el verso.

Pero, a diferencia de Eteocles, este rey, que no está en guerra, se dispone a consultar a su ciudad. Con ello, de manera francamente anacrónica, Esquilo presenta a este soberano arcaico como animado por una preocupación democrática. Y no lo ha hecho discretamente ni de paso: ha dado a este anacronismo el mayor relieve posible. En efecto, el rey repite obstinadamente que desea consultar al pueblo: *no estáis sentadas en mi propio hogar: si la mancha recae sobre la ciudad, que el pueblo entero se ocupe de descubrir su remedio. En cuanto a mí, yo no podría hacer ninguna promesa antes de haber comunicado los hechos a todos los ciudadanos* (365-370). Esta idea resulta chocante al coro, que protesta: *la ciudad eres tú; el Consejo eres tú; tú eres el jefe sin trabas, el dueño del altar, hogar común del país* (370 ss.). Pero Pelasgo no quiere renunciar a ello: *te lo he dicho ya: cualquiera que sea mi poder, no haré nada sin el pueblo. Y guárdeme el cielo de que un día tenga que oír decir a Argos, si llegara una tal desgracia: "¡Por honrar a unos extranjeros, has perdido a tu ciudad!"* (398-401). Una vez más, en el final del verso se encuentra destacada la palabra *πόλις*.

Esta insistencia resalta todavía más si se pone frente a esta actitud del rey la manera en que los monarcas de Eurípides toman decisiones comparables en favor de personas suplicantes. El de *Los Heraclidas* puede ser aprobado o censurado (417 ss.); pero decide solo. El de *Las suplicantes* dice él también, como Pelasgo, que desea la aprobación popular; pero lo explica en unos versos que son más bien un elogio de las instituciones democráticas que la expresión de un civismo vivo¹⁰.

En todo caso, el de Pelasgo, desde luego más anacrónico que el del joven soberano de Atenas, es por ello mucho más

10 Euríp. *Suppl.* 347-357 (*yo hago libre la ciudad e igualitario el sufragio*); cf. también 393-394.

notable; y se traduce en los hechos por un acuerdo sin disensiones en el que Esquilo insiste igualmente.

El rey sabe preparar las reacciones de los ciudadanos, mostrarles a todos (484) los ramos de las suplicantes, deshacer así su oposición y hacerles más propicios (488, *εὐμενέστερος*). Sabe también dirigirse a ellos para obtener el mismo resultado (518, *τὸ κοινὸν ὡς ἄν εὐμενὲς τιθῶ*) con ayuda de la Persuasión y la suerte.

Tales precauciones y preparaciones no resultan baldías. El pueblo responde con una decisión unánime en favor de las suplicantes: *Argos se ha pronunciado por unanimidad*¹¹ *y mi viejo corazón se ha sentido rejuvenecido con ello. Con sus manos derechas levantadas, el pueblo entero ha hecho vibrar el éter* (605-608); *las manos del pueblo argivo, sin esperar la llamada del heraldo, se han pronunciado en este sentido* (621-623); *con un voto unánime la ciudad lo ha proclamado sin apelación* (942-943).

Si es verdad que la imagen de un jefe valeroso se completa en la obra con la idea un poco anacrónica de su civismo democrático, este civismo se prolonga a su vez en un acuerdo perfecto entre el rey y los ciudadanos. La ciudad está unificada en sus sentimientos mucho antes que en su forma literaria; o, mejor dicho, la simplificación literaria supone la unión cívica.

Si bajamos unos años más en el tiempo, vemos, sin embargo, como surge un cierto malestar en torno al último de nuestros reyes esquiléos, el Agamenón de la *Orestía*.

Agamenón es un rey respetado. Al pedir su regreso, Clitemestra ruega *que se apresure a responder a los deseos de su ciudad* (605); y la palabra una vez más está colocada en final del verso. El mismo está preocupado por el pueblo y quiere, como Pelasgo, asociarlo a las decisiones que tome: *en cuanto respecta a la ciudad y a los dioses, abriremos en la asamblea deba-*

11 La palabra podría querer decir que esta decisión no era ambigua, pero el contexto impone el sentido de indivisión (cf. H. FRIIS JOHANSEN *Aeschylus The Suppliants I*, Copenhagen, 1970, 103, *with no splitting of votes*, y la cita siguiente, con la palabra *μία*).

tes públicos y consultaremos (844-846). Pero ¿cómo pretender que resulte un rey sin tacha, él que ha sido para la ciudad causa de tantos males? ¿Y cómo pretender que tiene el respaldo de su pueblo? Esquilo no lo pretende: el coro piensa en los gemidos de las gentes enlutadas, las protestas en voz baja y el dolor que *camina sordamente, mezclado con el odio contra los hijos de Atreo* (449-451). Este descontento mismo constituye una amenaza: *es grave ese renombre que os hace objeto de la cólera de los ciudadanos* (456)¹². Agamenón se da cuenta de esas censuras de su pueblo; cuando Clitemestra le invita a pisar el tapiz de púrpura y le pregunta a qué tiene miedo, responde: *a la voz de mi pueblo*¹³: *grande es su poderio* (938).

Es de por sí interesante el observar que esta fisura surge precisamente en la última obra conservada de Esquilo o, en todo caso, la última de las que han sido consideradas aquí; ocurre un poco como si la hermosa unidad de las guerras Médicas empezara, veintidós años después, a deshacerse bajo los efectos de las divisiones internas. Ahora bien, el examen de *Las Euménides* confirma esta impresión: la *Orestía* anuncia, en las postrimerías de la carrera de Esquilo, los problemas que dejarán sus huellas en la obra de los poetas siguientes.

Pero, si se considera desde más cerca la naturaleza de ese descontento popular que se percibe en *Agamenón*, se verá que, sin embargo, tal paso está lejos de haber sido realmente dado. La cólera popular en *Agamenón* se basa en una falta precisa y se añade a una ira divina. El propio texto que ha sido citado aquí (*es grave ese renombre, etc.*) sugiere que la *vox populi* atrae la atención de los dioses y provoca así la acción de la *vox dei*. Y lo que sigue confirma que, en efecto, las cosas ocurren así, cuando el coro añade: *mi angustia presiente algún golpe tenebroso; el que ha derramado olas de sangre atrae la mirada de los dioses*. No se trata, pues, entre Agamenón y su pue-

12 El vocablo *δημοκράντου* es un *ἄπαξ*.

13 El término *δημόθρους* es propio de Esquilo, que lo emplea tres veces.

blo, de una disensión política ¹⁴, sino de una desazón moral en que se reconoce una especie de conciencia colectiva.

Además, apenas ha sido matado Agamenón cuando el coro llora en él al protector abnegado que había sido hasta entonces (1452, *φύλακος εὐμενεστάτου*). En lugar de haber desencadenado la guerra por una mujer, ha *sufrido por una mujer* (1453). Y es Clitemestra la persona contra quien se elevan las imprecaciones populares (1409, *δημοθρόους τ' ἀράς*); ella es la que será rechazada por la ciudad (1410, *ἀπόπολις*); su cómplice Egisto será incluso el objeto de la vindicta del pueblo, que le perseguirá con pedradas y maldiciones (1616, *δημορριφεῖς . . . λευσίμους ἀράς*). Hasta el punto de que, en *Las Coéforas*, la venganza de Agamenón será presentada como la liberación de la ciudad ¹⁵. El grupo que unía al rey y a la ciudad no se ha disociado durante unos momentos más que para volverse a formar con más vigor. Y se llega al resultado paradójico de que incluso el rey más maldito de la leyenda y aquel a quien iban a atacar duramente Sófocles y Eurípides no llega a romper en Esquilo la imagen esplendorosa, que constantemente nos es ofrecida, del civismo de los reyes y su concordia con sus ciudades.

Sin embargo, no hay que echar en olvido ese primer signo anunciador de la ruptura, y ello tanto más cuanto que *Las Euménides* vienen a confirmar la presencia de un tal elemento nuevo al precio de una desviación respecto al mito mucho más notable que cualquier otra libertad que hasta el momento actual se haya observado en Esquilo.

El final de *Las Euménides* se desarrolla en Atenas. El he-

¹⁴ Es cierto que Clitemestra sí habla de las posibilidades de sublevación popular a que da lugar la ausencia del rey (883, *δημοθρόους ἀναρχία*), pero su discurso es presentado como totalmente falaz.

¹⁵ Cf. Esq. Ch. 55 ss., 301, 973, 1046. Estas referencias prueban que no procede decir, como Snell, que este tema se esfuma a lo largo de la obra.

cho podría ser normal: Esquilo no ha inventado el juicio de Orestes por el Areópago. Pero éste ha sido ya juzgado y absuelto en el verso 753. Da las gracias y deja la escena en el 777. Y, sin embargo, quedan más de 300 versos para que termine la obra, todos ellos consagrados al porvenir de Atenas.

Están ciertamente inspirados, al menos de un modo parcial, por el progreso de la democracia y la reforma del Areópago que acababan de hacer los demócratas; rompen, pues, con el mito para acercarse a la realidad política del momento. De hecho, *Las Euménides* son la única tragedia griega en que se nos presenta una Atenas sin rey, una ciudad parecida, para los espectadores, a la Atenas contemporánea.

Pero, si se considera este final de *Las Euménides*, se comprueba que en él domina una sola preocupación, la del bien de la ciudad, y que solamente hay un peligro que puede ser obstáculo para ello, el de las divisiones anteriores que corren el riesgo de convertirse en guerra civil.

Ante todo Atenea encomienda la salvación de la ciudad a los ciudadanos mismos. Quiere mantenerlos lejos del crimen y de los excesos partidistas: *ni anarquía ni despotismo, es la regla que yo aconsejo a mi ciudad que observe con respeto . . . Si reverenciáis, como debéis, ese poder augusto, tendréis en él un baluarte tutelar de vuestro país y de vuestra ciudad como ningún pueblo lo posee ni en Escitia ni en la tierra de Pélope.* Y la institución del Areópago, debe, según la diosa, *guardar, siempre despierta, al país dormido* (696-706). Pero también pide a las Erinis que aplaquen su cólera contra la ciudad a fin de que los dioses permitan y completen lo que debe asegurar la cordura de los hombres. Las Erinis están irritadas (733,790); por lo tanto, Atenea tiene que obtener de ellas que renuncien a esta cólera y protejan a la ciudad; y así intenta obstinadamente persuadirlas de ello: *estáis dispuestas a desahogar una grave indignación contra este país; pues bien, reflexionad, no os enojéis; no hagáis estéril este suelo* (800-802). *Vamos, créeme: que tu boca furiosa no lance sobre esta tierra palabras*

cuyo único fruto sería la muerte para todos (829-830). No ataques estos lugares que amo con esos aguijones sangrientos que destrozan los pechos jóvenes (858-859). Serías inicua si dejaras caer sobre este país el despecho, la ira o la venganza que resultarían crueles para la ciudad (888-889). — ¿Qué votos me ordenas que cante con respecto a tu ciudad?— Los que traigan un triunfo sin tacha (902-903). ¿Oís, guardianes de la ciudad, lo que se dispone a hacer por todos vosotros? (949). Al oír lo que su bondad asegura a mi ciudad, siento mi corazón lleno de gozo (968). Los cantos que acompañan a la instalación de las Erinis en Atenas lo son de alegría, pero de alegría cívica.

Ahora bien, si los consejos que Atenea da a sus ciudadanos no se relacionan más que indirectamente con las disensiones, en las súplicas que dirige a las Erinis estas disensiones y contiendas civiles ocupan un lugar que nada, dentro de la función habitual de estas diosas, podría justificar. Que estas divinidades del castigo puedan ofrecer una garantía contra el crimen es muy comprensible; que protejan a Atenas contra las plagas que afectan a las mieses, los rebaños, los niños, es igualmente normal¹⁶; pero que sean las agentes de la concordia es cosa que no cabe explicar sino como expresión del sentimiento personal del poeta.

Dos grandes tiradas son consagradas a esta idea en los versos 860-866 y 979-987. La primera empieza con el verso relativo a los *aguijones sangrientos que destrozan los pechos jóvenes* y concreta cada vez más diciendo que *sin necesidad de vino les embriagan con locos furios. No vayas a atizar la cólera en el corazón de mis ciudadanos, como se hace con los gallos, y a poner en ellos esa sed de crimen que lanza a los hermanos contra los hermanos insuflándoles audacia mutua. Que la guerra sea extranjera, siempre al alcance de aquellos a quienes anime un ferviente deseo de verdadera gloria, pero nada de combates entre pájaros de la misma nidada.* Este desarro-

16 Cf. Esq. Suppl. 689-694.

llo tan preciso significa, sin sombra de duda, que en la Atenas del 458, en que la democracia progresa entre luchas políticas, Esquilo ha percibido signos anunciadores de la gran crisis que se acercaba y en que la patria iba a terminar por ceder entre los partidos en detrimento de la unidad en ella y la union entre los ciudadanos. La idea formulada por Atenas sorprende, en este texto, por su insistencia casi indiscreta; y ello tanto más cuanto que su tirada tiene una amplitud anormal, poco más o menos dos veces la longitud de cada una de las otras tres. Ello ha sido causa de que se haya querido a veces suprimir estos versos, como Dindorf, o desplazarlos, como Neil, que los sitúa antes del canto de aceptación de las Erinis. El propio Dodds piensa que han podido ser añadidos por el poeta en un momento en que amenazaba una guerra civil y pone su presencia en relación con el libro I de Tucídides, en el cual, acerca de este período, el historiador habla de *ciertos Atenienses que llamaban en secreto a los Peloponesios con la esperanza de poner fin al régimen democrático* (I 107, 4). Pero en este caso la fecha coincide; y vale más hablar de una intrusión de las preocupaciones contemporáneas en el cuadro de la tragedia. De todas maneras, el propio asombro de los críticos hace todavía más sensible la audacia con que Esquilo modifica y adapta este cuadro en función de una idea que juzga esencial.

Además, de todos modos el tema se encuentra igualmente en el final de *Las Euménides*, donde se le vuelve a tomar con vigor en la segunda tirada, una antístrofa cantada por el coro y que, por lo tanto, no hay modo de que haya sido añadida posteriormente: *¡Y que jamás en esta ciudad gruña la Discordia insaciable de miserias! ¡Que el polvo empapado por la sangre negra de los ciudadanos no se cobre, encolerizado, la sangre de esas represalias que constituyen la ruina de las ciudades! ¡Que los ciudadanos no intercambien más que alegrías llenas de amor mutuo y en que los odios sean comunes a todos los corazones! Son muchos los males humanos para los que no hay otro remedio.* Los términos griegos dan a este canto una fuerza que ninguna traducción podría reproducir, tanto si se trata

de la insistencia en la ciudad y los ciudadanos (977, 980, 983) como de las palabras poderosas que encuentra Esquilo para expresar la concordia y la unión cívica, *κοῦοφιλεὶ διανοίᾳ*, o, con firme brevedad, *στυγεῖν μᾶ φρενι*. La unión querida por Esquilo constituye, más allá de la *ὁμονοία* del final del siglo V, que no es sino una reconciliación racional, una verdadera asociación como la que querrá restaurar Platón en su ciudad ideal, en que los ciudadanos, para los que todo será común, tendrán los mismos sentimientos y las mismas pasiones, porque serán *ὁμοπαθεῖς*.

Se puede decir por lo demás que esta idea de unión no se expresa solamente en estas tiradas elocuentes, sino que anima el propio movimiento del final de *Las Euménides*, puesto que esta tragedia desarrolló ante los ojos del público el espectáculo y el modelo de una reconciliación. Ya la obra en su conjunto ilustra la forma en que los derechos de venganza ceden ante una voluntad superior de apaciguamiento. Pero Atenea no se contenta en los últimos versos con hacer triunfar el bando al cual se ha unido: le es preciso también convencer de una manera obstinada y paciente a las divinidades a las que se ha opuesto. Así como, para dirigirse a los Atenienses, ha recurrido a algunos de los principios que ellos habían formulado¹⁷, las Erinis, a su vez, repiten los votos que ella les pide que pronuncien¹⁸. Hay en toda la ciudad reconciliación, concordia, unanimidad. Y el cortejo final, con sus bendiciones, toma un valor paradigmático¹⁹: ilustra lo que el poeta espera de esos conciudadanos en pro de la felicidad de su ciudad. Así lo que constituye para nosotros la conclusión de la obra de Esquilo se

17 El verso 696 empalma con 525-526; y 698-699, con 518.

18 Los versos 940 ss. son ecos de 904 ss. Por lo demás, las Erinis reconocen seguir los consejos de Atenea (902).

19 La palabra es de E. R. DODDS que, en pág. 24 de *Morals and Politics in the "Oresteia"*, en *Proc. Cambr. Philol. Soc.* VI 1960, 19-31, reimpreso en págs. 45-63 de *The Ancient Concept of Progress and other Essays on Greek Literature and Belief*, Oxford, 1973, parafrasea una frase de G. ZUNTZ en pág. 11 de *The Political Plays of Euripides*, Manchester, 1955: *In the mirror of the myth, tragedy puts before the city of Palas the image of what she ought to be and to do.*

revela súbitamente como mucho más próximo y más comprometido que el resto de esta obra. Sin embargo, fiel hasta el final en su deseo de no entrar en el juego de las querellas de partido, Esquilo ha dejado, con *Las Euménides*, una obra cuya intención política no está más clara que la de *Los Persas*. Lo mismo que los modernos discuten en vano para saber si ésta es una tragedia escrita en favor de Temístocles o de Aristides, se esfuerzan sin resultado también para saber si *Las Euménides*, que están visiblemente inspiradas por la actualidad del momento, resultan favorables o bien hostiles a la reforma del Areópago. Pero no pueden decirlo, porque Esquilo se ha negado a situarse a ese nivel. Ha querido hacer una advertencia para el porvenir indicando el peligro que existe en las reformas excesivas y el todavía mayor que se corre con las querellas entre partidos; pero ha tenido cuidado, precisamente por esta razón, en no entrar él mismo en estas querellas. No hay frase más feliz que la de E. R. Dodds²⁰ cuando escribe que Esquilo nos ha dado en ello *a political play, yes; but a propagandist-play, no.*

El sentido de la unidad de la ciudad que tenía Esquilo se hace ver, pues, en todos los niveles: en la manera en que habla de ella, en los sentimientos que presta a sus reyes o bien a los súbditos, pero también, al final, en un alegato directo en que la realidad ateniense se impone de manera brusca en el mito hasta el punto de hacer bascular todo el sentido de una trilogía. Y se deja ver incluso en sus silencios y en esa reserva de la que no se aparta jamás, ni siquiera en los momentos en que se acerca más a la realidad de su tiempo. Esta reserva, que no cesa de dejar perplejos a los comentaristas, es la medida de un sentido cívico cuya fuerza no siempre comprendemos.

Si la conclusión resulta idéntica a propósito de las diversas partes de la obra y si nos ayuda a comprender mejor al hombre que fue Esquilo, el aspecto más interesante de estos resultados

20 E. R. DODDS o.c. 21.

es la posibilidad de ver desarrollarse una evolución que se deja entrever, en la medida de lo posible, cuando se sigue el orden de las obras de Esquilo. Antes de la *Orestía* nos ha parecido que ninguna fisura llegaba a deteriorar el bloque homogéneo de una ciudad que acababa de sellar su unidad en un peligro corrido en común. Quizá si se nos hubieran conservado tragedias en mayor número habríamos podido encontrar más temprano signos de inquietud y la presencia de las divisiones que desde luego debieron de aparecer en fecha bastante temprana; pero la impresión dejada por obras como *Los Persas*, *Los siete contra Tebas* o *Las suplicantes* suministraría, incluso en ese caso, un testimonio importante, por no decir decisivo.

Después, con *Agamenón* y *Las Euménides*, se muestran ya las fisuras y las inquietudes y se adivinan tendencias que el poeta rechaza muy rápidamente y a veces no sin cierta solemnidad. La actitud de Esquilo no ha cambiado, y lo prueba su reacción misma. Pero se observa que esa actitud ya no es algo que se dé tan por sentado. Las luchas en la ciudad se agravan, la concordia está amenazada y se puede adivinar que los hombres de una generación posterior deberán pronto pensar en la ciudad a una luz muy distinta y mucho menos homogénea. En el momento de la *Orestía*, Sófocles tenía treinta y siete años y Eurípides veintidós: se puede, pues, esperar que la obra de ambos, y sobre todo la del más joven, refleje una realidad cuyas tensiones ya amenazadoras iba a agravar bruscamente la guerra del Peloponeso. En efecto, el contraste va a ser contundente: los análisis siguientes tendrán por objeto el mostrarlo oponiendo a la bella unión esquilea la imagen de una ciudad en que reinan siempre más o menos la división y la desunión.

II. LA TRAGEDIA Y LA EVOLUCION HACIA LA TIRANIA POPULAR

Si en la *Orestía* de Esquilo empezaban a hacerse presentes las amenazas de guerra civil, en la obra del poeta éstas habían podido ser dominadas; lo cual no quiere decir que por ese he-

cho se hubieran reconciliado los dos campos. La *Constitución de Atenas* del Pseudo-Jenofonte atestigua que los oligarcas, hacia los principios de la guerra del Peloponeso o un poco antes, estaban llenos de rencor y de amargura. Pero la lucha entre las dos facciones se agravó naturalmente a causa de la guerra. Esparta y Atenas sostenían cada una de ellas a un partido en las diferentes ciudades; las guerras civiles que resultaban de ello eran violentas y no conocían la piedad; Tucídides nos ha dejado un cuadro impresionante en el gran análisis de estas guerras que da a propósito de Corcira, en el libro III 82 y siguientes de su historia. Estas luchas tales como las describe no alcanzaban aún a Atenas, pero en todo caso tendían a estimular los antagonismos en ella; y se perciben las tensiones crecientes entre Atenienses a través de los desórdenes que marcaron la partida de la expedición de Sicilia. A las primeras dificultades, estas tensiones tenían forzosamente que traducirse en revoluciones y guerras intestinas, como se vio en el 411 y el 404. En el curso de esas contiendas, el civismo tendía a desaparecer y la democracia se convertía en el régimen de un partido popular en vez de ser el de un pueblo de ciudadanos. El mal se hizo mayor porque la democracia se iba también haciendo más extremista. Tucídides ha explicado, en el capítulo II 65, cómo los sucesores de Pericles, faltos de su ascendiente, terminaron por convertirse en adaladores del pueblo, no tenían para él más que buenas palabras y le dejaban que decidiera todo al arbitrio de sus caprichos y de su ignorancia acumulando así las faltas políticas en un tiempo en que hubieran sido necesarias una lucidez y un dominio de sí mismo particularmente desarrollados. Y, en fin, las propias dificultades de la guerra endurecían la actitud de Atenas hacia sus aliados, cuyas defecciones parecían tanto más imperdonables cuanto que cada vez resultaban más peligrosas; y el pueblo, a fuerza de ejercer así una verdadera tiranía en el exterior, se acostumbraba a la violencia y la arbitrariedad. No dejaba, pues, de ahondarse un foso entre el partido popular y sus adversarios.

Una de las primeras consecuencias de esta crisis la refleja el teatro de la época, en que la armonía esquilea, que ligaba a

los reyes con sus pueblos, se ha roto en unas ciudades en que el pueblo aparece siempre como un tirano al que sus soberanos temen y adulan en detrimento del bien público.

Esta unidad ya se vio cómo se rompía antes de la guerra del Peloponeso. Pero, como todavía los males de la guerra no habían ejercido su influencia, una tal ruptura se opera, si se puede decir así, en beneficio del pueblo. Las obras dramáticas tienden, pues, a reproducir la inquietud que había dejado entrever el *Agamenón*, pero acentuándola. Los reyes, incluso cuando no son tiranos, no tienen ya como misión la de ilustrar al pueblo y asociarle a su tarea, sino que deben contar con él y a veces seguir su consejo en contra de su propia opinión.

Esto ocurre en *Antígona*, que es diecisiete años posterior a la *Orestía* y tres años anterior a la más antigua de las tragedias de Eurípides conservadas. En ella aparece Creonte como un rey cuyos principios están inspirados por el más perfecto civismo. Sus órdenes se confunden, al parecer, con la opinión de los ciudadanos²¹; y, tan pronto como aparece en la obra, comienza por unas declaraciones de las que no se habrían avergonzado ni el Eteocles ni el Pelasgo de Esquilo. Su primera palabra es para la ciudad (162, "Ἄνδρες, τὰ μὲν δὴ πόλιος . . ."). Después vienen las declaraciones de principios: *El que, llamado a conducir a una ciudad* (la palabra está en fin de verso), *no se atiene siempre a la opinión razonable y permanece con la boca cerrada por temor a cualquier cosa que sea, esa persona, hoy y siempre, es para mí el último de los hombres. Y de la misma manera, el que cree que se puede amar a alguien más que a su país, no cuenta nada entre mis hijos* (178-183). Para definir la solidaridad entre el individuo y la ciudad y la prioridad que ésta debe tener emplea palabras elocuentes y célebres: *¿No sé yo que este país es el que asegura mi propia vida y que para mí el garantizarle una dichosa travesía constituye el único verdadero medio de crearme amigos?* (189-190). Se creería oír al

²¹ Cf. el verso 79, en que Ismene se niega a actuar βίη πολιτῶν.

Pericles de Tucídides: *Pues un hombre puede ver a su situación tomar un giro favorable; pero, si su patria va a la ruina, él no se ve por ello menos arrastrado a su pérdida, mientras que una persona desdichada en una ciudad feliz sale mucho mejor de sus apuros* (II 60, 3). Y no es indiferente el subrayar que se trata de la misma época con diferencia de muy pocos años: por entonces el civismo es sentido y exaltado. Pero el hecho de que haya necesidad de defenderlo con argumentos de interés le da un carácter menos espontáneo que el que ofrecía la obra de Esquilo.

En todo caso, la similitud con Pericles es un gran testimonio del valor que se atribuye aquí a las palabras de Creonte. Otra prueba la suministra Demóstenes, que, en el discurso *Sobre la embajada*, declara nobles y útiles estos versos de Sófocles y, después de haberlos citado, reprocha a Esquines que no se haya empapado mejor de su contenido (246-248).

Pero Creonte, al cual animan tan buenos principios, no ha sabido, sin embargo, aplicarlos como era debido en *Antígona*. Su decisión autoritaria no ha contado suficientemente con los dioses y muy pronto se convierte en crueldad. Y así vemos que su actitud, a pesar de su civismo, es desaprobada tanto por la ciudad como por las divinidades.

La primera de estas desaprobaciones aparece en la escena con Hemón. Creonte sabía desde el principio que no era aprobado por todos y se irritaba ante la existencia de una oposición: *La verdad es que desde hace poco hay en esta ciudad hombres que se impacientan y murmuran contra mí. Van solapadamente, meneando sus cabezas . . .* (289-291). Ahora bien, este texto de Creón no es menos famoso que el precedente; pero esta vez pone en paralelo al rey no con Pericles, sino con los tiranos. Por lo menos, es a ellos a quienes Plutarco, en sus *Moralia* (170 e), lo aplica, diciendo que se honra a los tiranos y se les trata con consideración, *se les erigen estatuas de oro, pero se les odia en silencio meneando la cabeza . . .* El que reina sin obtener la aprobación del pueblo es, en efecto, un tirano.

Pues bien, esta aprobación Creonte cada vez la va perdiendo más durante la obra, mientras que su dureza va aumentando. Y eso es lo que Hemón le revela: *Tu rostro intimida al ciudadano simple, que lo muestra en palabras que a ti no te gustaría escuchar. Pero yo sí puedo escucharlas en la sombra y oigo a Tebas gemir por el destino de esta muchacha* (690-694). A continuación habla largamente de ese rumor oscuro que en silencio se extiende contra Creonte (700) y le recuerda que todo el mundo puede equivocarse y que no hay que obstinarse, sino dejarse aconsejar.

En este momento, Creonte se subleva, indignado ante lo que toma por insubordinación, y, en un diálogo cara a cara, estalla al fin el verdadero conflicto que opone la ciudad al rey: *—No es eso lo que dice todo el pueblo de Tebas. —¿Es que Tebas puede dictarme órdenes? (733-734)*. Y en ese momento se define el egoísmo del rey con respecto al pueblo: *—¿Entonces yo tengo que gobernar este país con miras a otras personas? —No hay ninguna ciudad que sea propiedad de uno solo. —¿Es decir que una ciudad no pertenece a su jefe? —¡Ah! ¡Te verías bien si tuvieras que mandar solo en una ciudad vacía! (736-739)*.

Aquí no se trata ya de murmuraciones que atraigan la atención de los dioses, sino de una opinión popular con la que el soberano debe contar por su propio bien. Al ideal de unión sucede un ideal de libertad afirmada contra el príncipe.

Como en *Agamenón*, la desaprobación de los dioses viene a completar la del pueblo y la escena con Tiresias aporta la condena final. Pero la proporción entre los dos aspectos de la condena ha sido profundamente modificada. En el mundo nuevo de Sófocles, la *vox populi* puede elevarse claramente y tener tanta importancia como la *vox dei*. Para mantener el equilibrio y obedecer a la piedad, Sófocles ha hecho que Creonte ceda ante la *vox dei*, pero ni siquiera entonces cede antes de haber recibido el consejo del coro, que representa la opinión común.

Desde luego no se puede ver en esta importancia dada a la opinión pública un síntoma de crisis: la obra no aporta sino la transición entre la unión de Esquilo y la tiranía popular de las últimas obras de Eurípides. El pueblo ha ganado en importancia, pero todavía es impulsado por una conciencia justa ²².

Del mismo modo la crisis no se refleja sino muy raramente en las primeras tragedias de Eurípides. En *Los Heraclidas*, una obra que pertenece a los primerísimos años de la guerra, se encuentra incluso a un rey, Demofonte, que obra en nombre de principios elevados y con el acuerdo de su ciudad; y todo lo más que se puede atisbar, ante el oráculo que exige un sacrificio humano, es una primera división que podría llegar a ser peligrosa y una reacción que lleva al rey a inclinarse ante la opinión popular: *En este mismo momento podrías ver grupos en que se discute con aspereza y donde los unos dicen que es justo ayudar a extranjeros suplicantes mientras que otros, por el contrario, me acusan de locura. Si me arriesgo a un acto semejante, con ello preparo una guerra civil. Eres tú, pues, quien tiene que examinar el caso y encontrar conmigo un medio de salvación para vosotros y nuestra tierra sin que me tenga que exponer yo mismo a las acusaciones de la ciudad* (415-422). La buena voluntad del rey es total, la reacción de la opinión es legítima; sin embargo, esos grupos (*συστάσεις*), esas acusaciones de locura (*μωριαν . . . κατηγορούντος*), esas críticas (*διαβληθησομαι*) muestran ya una atmósfera nueva en que el monarca no puede reinar sin tener en cuenta la opinión popular.

De la misma manera, Hipólito, en una circunstancia en que no era en modo alguno necesaria una tal manifestación, se inquieta por el hecho de que él no sabe hablar a la multitud (985): esa aptitud, por lo tanto, se había hecho esencial. A veces hay también un sentimiento igualitario que se pone de manifiesto

²² No es posible analizar aquí todo el teatro de Sófocles; el tema considerado aquí tiene en él menos importancia que en Esquilo o Eurípides, mientras que la crítica de la tiranía se convierte, desde el punto de vista político, en el tema dominante. Haremos notar al menos que, en *Edipo en Colono*, el coro reacciona con menos clarividencia y generosidad que Teseo.

contra un rey indigno: Andrómaca recuerda que los soberanos no tienen otra ventaja sobre los demás hombres que su riqueza (330) y se queja de que los jefes se crean superiores al pueblo (697). En otras ocasiones la necesidad de conciliarse al pueblo va unida a una relación tensa: Ión sabe que, si quiere ser alguien, será, como él dice, *detestado por la multitud incapaz; la superioridad es odiosa siempre* (595).

Este último ejemplo apunta ya más o menos a la dictadura de las masas. En esto resulta paralelo a una tragedia que está antes en la serie cronológica, pero que hemos omitido aquí adrede: *Hécuba*, representada sin duda en el 424, abre la serie de tragedias en las que el pueblo se convierte en tirano y hace temblar a los reyes.

El análisis de esta obra se ve facilitado por el hecho de que la comparación con Esquilo permite medir el camino recorrido: en ella, y también en *Ifigenia en Aulide*, se asiste a la transformación de un rey esquilero, concretamente Agamenon.

Es cierto que las obras de Eurípides no nos le muestran en su ciudad ni en relación con ella: el escritor, que trabajaba durante una guerra cuyos horrores le obsesionaban, nos ha hecho ver sobre todo a Agamenón en el ejército; sin embargo, el rey en cierto modo se las ve con el pueblo en la medida en que la opinión del ejército representa a la del pueblo y en que el rey no se atreve a desatender los deseos de las masas. Esto trae consigo modificaciones bastante notables de la leyenda, tanto en *Hécuba* como, mucho más tarde, en *Ifigenia en Aulide*.

La primera tiene como tema las cuitas de la vieja reina, a cuya hija Polixena se inmola y a cuyo hijo Polidoro han matado. El primer tema fue tratado por Sófocles, y probablemente antes de que Eurípides se ocupara de él. Ahora bien, se sabe que en la obra de aquél se veía aparecer a la sombra de Aquiles, mientras que, por el contrario, en la del trágico más reciente, aunque sí se habla de esta sombra, que, según manifiesta el co-

ro, se ha aparecido para reclamar el sacrificio destinado a honrar el sepulcro del héroe²³, el poder que hace ineluctable el sacrificio no es ni la voluntad del muerto ni una decisión real, sino el veredicto de una asamblea, más aún, de una asamblea popular²⁴. Hay discusiones y querellas: *Entonces chocaron entre sí las olas de una ardiente discordia y dos opiniones se manifestaron en el ejército griego, pues unos querían conceder una víctima a la tumba y los otros se oponían a ello* (116-119).

Pero, lo que es más, aquel cuya opinión prevalece no es ninguno de los oradores que sostienen estas dos tesis, Agamenón por una parte y los hijos de Teseo por otra, sino, unos cinco años después de la muerte de Pericles, un demagogo, Ulises en este caso. Y Eurípides no omite ningún rasgo que nos lo pueda presentar con un aspecto terriblemente moderno: *Un ardor casi igual oponía a las dos tesis cuando el ladino, el astuto charlatán de lenguaje seductor, el adulator de las multitudes, el hijo de Laertes, persuadió al ejército . . .* (130-133). El término referente a la adulación del pueblo, *δημοχαριστής*, es chocante y no aparece nunca más en los textos conservados. Resulta, pues, evidente que se trata del pueblo y Eurípides quiere que los espectadores lo sepan. Ulises siempre había sido un ladino y un buen charlatán; pero el hecho de que sea adulator del pueblo es una novedad que impone a Eurípides la atmósfera en la que Atenas vive últimamente.

Así, de una manera arbitraria hace que la asamblea acepte el sacrificio de Políxena. Y, una vez persuadido el ejército, parece que todo esté arreglado y que la decisión tomada tenga ya fuerza de ley, pero más adelante sabremos que ha habido una votación (218) y un decreto redactado con la terminología de una asamblea ateniense: "Ἐδοξ' Ἀχαιῶις . . . La soberanía

²³ No es enteramente seguro que la reclamara en Sófocles, pero pensamos, como la mayoría de los críticos, que ello resulta bastante verosímil.

²⁴ Este desplazamiento de la responsabilidad soberana nos parece la verdadera razón para que Eurípides renunciara a la escena de la sombra de Aquiles: ¡no se trata, como sugiere Goossens, de un deseo de variar la presentación escénica!

pertenece, pues, a la asamblea. Pero ¿era preciso que nosotros lo supiéramos? Desde el punto de vista trágico lo único que contaba era el contenido de la decisión: la narración de la asamblea no añade nada a ello y si se encuentra en la obra es, por lo visto, porque, para Eurípides, una decisión era siempre en mayor o menor grado la de un pueblo arrastrado por un demagogo.

Ulises, por lo demás, lleva más allá su celo al encargarse de acudir en persona a buscar a la muchacha. La escena en que Hécuba le suplica en vano tenía evidentemente que resultar muy patética; no nos sorprende, pues, que un autor como Eurípides haya encontrado en ella el tema de un agón en que utiliza briosamente los diversos recursos de la retórica contemporánea. Pero era menos previsible que este debate se orientara ya desde el principio hacia el tema de los demagogos y de sus defectos. En efecto, ya en el cuarto verso de su tirada exclama Hécuba: *¡Desagradable ralea la que formáis vosotros, cuyos discursos aspiran al favor popular! ¡Ojalá no os hubiese conocido nunca, porque nada os importa hacer daño a vuestros amigos con tal de que vuestras palabras halaguen a la multitud!* (254-257). El *favor popular* está expresado por las palabras *δημηγόρους τιμάς*, en que figura un adjetivo prácticamente sinónimo²⁵ de "demagogo". Y *la multitud* es designada por un término corriente en política, que es *οἱ πολλοί*. La queja de Hécuba tiene, pues, un matiz político: la heroína implica que todo el mal procede necesariamente de la complacencia que muestran los jefes hacia las masas, en lo cual coincide rigurosamente con el juicio dado por Tucídides sobre los sucesores de Pericles.

Probablemente están en lo cierto quienes reconocen en este Ulises demagogo un retrato caricaturesco de Cleón; pero parece que esta actitud partidista no es la única que entra en juego y no constituye de hecho el elemento más interesante: lo

²⁵ Cf., en *Suppl.* 623, las *δημηγόρους στροφάς*. La palabra se emplea con el mismo valor como sustantivo (*Plat. Gorg.* 520 b; cf. V. DI BENEDETTO *Eurípide, teatro e società*, Turín, 1971, 14).

importante es que, de una manera muy natural, Eurípides haya llegado a presentar la imagen de una ciudad en que la soberanía se ha desplazado y en que los acontecimientos han empezado a depender de una multitud que con facilidad se convierte en cruel y que resulta fácil de influenciar.

Y además, si Ulises representa a los Griegos en la primera parte de la obra, en toda la segunda este papel pasa a ser desempeñado por Agamenón. Y, aunque éste no es un Cleón ni un adulator del pueblo, aporta, sin embargo, una imagen concordante dentro de ese pequeño universo que constituyen para Eurípides los guerreros helénicos en Troya, pues el rey tiene miedo a la multitud y teme a aquellos a los que manda.

Cuando Hécuba le pide que la ayude a vengar a su hijo Polidoro, traidoramente asesinado, Agamenón se declara dispuesto a otorgarle esa ayuda, pero no puede hacerlo, porque piensa en el ejército y en lo que dirá de ello. Querría satisfacer a Hécuba sin que pueda pensar el ejército que lo hace por amor hacia Casandra. Y sabe que el ejército ve en el asesino a un aliado. *¿Qué hacer entonces? Me ves deseoso de acudir en ayuda tuya, pronto a socorrerte, pero indeciso si es que los Aqueos me van a acusar* (861-863). Esta acusación está expresada por el verbo *διαβάλλεσθαι*, como en *Los Heraclidas*, y el temor del rey de reyes es el mismo que el del monarca de esta obra y hace mención, en los mismos términos, de la gran arma de los demagogos, la calumnia, que enajena a sus enemigos el favor popular.

Ante este ingenuo temor, Hécuba reacciona con amargura ofreciendo un comentario que da el mayor relieve al temor del rey: dice, en efecto, que desde luego ninguna persona es libre; todos son esclavos de algo; y uno de los tres términos que ella ofrece para definir esas diversas clases de esclavitud se aplica al caso de Agamenón, que tiene miedo al *πληθος . . . πόλεος*, a la masa de los ciudadanos (866), y concede demasiada importancia a la multitud (*ὄχλω*). Este término es fuertemente peyorativo; el anterior, aplicado al ejército, es impropio; al utilizarlo, Hécuba confirma que el mal de que está aquejado Agame-

nón en el campamento aqueo no es otro que el que padece la política ateniense, la πόλις.

Poca es la confianza que al pueblo se concede en el retrato que traza aquí Eurípides. ¿Es menester concluir de ello que en este momento estaba más alejado de la democracia que, por ejemplo, en *Andrómaca*? Algunos lo han pensado así, quizá con razón²⁶. Pero a este respecto también es preciso hacer notar que, más allá de las opciones partidistas, la obra revela una cierta manera de imaginarse la ciudad, manera que surge en un determinado momento de la historia ateniense y corresponde a una transformación que debía inquietar tanto a los demócratas como a su adversarios. Este mal afecta al funcionamiento mismo de la democracia. ¿Y no resulta poco más o menos el mismo de que se va a quejar en el siglo siguiente el demócrata que era Demóstenes?

En este nivel se trata, por tanto, de un fenómeno profundo y continuo. Si, en efecto, no se retiene más que este esquema general y esta imagen de una ciudad en que las pasiones del pueblo y la ambición de los jefes se combinan para amenazar el bien común, se comprueba que esta imagen no ha cesado nunca de inscribirse con más o menos vigor en todo el teatro de Eurípides.

Mucho después de la desaparición de Cleón²⁷, mucho después de las luchas de partidos y los esfuerzos de reconciliación, *Ifigenia en Áulide*, en el punto final de la serie de las tragedias, presenta exactamente el mismo esquema político. También en ese caso es la multitud la que exige el sacrificio de Ifigenia. Es cierto que Agamenón fue quien tomó la decisión inicial; pero ahora tiene que mantenerla a pesar suyo, porque el ejército lo quiere así.

Este ejército vuelve a ser también aquí inspirado por Ulises, el demagogo. *Tiene siempre dispuesta una artimaña*; sabe ha-

²⁶ Cf. V. DI BENEDDETTO o.c. 142.

²⁷ Naturalmente ha habido intentos de reconocer en este Agamenón rasgos de diversos políticos (entre ellos Nicias y Alcibiades!). Sería más exacto el reconocer en él la imagen de los hombres de Estado en general como los veía Tucídides.

blar al pueblo o, exactamente (526), *está con el ὄχλος*. Y le posee la sed de honores, mala consejera. Agamenón se lo imagina de pie en medio de los Griegos, seduciendo a quienes le escuchan. Y luego le veremos que acude a buscar a Ifigenia, una misión para la cual se ha presentado como voluntario, exactamente como en el caso de Políxena. Ya no vive Cleón, pero en el mito como se lo representa Eurípides está siempre presente el demagogo.

Y Agamenón tiembla, igual que en *Hécuba*, y, desde el mismo principio de la obra, se lamenta de los males inherentes al poder y de la facilidad con que los hombres cambian de opinión. Y muy pronto viene Menelao a reprocharle su ambición y debilidad: *¡Qué humilde eras entonces, dispuesto siempre a dar la mano a todos, con tu puerta abierta para todo el que quisiera entrar . . . con tus manejos encaminados a comprar los honores que ambicionabas!* (339 ss.). Y él mismo confiesa con mala conciencia: *El soberano de nuestra vida es el prestigio, que nos hace esclavos de la multitud* (450); por cierto que, si citamos este pasaje según el texto de Plutarco, que lo aplica a Nicias, veremos que los manuscritos de Eurípides, subyugados por la fuerza del verso, escriben: *El soberano de nuestra vida es el pueblo*, con lo que τὸν δῆμον en vez de τὸν ὄγκον pone en labios de Agamenón una verdadera tautología.

Pero no hay necesidad de añadir nada a esto: Eurípides dice con bastante claridad lo que quiere decir; más aún, lo dice y lo repite. Cuando Menelao pregunta a Agamenón qué es lo que puede retenerle, éste responde: *—El ejército de los Aqueos unánime contra mí. —No podrán nada si envías a tu hija a Argos. —Aunque pueda ocultarles su marcha, se enterarán de todo lo demás. —¿Y qué? ¿Tan terrible es la multitud?* (513-518). Entonces es cuando Agamenón se imagina a Ulises arengando a la tropa y, en su terror, ve ya a los Griegos dispuestos a matarle ¡y persiguiéndole hasta Argos y destruyendo la ciudad! Clitemestra, a su vez, dirá de él²⁸ más adelante: *Es cobarde y teme demasiado al ejército* (1012). Y, en fin, el rey

²⁸ Con el mismo verbo ταπειν.

mismo responde a las súplicas de Ifigenia con la confesión de su miedo: *Un frenesí impulsa al ejército griego a lanzarse hacia la tierra bárbara* (la expresión, μέμνηε δ' Ἀφροδίτη τις, es realmente fuerte y hace pensar en aquel ἔρωσ de que habla Tucídides, en VI 24, 3, a propósito del deseo apasionado que tenían los Atenienses de ir a conquistar Sicilia); y después Agamenón añade: *Irán a Argos a asesinar a mis hijas y a vosotras dos y a mí mismo si desobedezco a la orden de Artemis* (1264-1269). Estamos con esto muy lejos de aquel rey de Esquilo que cedía él solo ante la tentación y que llevaba al pueblo el peso de esta decisión; las posiciones están invertidas: el apasionamiento popular ha reemplazado a la ambición real y el rey sigue al pueblo en lugar de conducirle.

Pero, lo que es más, ni siquiera esto resulta culpa suya. Es cobarde, por supuesto; y en esto se reconoce la tendencia de Eurípides a pintar a los héroes con toda su debilidad de hombres. Pero ¿habría podido resistir? En la tragedia hay alguien que quiere hacerlo: es el más valiente de todos, Aquiles. Pero más le valiera no haberlo intentado. Por querer salvar a Ifigenia, está a punto de sufrir la muerte: —*Yo mismo me vi metido en el tumulto.* —¿Cómo? —*Y muy cerca de ser lapidado.* —¿Porque querías salvarla? —Sí. —¿Y quién se atrevió a tocar a tu persona? —*Todos los Griegos.* —¿No estaban allí para defenderte tus Mirmidones? —*Fueron los primeros en declararse contra mí* (1347-1353). Así el comentario de Clitemestra pone entonces claramente de relieve la fuente de los males en una fórmula enfática: *Es que la masa es algo terrible* (1357, τὸ πολὺ γὰρ δειῶν κακόν). El significado del sacrificio de Ifigenia se inscribe en un mundo muy moderno en que los excesos de la democracia han establecido una tiranía de nuevo género.

Hay una prueba, por lo demás, de que lo que está en causa no es la persona de Agamenón, puesto que, en una obra anterior, su hermano ocupa su lugar y se encuentra entonces en situación idéntica ²⁹. Pero esta vez la nueva faz de la ciudad do-

²⁹ Se podría agregar el testimonio de las obras en que, sin que entre en juego un rey, se menciona la ceguera del pueblo, explotado por los demagogos, como en *Suppl.* 410 ss.

mina en la estructura misma de la tragedia. Por eso este último testimonio lo hemos guardado para el final. Se trata de *Orestes*, representado poco antes de la muerte de Eurípides, en el 408.

En *Orestes* se encuentra la misma modificación de los datos legendarios que han sufrido *Hécuba* e *Ifigenia*: la suerte de Orestes, como las de Políxena e Ifigenia, depende de una asamblea popular. Pero la modificación es aquí más audaz y desempeña en la obra un papel más importante.

En todos los demás testimonios Orestes era juzgado o bien por el Areópago, como en Esquilo, o bien por los dioses. Y ésta era una leyenda bien conocida entre todas y que habría alcanzado celebridad aunque no hubiera sido ilustrada por la *Orestía*. Pero Eurípides no ha vacilado en hacer depender la suerte de Orestes del veredicto de una asamblea argiva, que esta vez es una asamblea del pueblo y, por lo tanto, una asamblea política.

Además, la decisión no se produce antes del principio de la obra para suministrar simplemente un dato fundamental en su argumento, como en *Hécuba*, ni es mencionada como una presión suplementaria que impide al rey que vuelva sobre su propia decisión, como en *Ifigenia*, sino que constituye el centro de la acción. Al principio todos la temen; el argumento se compone de tentativas para obrar sobre esta decisión en un sentido o en otro; después viene un largo relato de la asamblea misma, que ocupa cerca de cien versos (866-956) y que hace conocer al público sus momentos principales y sus peripecias hasta terminar con el voto del pueblo. Lo que sigue hasta el final de la tragedia no es ya, por consiguiente, sino el resultado directo y la consecuencia de este voto. Por lo tanto, la soberanía popular domina en toda la estructura trágica ³⁰.

30 Cf. a este respecto nuestro artículo *L'assemblée du peuple dans l' "Oreste" d'Euripide*, en *Studi classici in onore di Quintino Cataudella* I, Catania, 1972, 237-251.

Ahora bien, se imponen con vigor dos rasgos de los que resulta que ambos se relacionan con el tema considerado aquí. El primero es que esta asamblea causa temor; y aunque, en sí, nada tendrá de sorprendente que ello ocurra con aquellos que corren riesgo de ser condenados por ella, la insistencia con que Eurípides cita su angustia y la simpatía que naturalmente les rodea sirven ambas para atraer la atención sobre lo que el poder de la asamblea tiene de temible.

Ya Helena confiesa desde el principio³¹ tener miedo (*ταρβείν*) de la multitud argiva (119, *ὄχλον*). Orestes, de modo bien comprensible, la teme mucho más todavía. Cuando Menelao, recién llegado, quiere informarse sobre la situación, le pregunta: *Y la ciudad* (*τὰ πρὸς πόλιν δέ*, con una posición enfática de la partícula), *¿cuál es tu situación en ella después de tu acto?* —*Soy detestado, hasta el punto de que está prohibido dirigirme la palabra* (426-427). Y en seguida, Orestes enumera a todos los que le quieren mal: *Me ultrajan y es a ellos a quienes escucha la ciudad.* —*¿Deja ella en tus manos el cetro de tu padre?* —*Ni mucho menos. Ni siquiera quieren que sigamos viviendo.* —*¿Qué hacen? ¿Puedes decírmelo exactamente?* —*Su sentencia va a condenarnos hoy.* —*¿A partir para el destierro? ¿A morir, o tal vez no?* —*A morir lapidado por las gentes de la ciudad* (436-442). Por lo tanto, la multitud hace pesar sobre él una amenaza tremenda. Y la realidad evocada por expresiones como *la ciudad*, *las gentes de la ciudad* o, simplemente, *ellos* llena toda la escena. Orestes podría intentar huir; pero no se atreve, pues le guardan otros para estar seguros de que va a morir, y éstos son *todas las gentes de la ciudad* (446).

Pero lo más notable es que no es Orestes el único que está aterrorizado ante esta cólera popular. He aquí a su vez al rey Menelao que, como su hermano en las obras consideradas antes, tiene miedo. Y el texto en este caso se hace revelador. Pues no se contenta con exponer ese temor, lo que podría ser un rasgo de cobardía, sino que presenta una larga descripción,

31 Nótese otra vez el verbo empleado.

llena de imágenes y elocuente, de las asambleas populares con su carácter apasionado, irracional e impulsivo. En esta descripción se mezclan las metáforas de la tempestad³² y del incendio: *Lo que ocurre es que el pueblo, cuando siente su cólera más ardiente, se parece a un fuego demasiado vivo para ser apagado. Pero, si se va cediendo dulcemente ante su vehemencia con vistas a acechar un buen momento, quizá se apaciguará y, una vez hayan cedido sus soplos, podrás obtener de él sin trabajo lo que quieras. No sólo es capaz de furor, sino también de piedad, lo cual es una ventaja preciosísima para aquel que aprovecha la ocasión* (696-703).

Ya se anuncian en esta comparación las grandes imágenes de la *República* platónica, en que el pueblo es asimilado a fuerzas ciegas. Tan pronto se transforma la asamblea en un gran estrépito de gritos y aplausos, cuyos ecos vuelven duplicados por las rocas, como se ve a la educación del joven convertida en un juguete del torrente que se la lleva (492 b-c). Tan pronto se convierte el pueblo en un gran animal peligroso, cuyos movimientos instintivos y apetitos hay que estudiar para saber cuándo y por qué está más feroz o más manso y saber tomarlo en sus buenos momentos (493 b), como se le compara con una manada de bestias feroces ante las cuales corre peligro el filósofo por haberse negado a asociarse con ellas; y, si no sucumbe ante este peligro, no le queda más que vivir aislado como un viajero sorprendido por una tormenta se abriga junto a una pared contra el torbellino de polvo y de lluvia levantado por el viento (496 d).

Los hombres ilustrados o los reyes deben, pues, mostrarse hábiles ante este ciego desencadenamiento. Menelao lo dice: *Toda nuestra esperanza reside en la seducción de la palabra, si somos capaces de emplearla* (693). O, con más larga explicación: *Iré a enfrentarme con Tindáreo y con la ciudad; intentaré ganarles a tu causa y sacar buen partido a su excesiva pasión. La nave hace agua cuando tiene sus velas muy tensas,*

³² La comparación puede ser antigua: cf. los frs. 9 y 12 W. de Solón, transmitidos en parte por Plutarco (*Sol.* 3).

pero se rehace si se saben largar cabos. La divinidad, y también los ciudadanos, odian el celo demasiado ardiente. En mi opinión es la habilidad por mi parte, sin pretender hacer violencia al más fuerte, lo que puede salvarte . . . Nunca he utilizado la mansedumbre para conciliarme al pueblo de Argos; pero hoy la sensatez se ve obligada a atemperarse a las circunstancias (704-716).

Ha sido una larga cita: su propia longitud testimonia la insistencia de Eurípides. Se le podrá oponer el hecho de que Menelao está tal vez contento de poderse refugiar tras tales principios: en ningún lugar de la tragedia griega es un valiente este héroe, y sus autores testimonian en ello un desprecio ciertamente humano hacia los maridos engañados. Pero esta duda no es legítima aquí, como tampoco en *Ifigenia*. Pues, si Eurípides no nos ofrece ahora la contraprueba del valiente Aquiles, nos aporta, en cambio, otra clase de confirmación describiendo esta vez la propia asamblea que, con su falta de lucidez y de ponderación, da la razón a Menelao.

Este relato presenta sucesivamente cuatro intervenciones diferentes: las dos últimas, en lugar de emanar de personajes conocidos por el mito, surgen de dos tipos de hombres muy modernos que forman entre ellos un contraste perfecto. El primero es un demagogo populachero *que confía en el brillo de su elocuencia y en la grosería y libertad de su lenguaje, lo suficientemente persuasivo para hacer caer un día a los ciudadanos en algún desastre (905-907)*. El otro es un labrador razonable *de aquellos que por sí solos constituyen la salvación de un país, y un hombre cuya inteligencia, por lo demás, es viva y que está muy preparado para el cuerpo a cuerpo de las luchas oratorias, una persona íntegra y de conducta irreprochable (920-923)*.

Diversos rasgos confirman que en el personaje violento se puede conocer al demagogo de la época, Cleofonte, mientras que en el *αὐτοργός* se percibe un tipo muy estimado por Eurípides. Pero lo importante es que en la pintura del uno se hayan empleado tonos tan negros y en la del otro se haya buscado una presentación tan satisfactoria; además dice Eurípides que

las gentes honestas daban razón al *ἀντροργός*, mientras que, en cambio, el pueblo seguía al demagogo: *La victoria fue para el otro, para el vil orador que, dirigiéndose al populacho, requería la muerte* (944-945). La brutalidad popular no ha sabido, pues, escuchar la opinión de las personas discretas: la asamblea ha seguido a aquel cuyos discursos halagaban su cólera del momento. Será preciso que intervenga un dios al final de la obra para corregir el veredicto del pueblo y confirmar con ello su carácter poco razonable.

La asamblea del *Orestes* ha cometido una falta que es, pues, muy exactamente comparable con la que cometió la del pueblo de Atenas desde el momento en que no tuvo ya a su cabeza a un Pericles capaz de tener a la ciudad en su mano y corregir sus humores; y la descripción de Eurípides está aquí de acuerdo con el análisis del capítulo II 65 de Tucídides.

Por lo tanto, el *Orestes* se relaciona más estrechamente que ninguna otra obra con la realidad política de la época de Eurípides, puesto que la tiranía popular esta vez domina el mismo curso de la acción trágica. Sin embargo, precisamente por esta razón, es importante que se evite toda mala interpretación sobre el sentido dado aquí a esta idea de realidad política.

La tragedia puede contener alusiones al presente y declaraciones inspiradas por el partidismo. Se han observado muchas en la obra y nosotros mismos hemos intentado en otros lugares³³ discernir los aspectos en que el drama era característico de una época y, sobre todo, los rasgos por los que la imagen del pueblo y de los demagogos es aquí diferente de la que nos suministra *Hécuba*; y en otros comentaristas encontramos distinciones comparables³⁴. Pero, más allá de estos matices u oposiciones, la manera en que la ciudad es considerada ha cambiado de forma profunda y continua independientemente de toda toma deliberada de partido frente a las circunstancias del momento. Un autor, en efecto, puede verse sometido de diversos modos al peso del presente. Lo que está viendo le impone

³³ Cf. págs. 247-250 de o.c. en n. 30.

³⁴ Cf. V. DI BENEDETTO o.c. 207-209.

a veces opiniones que está ansioso de comunicar. Pero también modifica, incluso de manera inconsciente, los cuadros de su imaginación y, entre otras cosas, su manera de prestar una presencia concreta al poder o al Estado. Las ideas revisten, quíerose o no, la forma que les impone la experiencia contemporánea.

A este respecto la progresión se realiza, desde Esquilo, siempre en el mismo sentido. Se ha roto la unidad inicial; se ha producido una ruptura entre los reyes y el pueblo, de modo que al principio correspondía a éste la razón lúcida y luego; cada vez más, la ceguera y la arbitrariedad; y, como consecuencia de ello, la ciudad ha aparecido como una monarquía ideal, luego como una monarquía sospechosa, después como una democracia ideal y en seguida como una democracia sospechosa.

Naturalmente, no se podría pretender que la evolución se ha realizado sin altibajos. En primer lugar no afecta a todas las obras, sino solamente a aquellas en que aparece una imagen de la ciudad; y además es posible que nos encontremos con ocasionales regresos al antiguo ideal. En una determinada ocasión, el *Erecteo* de Eurípides se hace eco del civismo de Pericles con algunos años de retraso³⁵; y el odio de la tiranía puede muy bien alternar con el temor a los errores populares³⁶.

Pero, si se toman los rasgos más generales y la curva general que diseñan estos testimonios, se observará la existencia de un cambio único que se inscribe en la serie de las diversas tragedias de un modo exacto a aquel en que Tucídides, en el lugar últimamente citado, enfoca toda la política ateniense de la

35 Sobre el *Erecteo*, cf. V. DI BENEDETTO o.c. 146-149, que muestra muy bien las relaciones con Pericles, pero indica también el sentido muy distinto que debía de tomar el final de la tragedia.

36 Sobre las razones que han podido existir a este respecto, cf. nuestro artículo *Il per.siero di Euripide su la tirannia*, en *Atti del III Congresso Internazionale di Studi sul Drama Antico*, Roma-Siracusa, 1970, 175-187.

guerra del Peloponeso como una modificación unidireccional de la forma tomada por la democracia. Detrás de la variedad de los acontecimientos y de los sentimientos que suscitan se deja ver una profunda evolución.

Por lo demás, el cambio reflejado por las tragedias aparece todavía más estrechamente emparentado con el juicio de Tucídides si, dejando aparte a los reyes, cuya decadencia progresiva hemos seguido hasta ahora, se dirige la mirada hasta la ciudad misma; con ello se comprueba que, en virtud de otra evolución, el pueblo se divide en campos opuestos según el juego de luchas sociales que conoció Atenas durante la guerra del Peloponeso.

III. LA TRAGEDIA Y LAS DIVISIONES CRECIENTES

En casi todas las tragedias de Eurípides perdidas o conservadas se hace alusión a los ricos y el análisis de sus reticencias respecto a ellos ha sido objeto de estudios interesantes; especialmente el libro reciente de V. di Benedetto³⁷ tiene el mérito de haber observado en este tratamiento una evolución que refleja las dificultades del tiempo y permite enfrentar a Eurípides o bien con ciertas tendencias oligárquicas o bien incluso con Aristófanes. Aquí no se trata de realizar este estudio, pues, en nuestro caso, la actitud personal de Eurípides tiene menos importancia para el tema que la imagen de la ciudad ofrecida en sus obras. En este aspecto, la circunstancia de que en ellas se distingan los ricos de los pobres constituye el hecho decisivo.

Esquilo también hablaba de la riqueza; pero, como los poetas líricos, se hallaba interesado sobre todo en la relación entre riqueza y virtud y en los yerros que lleva consigo. El problema era moral, no social; y nunca, a lo largo de su obra, se escindía la ciudad en grupos antagónicos definidos por su condición material. Por otra parte, el mito no invitaba a ello. Ya la in-

37 V. DI BENEDETTO o.c.

roducción de la ciudad en él había sido un gesto demasiado audaz para que el autor fuera a permitirse adscribir además al mito las divisiones sociales; y, por otra parte, es posible que la división entre los ricos y los pobres, que siempre había sido profunda y a veces dramática, conociera, en el momento de unión nacional y euforia victoriosa que siguió a las guerras Médicas, un apaciguamiento relativo.

Es, en cambio, seguro que este antagonismo había vuelto a tomar toda su fuerza en la época de la guerra del Peloponeso; y las contiendas civiles que en dos ocasiones se produjeron en Atenas con motivo de los reveses sufridos en la guerra oponían, al mismo tiempo que a dos partidos, a dos grupos sociales distintos, el pueblo y los ricos, la masa y los poderosos. Tucídides lo marca en muchas ocasiones presentando a los dos grupos en común, bien porque estén de acuerdo, como en tiempos de Pericles, bien porque, como ocurre con mayor frecuencia, se encuentren en conflicto.

Por eso es por lo que el teatro de Eurípides, a diferencia del de Esquilo, parece prácticamente incapaz de fijarse en una ciudad sin que intervenga, de manera más o menos oportuna, la noción de esos contrastes que dominaban en la vida política de entonces.

Examinar aquí el testimonio de los fragmentos sería una tarea inútil, pues se encuentran la mayor parte de ellos en los estudios recientes sobre Eurípides³⁸. Pero, por lo demás, hay que confesar que los resultados de este estudio son pobres para las obras más antiguas y mucho más ricos para las que siguen al 424, diferencia que viene a ser corroborada por el testimonio de las obras conservadas. Es posible, pues, atenerse en la práctica a estas últimas.

Entre éstas, *Las suplicantes* abren la serie de modo brillante; pues, en efecto, es la primera tragedia que pone en escena

38 Cf. últimamente V. DI BENEDETTO o.c. 194-204.

los dos temas cuya huella se podrá seguir en la obra de Eurípides, el de la división social entre ricos y pobres y el de una esperanza puesta en la clase media.

El hecho se explica sin duda parcialmente por el carácter político de la obra. Pero ¿no es éste ya un indicio? Con un tema exactamente paralelo, *Los Heraclidas*, algunos años antes, habían hecho el elogio de Atenas sin que al autor le hubiera parecido necesario unir a ello el proceso de la democracia ni ninguna alusión a las diferencias sociales. Es, pues, evidente que entonces no se discutía con tanta aspereza ni sobre el régimen ni sobre los conflictos entre clases; mientras que en *Las suplicantes* éstos afloran por todas partes y de una manera que pudiéramos llamar indiscreta, con tal indiscreción que esas intrusiones del presente han sido frecuentemente condenadas por los críticos como adiciones tardías o interpolaciones.

En el primer episodio, cuando Adrasto pide ayuda a Teseo, apela a su piedad. Ahora bien, ¿qué ejemplo escoge? El menos excitante a primera vista, el del acuerdo que debe unir a pobres y ricos: *Del mismo modo que es bueno que un rico tenga ojos para el pobre y que éste, a su vez, dirija su mirada al bienestar de aquél a fin de experimentar el deseo de riquezas, así el hombre feliz debe sentir piedad hacia el infortunado* (176-179). Es menester confesar que, una vez lanzado por este camino, Adrasto parece acumular las digresiones, pues continúa afirmando que el poeta, si quiere agradar, debe crear con alegría (179-183). Ello ha sido causa de que la crítica haya reaccionado severamente. Unos se han contentado con suponer una laguna entre la parte que trata de los ricos y la que se refiere al poeta; pero otros han ido más lejos, eliminando del texto, o bien el conjunto de los versos 176-183 (era la actitud de Nauck, a quien sigue todavía Marie Delcourt en la traducción de la Pléiade), o por lo menos los versos 177-178, como quería Bothe. En realidad, estas excrescencias no deben sorprender tanto, pues corresponden a la intrusión en el texto de preocupaciones típicas de Eurípides: la relativa al menester poético, que di Benedetto ha comentado muy bien en las páginas 234-

238 de su libro, y la que se relaciona precisamente con la necesidad de una unión entre ricos y pobres. Suponer que estos versos han sido introducidos posteriormente y por error no es una solución satisfactoria: ¿por qué iban a haberlos interpolado en un lugar en que danan a la coherencia? Si, por el contrario, Eurípides se ha dejado llevar a esta doble digresión, si para hacerlo ha sacrificado más o menos la verosimilitud, esto significa que los dos temas, y en particular el de los ricos y los pobres, empezaban a obsesionar su imaginación.

Sin embargo, ahí no hay más que una primera y todavía tímida observación. El texto dice solamente que los ricos deberían ayudar a los pobres y los pobres intentar convertirse en ricos: en ello hay una distinción, el deseo de una unión, pero todavía no la idea de un conflicto.

La respuesta de Teseo no aporta nada sobre las relaciones entre ricos y pobres, pero también ella evoca el espectáculo de la ciudad dividida y menciona incluso el papel que en esta división desempeña el dinero. En efecto, viéndose en situación de juzgar sobre la razón o la sinrazón de Adrasto, Teseo se lanza, sin que nada haya podido sugerírsele, a una digresión sobre los jóvenes ambiciosos cuya concupiscencia se impone al bien de la ciudad: según él, Adrasto ha sido *arrastrado por jóvenes que, en su sed de honores, promueven la guerra contra toda justicia y sin dar importancia a las vidas de los demás, el uno para ser capitán, el otro para poder burlarse de las leyes una vez que haya tomado el poder, un tercero, en fin, para enriquecerse, pero todos sin consideración hacia el pueblo y lo que pueda sufrir* (231-237). Aquí también el texto forma una extraña excrecencia dentro de la tirada y no está justificado por la situación de Adrasto; en todo caso, esta ambición desenfrenada no podría ser atribuida más que al joven Polinices, pero éste se limitaba a reclamar su patrimonio y no tenía por qué preocuparse del pueblo argivo al que era ajeno. Pero, además, el pasaje ofrece sus verbos en presente como si el Teseo que habla en él estuviera inquieto ante los muchachos ambiciosos que se disponían a destrozar a Atenas después de la muerte de Peri-

cles y quizá más tarde aún. Por eso algunos críticos han rechazado estos versos y, a decir verdad, se han visto impulsados a obrar así sobre todo en consideración al pasaje siguiente, donde, en efecto, Teseo se dedica a hacer reflexiones generales sobre las distintas clases sociales: *Existen, en efecto, tres clases en el Estado. Ante todo los ricos, ciudadanos inútiles y ocupados sin cesar en acrecentar sus fortunas. Después los pobres, privados incluso de lo necesario. Estos son peligrosos, pues, inclinados a la envidia y seducidos por los discursos de demagogos perversos, asaetean con sus dardos crueles a las gentes acomodadas. En fin, de las tres clases es la media la única que salva a las ciudades y mantiene las instituciones que el Estado se ha dado* (238-246). A lo cual, de un modo un poco abrupto, añade: *En estas condiciones, ¿podría yo hacerme tu aliado?*

Es evidente que esta transición está mal hecha y que el pasaje entero resulta sorprendente, por lo cual, como era de esperar, ha sido considerado también como interpolado. En el mejor de los casos sería una adición hecha por Eurípides para una reposición de la obra que habría tenido lugar, por ejemplo, hacia el año 411³⁹. Pero, digámoslo una vez más, ¿es lógico que proceda con tal inhabilidad el que quiere añadir algo? Nosotros más bien pensamos que el texto es, como el precedente, una excrecencia natural y que el peso de las preocupaciones presentes es lo único que hace que Teseo no conciba otra situación que la que Eurípides ve reinar en torno a sí⁴⁰. Esta interpretación está reforzada por la propia similitud de los dos casos.

De todos modos, el texto constituye por sí mismo un testimonio muy importante, pues muestra que la ciudad, cuando interviene en el teatro aun de forma marginal, toma en él la forma de un cuerpo dividido al que ponen en peligro sus propias divisiones. Cuando Eurípides piensa en una decisión po-

³⁹ Cf. n. 1 de pág. 112, de H. GREGOIRE, en el tomo III, preparado con él por L. PARMENTIER, de *Eurípide* (Coll. des Univ. de Fr., París, 1959).

⁴⁰ V. DI BENEDETTO o.c. 198 es igualmente favorable a la autenticidad

lítica, la considera bajo el aspecto de presiones entre campos adversos a los que separa su condición material, pero que coinciden ambos en dar mayor importancia a su lucha recíproca que a su sentido de la patria.

Aquí, por lo demás, son característicos varios rasgos. El primero es que, en estas divisiones, no se trata más que del dinero: la nobleza no figura entre las categorías sociales⁴¹ y esta ausencia, tan asombrosa en el mundo del mito, es, con toda evidencia, un signo de los tiempos en que escribe el autor. Se ha pasado de los grandes a los ricos⁴².

No es posible, pues, permanecer indiferente ante todo lo que encuadra este texto en la historia de las ideas políticas y de su expresión. En primer lugar, la envidia de los pobres hacia los ricos se expresa por la metáfora del aguijón que, hacia la misma época, aparece en *Las avispas* de Aristófanes⁴³ y más tarde servirá para describir el vicio fundamental de las ciudades divididas en *La república* de Platón.

Y, para remediar esta lucha y salvar a las ciudades, Eurípides pone su esperanza en el grupo de en medio. Esta tradición moderada también se deja ver en otros textos y aflorará, por ejemplo, en la compasión de Tucídides hacia esos elementos *medios* que eran, dice, los más afectados por las guerras civiles (III 82, 8); y en definitiva es ello lo que va a influir en su elogio de la constitución moderada del 411, que constituyó *un equilibrio razonable* (VIII 97, 2, *μετρία ξύγκρασις*) entre los *aristócratas y la masa*. Este mismo ideal es el que más tarde iba a alcanzar gran desarrollo en el pensamiento político de Aristóteles, pero también antes de esta época se manifiesta en

⁴¹ Las obras de juventud ofrecían ya reservas y dudas sobre el sentido de esta nobleza: cf. el fr. 336 N., del *Dictis*, y sobre todo el fr. 326 N., de la *Dánae*, que subordina resueltamente la *εὐγένεια* a la riqueza y muestra el poder de los nuevos ricos. Este fragmento tan interesante debería ser añadido a los que cita V. DI BENEDETTO o.c. 195 ss.

⁴² Esta importancia de la fortuna es característica de la época. Goossens cita el caso de Lámaco, quien, según Plutarco (*Alcib.* 21, 9), *carecía de autoridad y de prestigio a causa de su pobreza*.

⁴³ Cf. sobre todo 1104-1121.

otras tragedias de Eurípides con expresiones quizá menos claras, pero que responden a una misma inspiración.

Se podrían añadir todavía otros testimonios sobre *Las suplicantes*. Así, en el debate sobre los regímenes, al lado de una crítica que pone de relieve la ineptitud del pueblo y el papel de los malos consejeros que le halagan y desorientan, la igualdad democrática es ensalzada porque pone en el mismo plano al débil y al rico, a las gentes sin recursos y al hombre favorecido (433 ss.): el dinero es, pues, causa de todas las divisiones. Y, finalmente, cabría añadir ⁴⁴ los pasajes del elogio de los muertos que exhortan al civismo y al sacrificio en aras del país (878-880; 887; 897-898): ese es el remedio que el mal reclama.

Estos diversos testimonios tienen para nosotros sobre todo interés porque justifican mejor ante nuestros ojos la presencia en la tragedia de aquel texto sobre las tres clases y confirman su contenido; pues, reunidos, revelan la existencia de una inquietud seria y la idea, siempre dispuesta a brotar, de una ciudad roída y atormentada por las tensiones sociales. Se ha dicho que, esperando que la salvación vendría de una clase media, Eurípides, fundándose en una situación económica que no tenía realidad, expresaba un sentimiento arbitrario y se destacaba de la política de su tiempo ⁴⁵. Este juicio nos parece severo. El hecho de que una esperanza esté todavía poco fundada no quiere decir que no presente una solución para el porvenir: así iba a probarlo la fortuna que más tarde obtuvo la doctrina que privilegiaba a las clases medias. E, incluso en el caso de que la esperanza fuera utópica, ese mismo carácter confirma la angustia que inspiraba el problema. Si Eurípides se aferra a esa esperanza es porque la crisis de la ciudad, bien real por cierto, no le dejaba otra. Y, en fin, aquí tenemos una prueba más de la importancia que él daba a esta crisis, importancia que, como se ha visto, le impulsaba a ponerse de pronto a forzar la verosimilitud cronológica del mito y la verosimilitud de

44 Cf. igualmente los versos 1112-1113.

45 Es la tesis de V. DI BENEDETTO o.c., uno de cuyos capítulos (154-192) se titula *Le "Supplici" e la perdita di contatto con la politica.*

las manifestaciones de sus personajes en una determinada situación.

Con ello el problema social se ha abierto camino incluso en la tragedia.

Se podría pensar que éste es un caso específico y que en él se trata de una obra esencialmente política, que ha sufrido quizá modificaciones en su texto y que, en todo caso, esta motivada por una reacción aislada o incluso una situación temperamental. Pero esta impresión no podría resistir un examen de la serie de las tragedias en que se encuentra la misma visión de la ciudad de manera más o menos neta según los casos, pero constante y de manera que la propia estructura de la obra está dominada por ella. Este último caso se produce en una de las tragedias, *Electra*, que por esa razón merece ser considerada aparte e independientemente de la sucesión cronológica, del mismo modo que lo acabamos de hacer con su drama gemelo en cierto sentido, *Orestes*.

En efecto, una vez pasado el punto decisivo de *Las suplicantes*, los testimonios no cesan de acumularse.

En *Heracles* la política no debería desempeñar papel alguno. La familia del héroe está amenazada de muerte por un tirano y para el argumento de la obra no tiene ningún interés el que conozcamos los orígenes de éste y la forma en que ha tomado el poder; pero, por lo visto, Eurípides siente necesidad de precisarlo.

Ante todo el corifeo explica que su reino ha salido de la guerra civil y da a su pensamiento un giro general: *La sensatez está desterrada de todo Estado que se abandone a la plaga de la discordia y las malas decisiones. Si no fuera así, jamás Tebas te habría aceptado como dueño* (272-274): así, pues, la discordia (*στάσις*) surge de nuevo en el mundo trágico.

Pero esto no es suficiente. Una vez que Heracles está ya de regreso, pide información acerca de ese tirano que ha estado a

punto de hacer morir a los suyos y su mujer le explica: *Un partido le ha hecho rey de la ciudad de las siete puertas* (543). La primera palabra es otra vez *σράσις*, puesta fuertemente en relieve como tal y antes de un signo de puntuación: la traducción de Marie Delcourt dice, quizá con más justicia, *disensiones*. En todo caso, la indicación relativa a esos problemas queda imprecisa, como no podría menos de ocurrir, pero recibe un énfasis especial porque para Eurípides, influido por la situación presente, resulta una explicación normal de los hechos.

Un poco más allá, sin embargo, Anfitrión concreta más describiendo al grupo que está en el poder. Pues bien, es bastante notable el comprobar que lo describe precisamente en términos económicos y sociales: *Una multitud de hombres pobres, pero que aparentan ser ricos, se han puesto de parte del rey; son ellos los que han excitado la sedición (σρασω) y arruinado a la ciudad para ejercitar sus rapiñas sobre el patrimonio ajeno después de haber disipado el suyo con sus dispendios propios de gentes ociosas* (588-592).

Ya no estamos en el tiempo de la tiranía considerada como un mal ni tal como la denunciaba el *Prometeo* de Esquilo; ahora, detrás de ella se esbozan las divisiones de la ciudad y el papel desempeñado por las situaciones económicas.

Pero he aquí que este texto, que otra vez vuelve a resultar tan moderno, ha atraído nuevamente las críticas y seclusiones de eruditos como Wilamowitz; y esta condena se funda generalmente en la idea de que el cuadro social que aquí se muestra no corresponde bien al de *Las suplicantes*. Entre los ricos y los pobres ha surgido un grupo nuevo compuesto por gentes opulentas, pero arruinadas, que combinan las ambiciones propias de los ricos con las necesidades de los pobres.

Pero ¿tiene importancia esta diferencia? *Las suplicantes* hablan de una ciudad que vive una existencia normal, sin revoluciones; *Heracles* se ocupa de una situación revolucionaria. En un caso como en otro, bajo una forma o bajo otra, sigue siendo el dinero el que interviene en el origen de las divisiones.

Y el texto se llena, como en otros pasajes, de esta generalización imprevista y debida al peso de las inquietudes momentáneas⁴⁶.

Es preciso, por lo demás, recordar que, de manera notable, el tema de los ricos arruinados, que pone de manifiesto aquí el Anfitrión de Eurípides, lo iban a volver a tomar en lo sucesivo muchos autores. Lisias, en el discurso *Sobre el inválido*, habla también de gentes que han perdido sus fortunas y que, reuniéndose en la tienda de su cliente, conspiran contra los que poseen sus patrimonios⁴⁷; y el motivo iba a desarrollarse de una manera amplia en *La república* de Platón, que, hablando de hombres que, *por culpa de su negligencia y la licencia que conceden al libertinaje*, han caído en la indigencia, declara, en efecto: *Existen, pues, según parece, muchas personas que están ociosas en la ciudad, provistas de agujijones y bien armadas, los unos cargados de deudas, los otros de infamia, los otros de las dos cosas a la vez, llenos de odio y conspirando contra los que poseen sus bienes y contra el resto de los ciudadanos y no aspirando más que a la revolución* (555 d). He aquí, pues, después de los agujijones y con ellos, a los ricos arruinados que ponen el análisis platónico en relación con los temas aparecidos durante la guerra del Peloponeso; y no es cosa indiferente el anotar que el mal descrito por Platón había sido percibido por Eurípides con suficiente vigor como para ocupar un lugar, de modo no muy normal, en la historia del héroe tebano.

Si a esto se añaden las distintas observaciones que la obra contiene sobre el papel de la riqueza y el poder del oro⁴⁸, se

46 ¿De qué experiencia se trata? Resulta tanto más difícil decirlo cuanto que la fecha de la obra es incierta. Se ha pensado en sucesos en Tesalia, pero, dada la continuidad de la tendencia señalada aquí, parece evidente que se trata de Atenas. La impresión, con todo, puede haber nacido de simples conversaciones o encuentros sin corresponder a ningún acontecimiento determinado: lo que cuenta es la imagen de la ciudad, no la realidad de un hecho imaginario sin duda.

47 Cf. otros testimonios agrupados por Goossens.

48 Cf. los vv. 669 ss.: *Hoy no hay ninguna distinción segura que hayan marcado los dioses entre el hombre honesto y el malvado, y, en el curso cambiante por el que va el mundo, lo único que siempre resplandece es la riqueza*. Cf. también 775 ss.

comprenderá, pues, que el doble tema de las divisiones internas y del carácter preponderante de las cuestiones económicas ocupa en *Heracles* un lugar mucho más extenso que el que habría podido preverse.

Y algunos años más tarde, en *Ión*, volvemos a encontrar los dos problemas. Cuando el joven se propone ir a vivir a Atenas como hijo del rey, no habla de la ciudad como un conjunto, sino que evoca grupos diversos y opuestos los unos a los otros (595-606). Existe una multitud inepta, gentes buenas que huyen de la política y otros que, por el contrario, participan en ella⁴⁹. Los unos le detestarán por envidia; los otros se burlarán al verle interesarse por la política en una ciudad en que reina el temor; los últimos emplearán sus votos contra él sintiendo hostilidad hacia un rival. Pero no solamente piensa Ión en grupos distintos, sino que les ve ya en un clima de luchas despiadadas; y también en este aspecto generaliza este muchacho, ignorante en principio de toda vida política, como un hombre que tuviera gran experiencia acerca de ese mundo dividido y violento.

Aunque la riqueza no aparezca ni en esta discusión ni en el principio de estas divisiones, se la vuelve a encontrar, sin embargo, en los versos siguientes: porque la realeza parece estar para Ión relacionada con el dinero: *¿Dirás que el oro compensa todo eso y que ser rico es un placer? A mi no me gusta el tener que estar atento a los rumores o vivir con preocupaciones para conservar un tesoro. Me basta una situación modesta* (629-632). ¡El joven devoto del templo de Apolo, criado entre antiguas tradiciones morales, se considera en cierto modo miembro de la clase media!

En todo caso está claro que el doble tema de las divisiones y del dinero llega a abrirse paso incluso en el *Ión*; mientras que no causa ninguna sorpresa ver cómo reaparece en *Las Fenicias*, sin duda en el año 410.

Esta vez la división se encuentra instalada en el mismo

⁴⁹ Los problemas textuales relativos a la designación de este último grupo no modifican el sentido general.

meollo de la acción, porque se inscribe en el conflicto de los dos hermanos enemigos a quienes se ve luchar violentamente causando la desesperación de su madre. Todos aspiran en la ciudad a una reconciliación (como la que acababa de tener lugar con ocasión de la constitución moderada que alaba Tucídides en VIII 97). Yocasta (85) ruega así: *¡Zeus, sálvanos, concede la concordia a mis hijos!* El coro insiste: *Eres tú, Yocasta, su madre, la que tiene que emplear el lenguaje que reconcilie a tus hijos* (445). Y así, en efecto, la madre les pide a los dos, empleando la fórmula exacta de las reconciliaciones nacionales, que *no guarden recuerdo del pasado* (464). El corifeo⁵⁰ suplica: *¡Oh, dioses, dignaos apartar de nosotros estas desdichas y conceder a los hijos de Edipo algún medio de concordia!* (586-587). Esta reconciliación representaría al mismo tiempo la salvación de la ciudad; y Yocasta reprocha a cada uno de los dos hermanos que no se den bastante cuenta de ello. A Eteocles le dice: *Si yo te planteo una doble pregunta, la de si es el poder lo que deseas o la salvación de la ciudad, ¿dirás tú que el poder? . . . Esta riqueza a la que tú, hambriento de honores, aspiras será para Tebas una fuente de dolores* (559-567). Y a Polinices también le pregunta qué inscripción va a conmemorar su posible victoria: *¿será ésta Polinices, habiendo incendiado Tebas, ofrece a los dioses estos escudos?* (575). No habría manera más clara ni más insistente de decir que la ciudad se ve sacrificada por las ambiciones rivales.

Pero, además, para hacer más potente esta idea, Eurípides ha introducido en la leyenda un episodio nuevo: Tiresias viene a revelar que los dioses reclaman, para salvar a la ciudad, el sacrificio del joven Meneceo. Creonte, su padre, lo rechaza: *¡Adiós, ciudad!* (918). Tiresias insiste, formulando despiadadamente la elección que hay que hacer: *salvar a ese hijo o a la ciudad* (952). Y Creonte declara que no, que no sacrificará a su hijo por la comunidad, con opción testaruda y tenazmente subrayada en el texto, que hace resaltar por contraste el valor

⁵⁰ Se encontrarán otros ejemplos en nuestro estudio "Les Phéniennes" d'Euripide, ou l'actualité dans la tragédie grecque, en *Rev. Philol.* XXXIV 1965, 28-47.

del sacrificio voluntario de Meneceo, única persona que, en esta ciudad sin civismo, ofrece su vida por la patria y, más aún, emplea palabras elocuentes para justificar este sacrificio y expresar su patriotismo, afirmando que se debe pensar ante todo en el bien común y aportar a la colectividad (1016, ἐς κοινόν) todo aquello de que uno dispone⁵¹. Pues ésta es, dice, la única manera de que las ciudades sean dichosas. No hay modo más claro de indicar que el civismo, deteriorado por las divisiones, debe ser restaurado cueste lo que cueste.

En este caso la división opone a dos hermanos y no a clases sociales; pero, como en *Ión*, en esta obra parece que el dinero desempeña un gran papel en política. Polinices, por lo visto, ha padecido pobreza en su destierro de una manera sorprendente: *Un día tenía pan y el otro me faltaba* (401); *la pobreza es mala; mi nombre no me alimentaba* (405). Por ello, su empresa tiene como fin el de volver a hacerse rico: *Es una sentencia que desde hace tiempo viene siendo discutida, pero, sin embargo, voy a proferirla: la riqueza es el bien máspreciado del hombre y el que tiene más poder entre los humanos. Ella es lo que yo persigo cuando traigo aquí innumerables lanzas. Cuando uno es pobre, el nacimiento no representa nada* (438-442). En otras palabras, también aquí el deseo de riquezas es el que preside las divisiones.

Pero también ocurre que, una vez más, hace largo tiempo ya que ciertos críticos han eliminado estos versos por considerarlos inútiles o incluso inverosímiles, señalando que Polinices, después de su boda, no se hallaba ciertamente en la indigencia. Este ingenuo asombro tiene por lo menos el mérito de atraer nuestra atención, pues prueba que Eurípides tendía a condenar el papel de las riquezas en las divisiones políticas incluso en el caso en que el desarrollo de los acontecimientos o la situación en que se encuentran los personajes no exigían esta condena o incluso se prestaban mal a ella.

También Yocasta piensa que Eteocles, cuando ambiciona el poder, lo que está deseando es la riqueza: *¿Será que quieres*

51 Cf., a este respecto, nuestra última o.c.

tener grandes preocupaciones con grandes tesoros? (552). Y, del mismo modo, Polinices piensa que Eteocles representa *la opulencia* (597); y así la lucha por el poder se confunde con una contienda en que se aspira a conservar el propio dinero u obtener el de los demás.

Estos mismos temas podrían incluso encontrarse en *Orestes*. Antes ya hemos hablado de esta tragedia acerca del modo en que presenta las relaciones entre el jefe y la multitud; pero también resulta un testimonio en cuanto a la existencia de divisiones y el papel del dinero.

Aunque en ella la multitud aparezca como movida por una pasión única, hay partidos que se oponen, y la descripción de la asamblea no tiene otro objeto que el definirlos en su oposición. No se oye una sola voz, sino cinco que corresponden claramente a grupos sociales diferentes. Taltibio, que habla el primero, es un hombre habituado a halagar a los poderosos; Diomedes, el segundo, es un rey. El tercero, por el contrario, es un individuo de baja extracción, un demagogo, que ni siquiera es ciudadano y carece de instrucción: *Personaje de lengua desenfrenada, poderoso por su audacia, un Argivo sin serlo que ha entrado por la fuerza en la ciudad y que confía en el brillo de sus palabras y en la grosería y franqueza de sus expresiones* (903-905).

Haría falta un grupo medio entre estos dos; pues bien, he aquí que el cuarto va a representar este centro y estas gentes que están *ἐν μέσῳ* y de que hablaban *Las suplicantes*. Eurípides se cuida incluso de que precedan a su intervención observaciones generales, que hace el mensajero, sobre la importancia del papel desempeñado por los que aconsejan al pueblo; y estas observaciones, lo cual no puede ya sorprendernos, han sido condenadas por muchos como un desarrollo *que lleva la marca de Eurípides, pero parece fuera de su lugar y rompe de manera fastidiosa el hilo de la narración*⁵². Y, sin embargo, una vez más estas ideas son importantes, porque anuncian la compara-

52 F. CHAPOUTHIER en n. 1 de pág. 69 del tomo VI, preparado por él con L. MÉRIDIER, del *Eurípide* de la C.U.F. (París, 1959).

ción platónica del jefe político con el médico.

Sin embargo, este pasaje no nos interesa más que en la medida en que atrae la atención sobre este cuarto orador, aunque, incluso sin esta introducción, el retrato del personaje nos chocaría. Es el *ἀντροργός* de que antes se habló, hombre sin grandes pretensiones, pero inteligente e íntegro, perteneciente a la clase media como labrador y pequeño propietario. No está habituado a la plaza pública ni siente necesidades o ambiciones, gracias a lo cual puede discernir el bien, que los otros, cegados por su pasión partidista, no ven; y así habla en favor de Orestes y las gentes honestas le dan la razón.

Este relato⁵³ bastaría, pues, para mostrar que, desde *Las suplicantes* hasta el final de la vida de Eurípides, se sigue encontrando la misma imagen de una ciudad desgarrada en que las cuestiones de fortuna son a un tiempo el criterio principal de reparto de los grupos políticos y el motivo primario que anima a los hombres. Esta imagen aparece a través de observaciones inútiles para el movimiento de la acción, digresiones y anacronismos que terminan por ser demasiado abundantes como para que resulte razonable la tendencia a querer corregirlos cada vez.

Por lo demás, en *Electra*, que se sitúa entre *Las suplicantes* y *Orestes*, domina la misma visión, que esta vez se extiende a la composición de toda la obra.

Domina de varias maneras; pero los diversos rasgos originales que aparecen en esta tragedia de Eurípides vienen a coincidir casi todos en un dato único y prácticamente revolucionario: Eurípides ha casado a *Electra* con un campesino, un *ἀντροργός* en cuya casa vive.

Ahora bien, las consecuencias de esta audacia son múltiples.

⁵³ Hay por lo demás en la obra otros pormenores que podrían probar la importancia que se atribuye a la riqueza, como el juego escénico del verso 644 y la alusión a la dote de Helena en el 1662. Tucídides también por su parte insiste en la importancia financiera del poder de Agamemón (I 10).

La primera y más extraordinaria consiste en que la obra misma se desarrolla en el campo, en los límites de la Argólide. Este hecho implica ya una valiente innovación si se considera la tragedia griega en general. Aparte de algunas obras como *Prometeo* o *Filoctetes*, en las que los datos mismos de la acción no dejaban ninguna otra posibilidad al poeta, las tragedias se desarrollan ante un palacio o un templo, en el centro de una ciudad y con relación a un ejército o un culto.

Pero la transplantación de la acción de *Electra* no es solamente una libertad poética, sino que, de hecho, vemos en ella un modo de modificar todo el sentido de la obra.

En *Las Coéforas* de Esquilo todo se produce ante la tumba de Agamenón: el sentido de la tragedia es religioso. Se trata, en efecto, de una venganza querida por los dioses y de una serie de crímenes que permiten que uno se interroge sobre su voluntad y su justicia. En la *Electra* de Sófocles, la escena se desarrolla simplemente en Argos, cerca del palacio; la tumba está lejos: Crisótemis vuelve de ella en el verso 892; la obra es menos religiosa que la de Esquilo y está más centrada en el grupo humano. Y, en fin, la *Electra* de Eurípides se sitúa en el campo, lejos del palacio, y opone entre sí dos universos diferentes y presentados como enemigos: a los buenos, que son también pobres, y los malos, que son también ricos; los buenos están en el campo, los malos reinan en el palacio. El drama se tiñe así de colorido social; y la división entre ciudadanos parece regir ya incluso en el espacio escénico.

Esta primera diferencia lleva consigo otra que se relaciona con la composición del coro. En Esquilo, éste estaba formado por cautivas estrechamente unidas a la suerte de los héroes, pero con un lazo que no tiene nada que ver con las condiciones políticas. En Sófocles se trata de jóvenes del país, con lo que la relación ha adquirido mayor modernidad. Pero en Eurípides son jóvenes campesinas que comparten no solamente los sentimientos de *Electra*, sino su condición, y que con ello acentúan el contraste entre la ciudad y el campo.

Ahora bien, el campo es evidentemente el lugar donde resi-

de la virtud, y ésta se encarna en el marido de Electra. Este *αὐτοργός* parece desde luego menos acomodado y menos activo que el del *Orestes*. Es muy pobre; y así lo manifiestan claramente las quejas de Electra. Esta tiene que ir muy temprano a buscar agua; no dispone de vestidos para participar en las fiestas con sus amigas; considera imprudente el acoger a dos huéspedes por temor a que no haya alimentos suficientes para ellos.

En todo caso, esta pobreza no impide al marido de Electra el acumular todos los méritos. Ha respetado a su esposa. Desea evitarle las fatigas. El mismo es trabajador y mantiene excelentes principios sobre el trabajo: *Nunca un holgazán, aunque tuviera incesantemente en la boca a los dioses, podría ganarse su vida sin trabajar* (80-81). También es hombre dispuesto a acoger huéspedes en su casa; y, al inquietarse Electra ante estas invitaciones, la tranquiliza diciéndole que para una mujer es siempre posible improvisar algo y que en la casa hay víveres necesarios para tener invitados un día. Ha llamado frecuentemente la atención el realismo de estos pasajes: hay que tomar conciencia también de que a través de ese realismo se diseña el elogio de ese hombre modesto que es el *αὐτοργός*.

También Orestes queda asombrado ante las buenas condiciones de un hombre tan modesto⁵⁴ y, extendiéndose en reflexiones sobre la verdad, comprueba que ni el nacimiento ni la riqueza son garantías de que la persona resulte virtuosa: *Ved a este hombre; no es persona importante en Argos, no se enorgullece del esplendor de un nombre ilustre y, aun siendo del pueblo, nos ha mostrado su virtud. Escuchad a la razón, vosotros a los que pierde una multitud de vanos prejuicios, y es así como juzgaréis la nobleza de los mortales, por su conducta y su carácter. Tales ciudadanos hacen que los Estados y las familias prosperen* (380-386).

Así, pues, esta virtud tan altamente afirmada se pone en

⁵⁴ Sin embargo aporta la salvación a la ciudad: el coro lo proclama en 586 y otra vez en 877; y los viejos servidores de su padre le coronarán con gritos de alegría en 854 ss.

relación con una condición humilde. En ese aspecto el pobre campesino no corresponde en modo alguno al ideal de los hombres de *ἐν μέσῳ*, ni siquiera al *αὐτουργός* de Orestes⁵⁵. Pero no hay que dejarse engañar por esta aparente diferencia. En efecto, el mérito del marido de Electra aquí es puesto de relieve no como un contraste entre los dos extremos ni en oposición a los demagogos, sino a los ricos: por eso es por lo que se acentúa tanto su pobreza⁵⁶. Ahora bien, esta pobreza no es indigencia. Por lo demás, el hombre es de origen micénico y, por tanto, noble⁵⁷; y no envidia a nadie. Con esos mismos rasgos ilustra bien, *mutatis mutandis*, el ideal mismo de un grupo social al que no han corrompido ni la ambición ni la concupiscencia y que por ese mismo hecho estaría en condiciones de asegurar la buena marcha del Estado. Bien lo dice Orestes en las últimas palabras citadas. Así, bajo aspectos diferentes se encuentra la misma nostalgia dictada por la misma inquietud.

Inversamente, si la virtud habita en el campo y en las pobres cabañas, como la de Electra, la ciudad, el palacio, la riqueza son el lugar de las ambiciones criminales. Se dice, en efecto, que Orestes no tiene en la ciudad amigos con los que pueda contar (609); y el palacio está contra él.

Eurípides evidentemente ha insistido sobre el contraste entre la ciudad y el campo. Si Electra se queja de su pobreza, no deja tampoco de evocar el lujo en que vive Clitemestra, la mujer culpable entre todas: *Mi madre está sentada en un trono y rodeada de los despojos de Frigia; en su estrado están las cau-*

55 Sobre las diferencias, cf. las acertadas observaciones de V. DI BENEDETTO o.c. 209. De hecho, dado lo que dice Tucídides en III 82, 8, puede uno preguntarse si, entre *Las suplicantes* y *Electra*, la clase media propiamente dicha no habría desaparecido en gran parte.

56 Es bien conocida, por lo demás, la insistencia de Eurípides en la virtud de los humildes y aun de los esclavos (cf. *Hipp.* 1249, *Andr.* 636 ss., *Hel.* 729, 1640-1641 y los frs. 495 y 831 N.).

57 Según la situación que a menudo deplora Eurípides, sus abuelos eran de buena raza, pero carecían de bienes, y *en un tal estado la nobleza se pierde* (37). Orestes está, pues, a punto de descubrir la existencia de una aristocracia del corazón. El fr. 52 N., del *Alejandro*, correspondiente a una época cercana, ofrece el mismo descubrimiento; y el 54 N. agrega a ello la misma preferencia hacia la pobreza.

tivas del Asia que mi padre ha conquistado y que, como en Troya, ostentan en sus túnicas broches de oro (314-318). Egisto es también rico, demasiado rico; Electra lo dirá cuando se dirija a su cadáver: *Cometiendo un error muy grande, debido a tu ignorancia, te jactabas de ser alguien en virtud de la fuerza que da la riqueza* (938-939). En Eurípides la ambición se confunde una vez más con la concupiscencia.

Para coronar este contraste, sugerido tan frecuente y tan vigorosamente, Eurípides ha imaginado además una escena que resulta su ilustración concreta y visual, la llegada de la reina a la cabaña de su hija: Clitemestra aparece sentada en un carro y rodeada de sus esclavas, lo cual no quiere Eurípides que nos pase inadvertido. En efecto, las primeras palabras que pronuncia la madre de Electra atraen la atención sobre la presencia de estas siervas y sobre el lujo que rodea a su llegada: *Bajad del carro, Troyanas; y dadme la mano para ayudarme a poner pie en tierra*. Ante lo cual, Electra ofrece humildemente su ayuda: *A mí, la esclava expulsada del palacio de su padre y que vive bajo este techo miserable, déjame, ¡oh, madre mía!, tocar tu mano bendita*. Pero Clitemestra rehusa: *Para eso están las siervas, no te preocupes de ello* (998-1007). La reina y su hija son dos enemigas y la escena que empieza así va a presenciar un asesinato; pero no es indiferente que su contraste haya tomado aquí un aspecto social e ilustrativo de la oposición entre ciudad y campo. Eurípides piensa en términos de un conflicto en que se oponen grupos sociales que son siempre más o menos los ricos y los pobres. Dejando aparte toda propaganda, parece que él ya no puede pensar en relaciones humanas que no participen de esta oposición: y ello del mismo modo que Esquilo no puede tampoco considerarlas prescindiendo de una ciudad unida en que los grupos diversos se armonizaran entre sí.

Después de haber trazado la historia de esta transforma-

ción en el modo en que la tragedia representa a la ciudad, podría esperarse que esto hubiera dado contornos más netos a la evolución histórica que ha servido de modelo; pero al mismo tiempo se ha obtenido confirmación acerca de los lazos estrechos que unen a tragedia y sociedad. Y quizá importa que, para terminar, intentemos mostrar con más claridad la naturaleza de estos lazos tal como se nos han aparecido en el curso de este examen.

Si es verdad, como se indicó en un principio, que no se trataba ya aquí de alusiones particulares nacidas de opiniones del poeta relativas al presente, el tipo de relación que ha sido aquí sacado a la luz no representa tampoco un compromiso del autor fundado en una profunda reacción. Un estudio reciente y brillante de J. P. Vernant⁵⁸, poniendo muy bien de relieve las tensiones interiores de la tragedia y las antinomias que frecuentemente revela entre el mundo del mito y el del presente, concluye que la tragedia es, en cierto modo, una puesta en cuestión de los valores fundamentales sobre los que en otros tiempos reposaba la ciudad. En efecto, ello ocurre con frecuencia; y es bueno que esto haya sido dicho. Pero no es seguro que siempre se dé este caso; y parecería desde luego imprudente el considerar tal relación como esencial del elemento trágico como tal, tentación a la cual podrían ceder algunos. El estudio hecho aquí implica en todo caso una relación muy distinta y sugiere que los poetas griegos, incluso cuando más tendían hacia lo eterno, seguían viéndose influidos por las realidades de la sociedad y de la época en que vivían. Y ello sin necesidad de que ellos lo desearan así ni aun de que lo supieran; ni siquiera era menester que se situaran con respecto a estas realidades, sino que, en vez de decir que estaban comprometidos con su tiempo, habría que concluir, según este estudio, que nunca se veían totalmente desligados respecto a él. Las realidades contemporáneas están siempre presentes en sus obras; pe-

58 J. P. VERNANT *Tensions et ambiguïtés dans la tragédie grecque*, en págs. 21-40 de su obra, en colaboración con P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, París, Maspéro, 1972.

ro no resultan más que marginales respecto a ellas y a veces entran en los argumentos de mala manera. Se superponen con lo trágico, le dan su forma concreta con más o con menos acierto, pero en la mayor parte de los casos permanecen ajenas a ello.

¿Se dirá que hemos perdido con este cambio? No lo creo. En primer lugar, porque Electra y Orestes, Heracles e Ifigenia se sitúan en otro nivel. Y además, la propia distancia que separa al elemento trágico de estas menudas intrusiones en que el presente reclama sus derechos mide bien la altura de las aspiraciones de que han salido. La presencia de las realidades contemporáneas, cuando viene así, frecuentemente sin que el propio poeta se dé cuenta, a modificar la forma que el escritor da al mito, no hace, pues, en definitiva otra cosa que dar un mayor relieve al esfuerzo que ha hecho, y que es característico de Grecia, para trascender estas realidades y expresar, a través de ellas, los rasgos eternos de la condición humana ⁵⁹.

JACQUELINE DE ROMILLY

59 Sería imposible dejar de aprovechar esta ocasión para expresar el vivo reconocimiento que guardamos hacia la acogida que en Santander se nos hizo y manifestar lo que debemos a las amistosas discusiones que allí se desarrollaron. Este agradecimiento va dirigido en primer lugar a Manuel Fernández-Galiano, pero también a cuantos agrupaba en torno suyo, conferenciantes u oyentes.

LA SEPTIMA NEMEA Y LA UNIDAD DE LA ODA PINDARICA*

I

Con ojos admirativos los antiguos veían en Píndaro no sólo a un bravo poeta, sino al lírico no segundo a ningún otro. Pero en el mundo moderno la aceptación de Píndaro como poeta grande no ha sido nunca unánime. Poeta de la dilección de algún otro poeta (el dilecto, predilecto de Hölderlin¹), ha sido generalmente un poeta impopular, de una impopularidad casi popular. Ciertamente que ahora el ideal deportivo es no solamente para el noble, ni sólo entre la muchachada viril, una forma posible de jugar a la vida; pero nuestra sensibilidad no sintoniza acaso con la interpretación aristocrática de la vida, de cuyo lado entorna Píndaro el corazón, ni simpatiza ni se agrada de las aspiraciones retrógradas, ética y políticamente reaccionarias, del poeta que las exalta con ideas agresivas. Doria en grandeza y en defecto, esta poesía fue, ya en su tiempo, el suspiro de una época que se iba. Como tantas veces acontece, la hora de la definitiva exaltación de un ideal sonó cuando iba a acabar la fiesta. Hoy, desde luego, los principios morales, ideas, estilos de arte y de vida, fervores políticos que son el suelo de la poesía pindárica nos resultan hartamente extraños.

Pero la verdad es que muchas gentes (incluidos los profe-

* Con la sola adición de las notas imprescindibles, se reproduce aquí el texto de tres conferencias dictadas, los días 9 a 11 de agosto de 1976, en el Curso de Humanidades Clásicas de la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" de Santander.

1 Cf. M. B. BENN *Hölderlin and Pindar*, La Haya, 1962.

sionales de la Filología) fracasan en la apreciación de Píndaro no ya porque sus ideas sean poco progresistas, sino porque lo encuentran difícil, más difícil de entender que Góngora. He dicho, incluidos los helenistas; en realidad, sólo a ellos me refiero, pues si Píndaro en griego es accesible a pocos, al ser vuelto al alemán o al castellano, bajo palabra de honor de los traductores, lo leerán muchos, pero estoy por decir que ninguno entenderá a este poeta que se ha ganado la fama, bien ganada, de poeta difícil. Por el mundo se ha sonado siempre que Píndaro es un poeta difícil. Lo es; pero la naturaleza de su dificultad no siempre ha sido correctamente estimada. La brevedad con que van expresados sus pensamientos, en rápidos esguinces, facilita su mala interpretación. Sus mitologías son ricas en alusiones veladas, entreveladas, a cosas recónditas que el poeta presupone compartidas por sus oyentes. Pero también otros autores griegos enuncian sus picudos pensamientos con laconismo irritante que obtura, pero no definitivamente, la comprensión. El texto de Píndaro se conserva bastante mejor que el de otros poetas griegos que dan, en este sentido, mayor quehacer hermenéutico, pero que leen y entienden muchas personas incapaces de entender a Píndaro. A primera vista, la voluta del párrafo pindárico, estirando y apurando el orden de palabras hasta lo inverosímil, parece elevar a la enésima potencia las dificultades del texto, que se nos antoja que una frase es de más difícil montura que un arco de triunfo. No hay cosa tal. Tras la descolocación aparente y el ejercicio de descoyuntamiento se esconden unas pocas figuras estables², oriundas de inspiración arquitectónica. Descubierta la fórmula, el secreto de esas aprendidas complejidades, la dificultad está vencida, lo abstruso se torna diáfano. No, la fuente en Píndaro de nuestras mayores dificultades no estriba en la lengua (una lengua literaria de parte ninguna), ni en la corrupción del texto, ni en los enlaces de palabras. Radica en las convenciones del género, cuyo desconocimiento, o escasa familiaridad con ellas, le produce al lector una impresión enojosa, de estupor.

2 Bien vistas, aunque con deslices de pormenores, por A. I. SULZER *Zur Wortstellung und Satzbildung bei Pindar*, Zurich, 1961.

Aisladas e insularmente las frases al fin se entienden. El giro lingüístico parece incluso inmejorable. Pero las frases aisladas quedan, en el conjunto del poema, como descabaladas, en una cierta ataxia o falta de coordinación. En un poema como *The Waste Land* de Eliot, al primer pronto nada parece tener sentido; pero, cuando las partes se conjuntan unas con otras, mutuamente se iluminan, como se debe en un buen poema. En una oda pindárica las diferentes partes tienen un sentido claro regularmente hablando; pero cuando las juntamos, es difícil percibir el sentido del conjunto. La regularidad de la forma exterior, tan percatada, contrasta con la aparente irregularidad en la disposición de las frases y contenidos. El curso del pensamiento (*πλάνος Pindaricus*) nos toma de sorpresa, de sorpresa en sorpresa, y siempre en un ritmo vertiginoso. El nuevo pensamiento que llega parece siempre una casualidad y no garantiza el subsecuente. De pronto el poeta, con un ¡basta!, troncha el final de un pensamiento o relato y cambia, con tan violento recodo, el camino que seguía. El tránsito de la idea trunca a la siguiente queda arcano para el lector desprevenido. Una sensación de perdimiento se apodera de él. No llega a saber bien a buenas si este señor tan displicente es un genio que en calidad de tal se permite decir las cosas que el diablo que las entienda o si no es, quizás, un cualquiera, pero tampoco es un arco de iglesia. ¿Poesía para ser oída, no para ser entendida? Normalmente el lector sensible tiene conciencia de haber delante algo admirable, pero incomprensible y, por ello, exasperante. Queda la obra fuera de nosotros (indomada, invicta) y, al llamarla oscura, lo que hacemos es defendernos de ella irritados.

¿Ha ido creciendo el poema sin previa meditación del plan, por libres asociaciones, y así resulta un tanto descosido, incoherente? ¿La confusión aparente es auténtico desorden y, por ende, desespero de orden? ¿Poner orden en el “bello desorden” de una oda de Píndaro? La dificultad de comprender, en cuanto fenómeno lógico y estético, una oda pindárica, como el todo que tiene que ser, hostiga el interés del lector y da una emoción especial a la lectura. Por supuesto que dentro de

unos límites (que la llamada poesía hermética traspasa), sabido es que existe una proporción entre la intensidad de placer estético y la dificultad de la interpretación de una obra de arte. Cuanto más prolongado sea el estancamiento psíquico anterior a la percepción de su belleza, tanto más fuerte será la descarga de placer, la emoción y goce estético, y tanto más deleitosamente acogeremos su vencimiento.

Una mirada a la historia, larga ya de siglo y medio³, de la controversia sobre la unidad del epinicio, verdadera *quaestio Pindarica*, nos demuestra cuán dura cosa ha sido entender la relación entre cada sección de una oda pindárica y el conjunto del poema, hallar esa buena homogeneidad que parece necesaria.

Se creyó primero que el problema se resolvía sin más que extraer de la oda un pensamiento o "idea fundamental" ("Grundgedanke" o *summa sententia*), máxima de un par de líneas, que suele ser una idea de filosófico nutrimento. ¡Valiente idea tenían estos señores de lo que es la unidad artística de un poema! Fue la corriente manera hace muchos años. Hoy es un caso de regresión a posiciones que parecían superadas el del señor Timothy N. Gantz, quien sigue buscándola⁴ en la *expresión de una idea, sentimiento, experiencia . . . que resulta ser un aspecto de las leyes generales sobre la naturaleza de la existencia humana y su relación con los poderes superiores*, verbigracia, en la *N. X*, la elección; la tristeza y cesión en la *I. VIII* o, en la *P. II*, la desilusión y decepción del poeta.

Luego se dio en la manía de buscar la unidad de la oda, ese *aliud maius vinculum omnes partes complectens*⁵, en un acontecimiento histórico alegorizado por el poeta. Por el camino de la alegoría histórica se pensó, por ejemplo, que el mito de la *P. IX*, que describe la unión amorosa de Apolo y Cirene, ale-

3 Cf. D. C. YOUNG *Pindaric Criticism*, en *The Minnesota Review* IV 1964, 584-641, recogido en el vol. col. (edd. W. M. CALDER III - J. SIERNS) *Pindaros und Bakchylides*, Darmstadt, 1970, 1-95, por cuya paginación citamos.

4 T. N. GANTZ *Poetic Unity in Pindar*, dis. Princeton, 1970, 3.

5 L. DISSEN *Pindari carmina quae supersunt*, Gotha-Erfurt, 1830, LXXXIX.

gorizaba el enamoramiento de Telesícrates y su propósito de tomar de novia a una Tebana casadera; o que el mito de Ixión, en la *P. II*, tenía algo que ver con el proyecto de Hierón de desposar a la mujer de su hermano ⁶; y hasta cierto helenista (a la sazón, responsable de la crítica pindárica en un anuario muy acreditado) aseguraba en grave que la cifra del mito de la *N. VII*, que relata la muerte de Neoptólemo, se halla en la del atleta Sógenes y, como el poeta dice de éste que *envió fuera de la lucha cuello y fuerza no acardenalados (o no humedecidos) antes de hacer caer en el ardiente sol sus miembros*, se entiende que la muerte de Sógenes hubo de ser no sólo violenta, como la de Neoptólemo, sino precisamente por insolación ⁷. Por este hilo de biografismo hipertrófico ensartaba el Sr. Bornemann sus pareceres, considerando las odas como hervidero de anécdotas biográficas del atleta y del poeta. Brotaron de su pluma, pues todavía hay bastante malo que escoger, otras teorías incalculables y que hoy sólo merecen una consideración eutrapélica, pues, con cierta frecuencia, de obras de título muy serio efunde un cómico involuntario con que no contaba el autor. La oda, cierto, tiene que responder al encargo que se ha hecho al poeta y a las necesidades impuestas por la ceremonia en que se ejecuta. Lo cual significa que hay en la oda campo para la alusión histórica y biográfica, para las personalidades (*personalia*) y otras particularidades secundarias de relación histórica con el contorno, con el cual la oda se relaciona en función respiratoria. Tengamos cuenta no enajenarla del paisaje en que nació. No debemos destemporalizarla. Pero los abusos en que dieron los pindaristas "alegóricos" desmenguan y apocan el respeto debido a esa perspectiva. La hicieron llegar hasta los últimos confines del desprestigio. Cuando vemos a Bornemann en movimiento, nos parece Norwood históricamente justificado.

No me atrevo a decir si para mal o para bien, otros pindaristas han buscado la unidad de la oda no en un pensamiento

6 Así, A. BOECKH *Gesamm. Kleine Schriften VII*, Leipzig, 1872, 395 ss. y 391 respectivamente.

7 L. BORNEMANN *Pindars siebente nemeische Ode, ein Siegertodtenlied*, en *Philologus XLV* 1886, 596-613.

director, sino en una imagen u objeto presidente de la misma, que ellos llaman "símbolo", usando del término de un modo muy personal. El símbolo de la oda es un *objeto visual que representa y une* (el pájaro cautivo, el vástago de árbol, la moneda de plata, la triple diadema, la rueda de la fortuna, las dos anclas) instrumentando en el poema de simbolización palabras e imágenes, sentencias y mitos. El intérprete intuye en una oda cierta imagen, nos hace caer en la cuenta de un cierto sentido y, como el arqueólogo que deduce de una sola pieza la línea más ambiciosa del conjunto, descubre en aquélla el símbolo del poema. Como la hilandera que va haciendo surgir el hilo de su huso, enhebra el discurso de la oda al hilo espiritual de tal símbolo, que ensarta lo disperso y nos sirve de aguja de marear en la corriente de la oda. Conozco a algún pindarista unitario y que después estudió a Norwood⁸ y se resolvió a no creer en la unidad de la oda pindárica (ornada con tantos guiños simbólicos) en todos los días de su vida.

Reobrando acaso contra las teorías de ciertos unitaristas, llegaron a pensar algunos que no hay tal unidad de la oda. El principal teórico del antiunitarismo fue, a fines de la centuria pasada, el danés A. B. Drachmann⁹. Creía Drachmann que los elementos tradicionales del epinicio son demasiado diversos para poder coordinarse en algo más que una yuxtaposición de componentes dispares, comunicantes. Son cosas tan distintas que no se pueden convertir en una sola y misma con unos pases de mano. El mito es un remanente de un himno ritual a los dioses, que era raíz sagrada de la fiesta, y no tiene relación con el resto de la oda. Las "transiciones" surten simplemente de meras asociaciones de palabras. En suma, la unidad de la oda es genéricamente imposible. Estas ideas tuvieron mucho séquito. Fue Drachmann *el audaz Normando que bajó en incursión sobre los simétricos castillos que durante generaciones habían edificado los pindaristas con las preciosas piedras*

8 G. NORWOOD *Pindar*, Berkeley-Los Angeles, 1956².

9 A. B. DRACHMANN *Moderne Pindarfóltöknig (De recentiorum interpretatione Pindarica)*, Copenhague, 1891 (con un resumen en latín).

de los epinicios, escribió Basil L. Gildersleeve¹⁰, un pindarista americano que poseía alma cálida y buen sentido y cuyas páginas de crítica pindárica están escritas con un impulso constante de simpatía hacia el poeta. El resultado fue, poco más o menos, un terremoto, la devastación aparente de la unidad de los poemas.

Ya con esa tradición de antiunitarismo a las espaldas, algunos helenistas de muchísima nombradía (pues me refiero a Hermann Fränkel¹¹ y me refiero a Werner Jaeger¹², entre otros) quisieron salvar en Píndaro la unidad de la obra de arte oponiendo a la disunidad de cada poema la unidad del conjunto de la obra, que no es otra cosa que un peculiar concepto de valor humano (*ἀρετή*) que el poeta elogia, desea e interpreta. Aunque no le demos nuestro pase crítico, no trivialicemos esta interpretación, que tiene su miga poética. No se trata de confundir al poeta con un filósofo y, en lugar de estudiar su poesía, estudiar su concepción del mundo. Se trata de contemplar la unidad de la poesía pindárica en la unidad de la actitud del poeta. Sabido es que tres son las actitudes de lo lírico¹³: o bien el yo lírico se sitúa frente al objeto, lo comprende y lo expresa en la "enunciación lírica"; o bien el objeto se transforma en un "tú", el poeta y este tú actúan uno sobre el otro y la manifestación lírica se realiza en la excitación de ese influjo recíproco (es el "apóstrofe lírico", considerado como esencia del himno); o bien, tercera posibilidad que aquí no nos concierne, se funden por completo y todo es interioridad, autoexpresión del estado de ánimo. Pues bien, a mi modo de ver, lo que en esta interpretación se nos declara es que los epinicios no son poemas de la simple enunciación lírica del vencedor y su victoria, sino más bien auténticos himnos en los que se canta a un

10 *Amer. Journ. Phil.* XXVI 1905, 359.

11 H. FRAENKEL res. de SCHADEWALDT o.c. (en n. 26), en *Gnomon* VI 1930, 1-20 y *Dichtung und Philosophie des frühen Griechentums*, Munich, 1969³, 488-496.

12 W. JAEGER *Paideia*, trad. esp. México, 1957, 196-211.

13 Cf. W. KAYSER *Interpretación y análisis de la obra literaria*, trad. esp. Madrid, 1972⁴, 445-460.

poder superior, pues en el himno el "tú" representa poderes superiores, divinos a los cuales el poeta eleva su canto emocionado. Al encontrarse con este poder, presente no sólo en la figura del vencedor, el yo del poeta parece erguirse poseído de lo numinoso (de ahí, entre otras cosas, la oscuridad del estilo). El lenguaje himnico se apodera también de las partes heterogéneas del epinicio, de las partes enunciativas e incluso de las sentenciosas; o sea que, en definitiva, de tal actitud lírica efunde la "unidad de estilo" de la oda. Por este camino encuentra la oda su unidad, sobre el suelo moral de unos valores e ideas efusivamente coparticipadas por su público, ante el cual las interpreta el poeta en las conglomeraciones de los juegos, nudo de solidaridades entre los helenos, y en la posterior celebración de la victoria. Repito que este rodeo para salvar la unidad artística de la oda pindárica es más profundo de lo que suena en oídos distraídos; pero, en definitiva, la unidad de la oda resulta ser cosa extrínseca a ella.

Ahora bien, lo que en normalidad se encuentra en los pindaristas que desconfían de la unidad de la oda es una actitud bastante más simple. Su principal exponente práctico pudiera ser Wilamowitz, para quien la oda pindárica es un mosaico de "imágenes momentáneas", una rapsodia de "escenas" sin mucha unión: su esencia es dispersión, carencia de unidad interna. El glorioso polígrafo, en una serie de publicaciones que se extienden, en el tiempo, desde su estudio de la *O. VI* en 1886¹⁴ hasta su libro de 1922¹⁵, analizó oda tras oda, siempre sobre bases antiunitarias. Wilamowitz no estimaba a Píndaro en cuanto poeta como un prodigio, ni medio: *no me hago ningunas ilusiones sobre la grandeza poética de Píndaro*, escribe¹⁶. Reina la fábula convenida de que Píndaro es un poeta genial; pero Wilamowitz no se entrega a esa rutina que da por averiguado que Píndaro es un gran poeta. Siguiendo segu-

14 U. VON WILAMOWITZ *Isyllos von Epidauros*, Berlín, 1886, 162-185.

15 U. VON WILAMOWITZ *Pindaros*, Berlín, 1922 (repr. 1966).

16 U. VON WILAMOWITZ o.c. (en n. 14) 173.

ramente a su admirado Godofredo Hermann, Wilamowitz encontraba en Píndaro mucha "prosa", anodinidad impoética, grisura hacia donde desfallece y declina la poesía. Sobre ella se destaca, de cuando en vez, tal cual cosa que tiene particular poesía, ciertos tasajos brillantes (*purpurei panni*), el texto poético jugoso, el ápice de sabiduría. A mí, leyendo el *Pindaros* de Wilamowitz, se me acuerda el sublime dictado de un ilustre dramaturgo inglés con respecto a un colega y compatriota suyo: *Unos dicen que no lo entienden y otros que les gusta muchísimo. Yo soy el único que lo entiendo. . . y no me gusta.* Lo malo es que Wilamowitz, muy dotado en otros órdenes, no lo estaba en esa peculiar dote nativa que la crítica literaria reclama de sus cultivadores¹⁷. Haciendo tal vez de la impotencia virtud se enfrentaba con la oda pindárica volviendo la espalda a la Literatura y viendo en ella ante todo una fuente histórica y una ayuda para estudios de genealogía, prosopografía, etimología, geografía e historia general; sobre todo, "huellas de vida" y jirones de sentimiento íntimo para, mediante un método hipotético (conjetura tras conjetura), imaginar al hombre Píndaro, reconstruir la efectiva vida del poeta. Esta biografía puramente construida por Wilamowitz y los demás a su remolque acaba por novelar una biografía-ficción (los amores y viajes del poeta y demás chismes y cuentos) como forjada por una especie de Cameleonte moderno de la biografía. Pero además es un grave error de principio pretender juzgar un producto literario, como las odas, principalmente en su contexto biográfico¹⁸. Recuérdese que algo semejante, pero todavía más lamentable¹⁹, le aconteció a Wilamowitz con su *Platon*, la

17 Cf. L. E. ROSSI en págs. 120-138 de *Rileggendo due opere di Wilamowitz: "Pindaros" e "Griechische Verskunst"*, en *Ann. Sc. Norm. Pisa* III 1973, 119-145.

18 Cf., en general, H. CHERNISS "Me Ex Versiculis Meis Parum Pudicum". *The Biographical Fashion in Literary Criticism*, en *Univ. Calif. Publ. Cl. Phil.* XII 15, 1943, 279-292 (recogido en *Critical Essays in Roman Literature*, ed. J. P. SULLIVAN, Londres, 1962, 15-30).

19 Cf. lo que decimos en págs. 39-43 de *En el centenario de Platón: consideraciones en torno a la "cuestión platónica"*, en *Cuad. Fil. Clás.*

obra más vecina a su *Píndaros* no sólo cronológicamente (salió a luz en 1919 y 1920). Advirtamos, por otra parte, que, en el caso de Píndaro, la reconstrucción biográfica se realiza desde un hechizo ambiguo, hecho de atracción y de rechazo: de un lado, el gran filólogo veía en el poeta al noble cantor de los nobles, alma amiga digna de un trato de camaradería (*fiel compañero de vida* le llama²⁰); pero, de otro, a un *Beocio*²¹, o sea, algo menos simpático que aquellos ideales “jónico-áticos” con los que él se solidarizaba desde los criterios morales de la “Biedermeierzeit”.

Ya se sabe, la contribución de Wilamowitz a nuestro conocimiento de la Literatura griega fue enorme; pero, como todo lo humano, sometida al tiempo en que le tocó vivir y a sus limitaciones. El arte del siglo XIX ha sido uno de los más fáciles, obvios y asequibles de todas las épocas. Nacer en ese siglo no predisponía, ya por eso, a la comprensión de la oda pindárica como obra de arte. Otras limitaciones suplementarias veníanle de la ética del romanticismo y de la actitud del historicismo ante la obra literaria. Los filólogos del XIX, en el fondo perdidamente románticos, creían que toda poesía lírica es expresión espontánea de los sentimientos propios del poeta: he aquí uno de los orígenes de su contumacia biografista. La idea romántica de la lírica como creación, innovación y libertad que repele toda pretensión a ser legislada por reglas y la idea del artista como “genio” que no se repite nunca (cada obra suya es un ejemplar único) mal se compadece con una buena inteligencia de la importancia de las convenciones poéticas en la lírica griega; llevaban, por el contrario, a dar mucho precio al poeta que sobrepasa la disciplina de las reglas por la fuerza de una personalidad potente. Pero sería antihistórico suponer que tal criterio es aplicable a un lírico griego. En segundo lugar, el historicismo ante la obra literaria, sin prestar mucha atención a su propósito artístico, la trata igual como pueda serlo una obra

VIII 1975, 9-75 (recogido en *De Safo a Platón*, Barcelona, 1976, 327-395).

20 U. VON WILAMOWITZ o.c. (en n. 15) 463

21 U. VON WILAMOWITZ *Die Ilias und Homer*, Berlín, 1916, 477.

histórica, una inscripción o un monumento; resulta entonces peligrosamente fácil querer extraer de un poema más información histórica de la que normalmente contiene . . . El *Pindaros* de Wilamowitz (a quien debo mucho y muchos deben) fue, en punto a información, un libro de cabecera para todo estudioso del poeta. Quizá sea literariamente su obra mejor conseguida ²². Es, "et pour cause", su libro más unitario, pues la unidad está en la cabeza del autor y él mismo se ha comprometido en la obra continuada y deliberadamente. Todo esto no embargante, nos parece hoy la obra de un gran maestro que tal vez acierta casi en cada minuto y se equivoca todo el día. Creo que ustedes ya me comprenden.

Como producto artístico tardoarcaico la poesía pindárica es altamente convencional. El género condiciona los medios expresivos con los que ha de realizarse, el lenguaje de sabor tradicional en el que se produce, los usos retóricos imperantes, las "formas de conducta" poética, los "clichés" que indican un modo de portarse. El estilo, tomado en la zona más superficial (léxico, tópicos, pautas retóricas), es por ello un medio sólo relativamente eficaz para conocer la fisonomía del poeta, igual como lo es el traje convencional para conocer las realidades anatómicas del cuerpo humano desde el punto en que el hombre olvidó que la forma ideal del traje humano es el desnudo. Algo bastante diferente acaece, por contra, con Esquilo (el maravilloso trágico que se embriagaba con las palabras) o con Tucídides (el ave de presa que contempla con ojo frío la complejidad de la historia), que en ellos el estilo, en esa aceptación, es algo mucho más personal, el pulso que denuncia la presión arterial de su espíritu. En Píndaro no. Tal, pues, poeta como éste, por razones que miran al tiempo y a las condiciones del género, no debemos juzgarlo por sus grandes audacias de renovación de formas, en la manera de nuestro moderno entender la lírica, donde acaso "la composición es virtud, pero el don de la espontaneidad es bienaventuranza". La mano del artista se reconoce mejor en la ordenación de las par-

22 Opinión de Eduardo Fraenkel según testimonio de L. E. ROSSI o.c. 123.

tes, su relación mutua y con el conjunto. El poeta es sobre todo compositor y es en este territorio (que incluye mucho más que la Métrica) en donde hay que justipreciar el éxito o fracaso de su tentativa poética; en cuanto a lo demás, el poeta se preocupa, más que de cantar nuevo, de cantar mejor. Por donde la cuestión de la relación de las partes con el conjunto, de la variedad con la unidad (justo el tema sobre que reflexionamos después de haberlo encuadrado brevemente en la historia de los estudios pindáricos), ocupa el centro mismo de nuestra consideración de la poesía pindárica.

A mi ver, el problema de la unidad de la oda pindárica lo planteó como es debido Augusto Boeckh²³, el máximo maestro del pindarismo diecinuevesco. Ciertamente que hay errores o ingenuidades en algunas de sus interpretaciones unitarias de tal o cual poema. Ciertamente que, dados el medio y el momento, su doctrina no encontró adhesión amplia. Pero el valor de una doctrina puede ser independiente de sus aplicaciones concretas, de suerte que los contradictores de estas últimas no deben creer haber vencido las afirmaciones de la doctrina aunque hayan vencido sus argumentos. Acaso también la materia, esto es decir, los estudios pindáricos de su época no estaban maduros para acompañarse a las ideas de Boeckh; pero las ideas mismas no eran afectadas por ello. Como Boeckh enseñó para siempre (pero hay muchos que no lo han aprendido), la unidad de la oda no es unidad de un pensamiento raíz o fundamental, pues el poeta no ejerce oficio de ideador, sino unidad de intuición. En tanto se le representa a la mirada del poeta la singularidad del vencedor y en tanto que todo lo demás allí presente arraiga en dicha intuición, obtiene el epinicio su "unidad objetiva", cada uno la suya propia, dependiente de la singularidad del vencedor. Esta unidad descansa en relaciones históricas concretas (*rerumque et hominum, qui Pindaro talia scribendi occasionem praeberant, condicio*) y su reconocimiento depende, pues, del

23 A. BOECKH en el prefacio al comentario de su gran edición *Pindari opera quae supersunt* II, Leipzig, 1821, 6 ss. y en su res. de la edición comentada de L. Dissen, recogida en o.c. (en n. 6) 369-403, s.t. 384 ss.

conocimiento de aquéllas. Pero, de otra parte, la conformación artística del epinicio como poesía lírica, aunque griega, sirve también a unos fines subjetivos (*poetae consilium*). Como poema de ocasión celebra en él el poeta al vencedor, responde a las apetencias de su clientela y de su clase; pero aprovecha también la ocasión para hablar de lo que tiene sobre el corazón, aunque esto tenga, a veces, poco que ver con la fiesta de la victoria. Estos fines subjetivos del poeta determinan la elección de los hechos y las ideas, que forman la unidad objetiva del poema. Pactamos aquí con lo usado²⁴ y entendemos por "objetivo", en los fines del poema, lo que, para el sujeto poético, asoma brota o surge del objeto: es una medianía de hablar.

Esta teoría que Boeckh formuló ilustremente como programa partía de una visión, filológica y filosófica, de la obra de arte incompatible con los supuestos de la filología positivista, tan infilosófica (pero un discreto aprovisionamiento filosófico no sobra al filólogo). Las tesis pindaristas de Augusto Boeckh parecieron entonces ropa vieja y con respecto a ellas, durante todo un siglo, la filología pindárica se llamó andana. Todavía hoy en día el autor²⁵ de un amplio panorama histórico sobre la cuestión pindárica habla del filólogo alemán demostrando que ni siquiera lo ha leído o no lo ha leído con calma. En este punto, como en otros, ha sido el sumo vidente Wolfgang Schadewaldt, cuya muerte está tan próxima. En su estudio de 1928²⁶, un libro soberbio, Schadewaldt, partiendo de las ideas de Boeckh, demostraba en la práctica hasta qué punto eran correctas y fecundas. No me ocurre negar²⁷ la existencia de una cierta involución de los conceptos en su paso, a la distancia de un siglo, de uno a otro filólogo, aunque Schadewaldt muy fina-

24 Hacemos esta salvedad para satisfacción de B. A. VAN GRONINGEN *La composition littéraire archaïque grecque*, Amsterdam, 1960², 336.

25 D. C. YOUNG o.c. 8-9.

26 W. SCHADEWALDT *Der Aufbau des pindarischen Epinikion*, en *Schr. Königsb. Gel. Ges. Geistesw. Kl. V 3*, 1928, 259-343, por cuya paginación citamos (repr. Darmstadt, 1966).

27 Cf. H. A. GARTNER *Untersuchungen zur Gedankenfolge in den Siegesliedern Pindars*, dis. Heidelberg, 1958 (mec.), 55-59.

mente supone implícitos, en la intención de su predecesor, algunos de estos desarrollos con la misma cortesía exquisita que le lleva a dedicar su libro a Wilamowitz y a velar, con unos u otros eufemismos, la diferencia abismal que se interyecta entre su concepción de la oda pindárica y la que tenía su maestro. Fundamentalmente, en Boeckh "subjetivo" y "objetivo" son puntos de vista en la interpretación de la unidad material de la oda, mientras que Schädewaldt, en cierto modo, los sustantiva en la oda en forma de "programa" y de "intención personal" respectivamente. A la luz de esta oposición reconstruye la génesis del poema, el proceso psicológico de gestación de la obra, en las asociaciones del propio poeta, para entenderlo conforme al ritmo de su creación; pero esto no quiere decir que la unidad de programa e intención personal sea algo traído a la oda de fuera, sino que proviene de ella, está dentro de ella y ella nos la impone. Esto aparte, Schädewaldt introduce en el tema una perspectiva de evolución cronológica que Boeckh no había considerado. Finalmente, altera el orden de los factores y pone en un primer plano la unidad formal por delante de la unidad objetiva y subjetiva.

El examen de la forma de una oda pindárica, percibiéndola, de una vez y al tiempo, como unidad formal, objetiva y subjetiva no es una abstracción arbitraria, una teoría a la que desde fuera se la somete, sino que corresponde a sus condiciones reales. En el aspecto sociológico de esta literatura y en el área de las realidades de la vida griega a que corresponde, el epinicio, como poesía de ocasión o temporera, se incardina en la fiesta y sus cosas ambientes, se refiere a la victoria conseguida en un certamen determinado por un atleta que pertenece a una familia, a una comunidad que determinan su individualidad y su destino: es obra de regla que el elogio del atleta comprenda también el de los prohombres de su familia, los elogios civiles y patrióticos y restante programa de asuntos que en este territorio el poeta debe movilizar. Como poesía compuesta para el acto civil de la fiesta por un ciudadano poeta, es también expresión personal de éste, tanto de su modo de ser y pensar permanente como de sus intenciones ocasionales. Por otra par-

te, pertenece el epinicio a un género literario que determina su unidad externa formal, no solamente en cuanto a lengua y estilo, en el sentido usual de esta palabra, sino también en cuanto a ciertas ideas, código de vida y formas de conducta, incluida una cierta actitud externa del poeta. Forma es aquí la realidad histórica espiritual objetivada en el género tradicional, que refleja lo objetivo en lo subjetivo y hace visible, en lo objetivo, lo subjetivo del artista, la fisonomía de la personalidad poética, lo individual del ingenio poético; pero que no es ni lo uno ni lo otro, ni tesoro de formas de estilo heredadas ni lo personal del poeta, sino que se integra de ambas cosas a la vez. Y así como en una consideración dualista de la obra de arte (que pone a un lado materia bruta y a otro forma que actúa misteriosamente), la materia es insignificante y la forma es insignificable, y por ello el conocimiento científico de la obra de arte resulta en parte carente de valor y en parte carente de perspectiva, en cambio, cuando por "forma" se entiende unidad inseparable de las unidades objetiva y subjetiva fundidas de un lado en unidad material y de otro en unidad formal, se gana con ello un concepto de forma griego genuino y que hace posible el conocimiento de la obra poética, pues la configuración de ésta se aclara por la forma, y a la inversa.

¿Cuáles son las consecuencias prácticas de esta idea de la forma, que presupone la unidad, pero, tratándose de una obra literaria griega anterior a la tragedia clásica, una unidad que no radica en el concepto? La consecuencia práctica es que la oda pindárica tenemos que considerarla desde tres puntos de vista. Primero, desde el punto de vista estilístico-formal, para apreciar cómo Píndaro poetizaba según las posibilidades y medios del género, en la lengua y en el pensamiento. Segundo, el punto de vista histórico y objetivo que determina de antemano, para cada poema, el "programa" a seguir, para apreciar qué acontecimientos reales Píndaro debía tomar en consideración, pues nunca una oda es "Oda a Nadie" o a toda alma nacida. Y tercero, el punto de vista subjetivo o personal, para apreciar según qué intención configura el poeta la oda hecha de encargo. Cuando digo "personal", he de advertir que entiendo decir la

expresión de una forma espiritual que se realiza en el hombre Píndaro, en su profesión, como depositario y administrador de los valores y normas de su clase.

Está claro que el primero de esos tres puntos de vista hay que ponerlo en ejercicio siempre que queremos entender el sentido de cualquier frase pindárica, mientras que de los otros dos puntos de vista habrá que usar de modo diferente al cariz de cada caso. Gran parte del poetizar pindárico consiste en expresar, explicar, elogiar unas normas y valores tradicionales en la cultura del arcaísmo tardío. No se trata de inventar nuevas normas, acaso mejor fundamentadas, sino de reconocer las ya existentes. Píndaro configura, pues, el programa a partir del tesoro de la sabiduría heredada. Nunca una oda podrá ser canto festivo "impersonal", pues que nace siempre a los dos trances, subjetivo y objetivo; pero sí que podrá, en algunos casos, conformarse la intención personal del poeta fácilmente a la finalidad objetiva de la oda y a la expectativa del que la encargó. Si el destinatario es persona de fuste, es vástago de linajudos abuelos o está prepuesto al gobierno de una ciudad, hay en el programa suficiente materia para su elogio. Cuando la personilla del atleta y su familia sin historia no dan demasiado de sí, podrá el poeta volverse a los dioses, elogiarlos en un himno o referirse al pasado de la comunidad, al valor de sus héroes. Poetizar significa, en casos tales, henchir el programa en el sentido literal. El programa es el cauce por el que discurre plácidamente la persona poética.

Otros son los presupuestos cuando domina la intención personal. El poeta hace entrar en el programa algo que, sin colisionar con él, no corresponde a sus estrictas exigencias, sino a una voluntad personal. Desde el punto en que ha recibido el encargo, el poeta tiene que tocar, de alguna manera, los puntos del programa, nunca podrá colocarse sobre el programa con libertad absoluta; pero sí que podrá filtrar una intención personal en su poesía. La contigüidad de ambas intenciones no se convierte en una polémica entre ambas, a ver quién supera a quién, pues esto malograría la unidad de la oda. Por el contrario, debe conducir a un acoplamiento o ajuste resultante de un

equilibrio artístico. De donde se engendra que éstas son precisamente las odas más interesantes para apreciar en concreto el arte del poeta al configurar la relación entre programa e intención personal y para ver cómo el poeta piensa en su cliente y yuxtapiensa o piensa además en sí mismo, cuándo compone por simple encargo y cuándo, sin desatender el encargo, compone *motu proprio*. Es de suponer que, si pasamos la vista a lo largo de su obra ordenada cronológicamente, captemos algunos indicios de evolución en el arte de un poeta que, sin dejar el camino que le prefigura el programa, tiene que hacerse su propio camino: como así acontece, efectivamente ²⁸.

La primera parte del proyecto formulado por Schadewaldt, en 1928, para el estudio de la oda pindárica consistía en reconocer la importancia que tienen en ella las convenciones del género. El egregio helenista predicaba y a la vez daba trigo, emprendiendo una rebusca sistemática de la forma tradicional del epinicio. Su libro, con su buen decir de costumbre, sigue siendo fundamental para comenzar a enterarse de cuáles y cómo son las partes y secciones cuya combinación arma un epinicio. Fue también el canto de gallo de los estudios sobre el decir estilístico de Píndaro, cuyo repertorio de ademanes retóricos (como las "fórmulas de ruptura"), de idiotismos y bordoncillos y de lugares comunes y semicomunes ciertas páginas suyas maduraron en puntualizar. Asimismo fue Schadewaldt el obrero de la hora prima en el estudio de los temas y motivos de la oda (invitación al canto, motivo "canto-victoria" o "deber del poeta", motivo de la llegada, etc.), en su bautismo terminológico y en el examen de su distribución en el torso estructural del poema (cabeceros o para clausurar el poema, en el dintel o en el remate del mito, etc.). Además, el magisterio de Schadewaldt impulsó, por aquellos años treinta, esta labor de esclarecimiento en varias monografías de asunto bien delimitado (forma y conducta del relato mítico ²⁹, distribución de las certeras sentencias en el trayecto de la oda ³⁰, motivo "canto-

28 Cf. W. SCHADEWALDT o.c. 325-340.

29 L. ILLIG *Zur Form der pindarischen Erzählung*, Berlín, 1932.

30 H. BISCHOFF *Gnomen Pindars*, Wurzburg, 1938.

victoria"³¹), particularizando temas de estudio a los que el maestro se había acercado de modo más sugestivo que exhaustivo. Así lo que, después de un paréntesis de un cuarto de siglo, ha venido a llover la investigación pindárica de que en seguida hablaré, lo ha llovido sobre mojado.

En efecto, de catorce años a esta parte el pindarismo del actual presente ha realizado una labor meritoria circunstando los aspectos convencionales de la forma de la oda, los esquemas, itinerarios y ordenanzas de acuerdo con los cuales se articula. La actitud absolutamente negativa a este respecto de un Bowra no pasa de ser la excepción que confirma la regla.

En 1962 un profesor de la Universidad de Berkeley, Elroy L. Bundy, dio, en dos entregas y un centenar de páginas, bajo el título de *Studia Pindarica*³², una investigación que ofrece algo más que el análisis con minuciosidad de la O. XI e I. I. Ofrece un repertorio bastante completo de los *loci communes* de la oda pindárica, sus conectivos y trámites intermediarios, su distribución y funciones en la arquitectura del epinicio.

Bundy vuelve decididamente al significado literal del epinicio: canto por la victoria y, por ende, canto por el *laudandus*. La oda, encaminada a la gloria del atleta gestero, tiene en el elogio su centro de gravedad. Es constitutivamente arte a gloria y honor del atleta. Si no entendemos claramente que el carácter laudatorio es el rasgo típico de la oda, no habrá manera de entender nada ni de situar y explicar su fraseología y tropología, sus motivos, sus lineamientos, normas y cánones, las particularidades de su mapa lingüístico; y, siendo el fin último de la oda la glorificación del destinatario, este fin explica toda afirmación y todo movimiento del poema.

Esto es muy cierto, que la oda es confesadamente literatura encomiástica por los cuatro costados. Siento de todas ve-

31 H. GUNDEBT *Pindar und sein Dichterberuf*, Francfort, 1935.

32 E. L. BUNDY *Studia Pindarica I: The Eleventh Olympian Ode; II: The First Isthmian Ode*, Berkeley-Los Angeles, 1962 (*Univ. Calif. Publ. Cl. Phil.* XVIII 1962, 1-34 y 35-92).

ras tener que referirme otra vez, como ejemplo negativo, al señor Gantz, a quien sólo conozco para servirle, el cual sostiene, por muestra, que en la *P. II* Píndaro pone al destinatario, Hierón, como ropa de pascua y saca a plaza ciertas faltas suyas y hasta algunas deshonestidades que bueno le ponen, produciéndose el poeta con agresión mortificante³³. Figúrense ustedes (¡figúrenselo ustedes!), como si el elogio fuera un requilorio y no la obligación y accidente inseparable de la oda. No sólo sería una indelicadeza, una impertinencia, sino que, si damos caso que la cosa fuera según se ha visto por Gantz, el poema, cumpliendo menesteres de maledicencia, conculcaría las reglas de la buena crianza y, lo que más importa, las reglas del género.

Bundy, investigador de serias cualidades, estudia la *gramática de temas y motivos* del epinicio, pregonero del elogio, y los ademanes lingüísticos y retóricos tópicos para el elogio. Los bautiza, en parte inventando términos *ad hoc*: llama, por ejemplo, *foil*, esto es, hojarasca a la secuencia o imagen o afirmación de menor importancia que se humilla a no ser sino ornamentalidad suntuaria y que está arbitrada como marco caligráfico o adorno para hacer resaltar lo que sigue, como el marco es la faja de oro y luz que destaca el cuadro y como el adorno atrae sobre sí la mirada, pero con ánimo de hincarla sobre lo adornado; o llama *cap* al punto culminante de una "*Priamel*" *gnómica*, pues Bundy suele remachar su terminología básica con ulteriores subdivisiones (asistimos, acaso, a un apoteosis de la terminología técnica): "*foil*" *mítico*, "*Priamel*" *proemial*, "*cap*" *pronominal*, etc. Asimismo Bundy sistematiza la diversidad de motivos, en parte ya individualizados por Schadewaldt como procedimientos formales constitutivos del epinicio: por ejemplo, el "motivo de la audacia", complementario del "motivo de la demora" (el segundo, *foil* del primero). . . . Todo este sistema de patrones convencionales, obtenido por compulsiva y lectura paralela de toda la literatura encomiástica, no sólo poética, ni sólo arcaica, propone una valoración de la poesía pin-

33 T. N. GANTZ o.c. 153-178. Cf. J. PÉRON *Pindare et Hiéron dans la deuxième Pythique*, en *Rev. Et. Gr.* LXXXVII 1974, 1-32.

dárica como poesía del elogio convencional.

Después de 1962 Bundy no publicó nada. Ha muerto muy antes de tiempo (para el pensamiento morir a los 56 años es morir joven), en los últimos días del año pasado. Sus tesis las recibieron bastante mal, por los periódicos filológicos³⁴, los revisteros que representaban las opiniones reinantes en el pindarismo ortodoxo, a medias por la rutina ambiente, a medias por los juicios enérgicos y por el acento demasidamente unilateral que el americano ponía sobre la importancia de este carácter de la oda (esto, claro, depende de que otros le dieron demasiado poca). Pero sus métodos para individualizar la "lengua poética" de la oda se han erigido en proveedores del gusto hoy predominante entre bastantes pindaristas. Claro es que hay maneras y maneras de aplicarlos. Hay la manera fiel y un poco mecánica de algunos discípulos americanos³⁵, un grupo de jóvenes trabajadores en Filología pindárica, bundistas disciplinados que deben de pensar, con Lope, que *es estudiante notable el que lo es de un solo libro*. Hay la manera propia de testas demasiado circunscritas al formalismo, y pienso en el italiano Pavese, que en 1968 intentó un análisis de las odas según pretensiones que se fijan y orientan en la lingüística hjelmsleviana y que, cosa de un par de meses hará, lo ha completado con un análisis sistemático de las *Olímpicas*³⁶; y pienso en el norteamericano Richard Hamilton, quien acaba de darnos³⁷ una descripción cumplida de la posición en las Odas de los elementos del contenido. Hay, en fin, la manera, más ecléctica

34 Cf. J. DEFRADES en págs. 197-199 de *Studia Pindarica*, en *Rev. Ét. Gr.* LXXVI 1963, 193-202; J. A. DAVISON *Ant. Cl.* XXXII 1963, 226-227; F. VIAN *Rev. Phil.* XXXVII 1963, 294-295; muy objetivo G. M. KIRKWOOD *Gnomon* XXXV 1963, 130-133.

35 Así, H. M. LEE *Aspects of Pindar's Art A Literary Study of Nemean II, Olympians XIV, XII and IV, and Pythian I*, dis. Stanford, 1972 (micr.) y W. H. RACE *The Vaunt in Pindar*, dis. Stanford, 1973 (micr.).

36 C. O. PAVESE *Semantematica della poesia corale greca*, en *Bel-fagor* XXIII 1968, 389-430 y *Le Olimpiche di Pindaro*, en *Quad. Urb. Cult. Class.* XX 1975, 65-122 (en pág. 121 anuncia un estudio sobre *La settima Nemea di Pindaro*).

37 R. HAMILTON *Epinikion. General Form in the Odes of Pindar*, La Haya-París, 1974.

y unida a las tradiciones de la Filología pindárica secular, de un David Young³⁸ y, hasta cierto punto solamente, de un Erich Thummer³⁹.

Concluye Bundy su estudio de la *I*. I por estas palabras: *Si mi análisis es correcto, parece evidente que, en este género, la elección planteada en la composición es decididamente una elección de fórmulas, motivos, temas, tópicos y series de secuencias de aquéllas que, por convención, tienen un sentido no siempre fácilmente perceptible desde las significaciones superficiales de las palabras mismas. Y, si yo estoy en lo cierto en un grado apreciable, entonces los métodos empleados en el estudio de las odas han sido erróneos y debemos empezar de nuevo, examinando, a través de análisis cuidadosos de las odas individuales, la gramática de temas y motivos de la composición coral. El estudio de Píndaro debe convertirse en un estudio de género. No debemos seguir viendo las odas como el producto de un genio errante, cuyos intereses personales le hacen violar los cánones ordinarios del sentido y de la pertinencia*⁴⁰.

Decididamente; la palabra es rotunda. Decididamente Bundy ha rendido un servicio a nuestra inteligencia de Píndaro al volver a enfatizar la importancia de la convención, de los procedimientos y convenciones genéricas en el arte pindárico, como en el de los demás líricos de la coral helénica; aunque Bundy opera —y esto es una limitación— casi exclusivamente sobre una base formal (desatendiendo otros lugares comunes de sustancia y contenido) y exclusivamente dentro del género encomiástico, del cual, en el orbé lírico, es el epinicio un caso particular. La Musa pindárica, como abeja dócil, depone su

³⁸ D. C. YOUNG *Three Odes of Pindar. A Literary Study of Pythian 11, Pythian 3 and Olympian 7*, Leiden, 1968 y *Pindar, Isthmian 7, Myth and Exempla*. Leiden, 1971 Cf. E. SALVANESCHI *La critica pindarica di D. C. Young*, en *Par. Pass.* XXVII 1972, 426-437 y, bastante más crítico, O. SMITH *An Interpretation of Pindar's Seventh Olympian Ode*, en *Class. Med.* XXVIII 1967, 172-185.

³⁹ E. THUMMER *Pindar: die Isthmischen Gedichte I-II*, Heidelberg, 1968-1969.

⁴⁰ E. L. BUNDY o.c. 92.

miel en esas estructuras consuetas y hasta en los más molidos lugares comunes, dentro del sistema normativo del género. Las convenciones, posturas y gestos genéricos, un argot estilístico (agua igual a poesía, poeta análogo de atleta, corona vale poema, etc.) intervienen en la oda más de lo que se ha creído y sospechado. Nuestra gustación de la obra debe partir de este hecho, sin el cual no creamos poder dar ni dos pasos dentro de ella. El pindarismo finisecular y la "Pindar-Philologie" de nuestro principio de siglo, gran distraída para lo que había ante los ojos, se empeñó en desconocerlo. Por una ignorancia que no es perdonable, quiso desconocer el diagnóstico diferencial entre un lírico coral griego y un lírico romántico. Aquel desconocimiento largo, pertinaz, de las convenciones genéricas en la oda llevó a los pindaristas de ayer y de anteayer a asumir por doquiera confesiones personales y declaraciones biográficas del poeta, confundiendo la personalidad poética con el yo humano del poeta.

Aunque la poesía de Píndaro no sea sólo eso, convención y género (genérico, sea; pero no impersonal), es también eso gústenos o no. Negarlo sería empecinarse en una anacrónica beatería literaria. Agradecemos el botín de claridad que el nuevo método de lectura de Píndaro trae consigo. Nos permite dar un sentido controlable a ciertos tópicos que estaban muy ocasionados a equivocaciones y errores, porque nos faltaba la palabra del enigma, la clave de la convención, pero, una vez que se ha caído en la cuenta de cuál es la gramática y el diccionario de las palabras del roce y uso de este *sermo poeticus*, los cogemos en su onda y vivimos con más precisión las palabras. A la luz del sistema de convenciones domésticas y supuestos vigentes se nos torna perlúcido, perogrullesco incluso, lo que estaba revesado. Este nuevo pindarismo ha creado un público de lectores filólogos de Píndaro que antes no existía. Ha curado a la filología pindárica de un cierto vacío que arrastraba.

Estoy lejos de negarlo. Pero sería una exageración disminuyente y estoy por decir una perversión, una aberración del juicio, que, cesante o casi la biografía, nos acercáramos a la oda pindárica viendo en ella sólo aspectos genéricos y tópicos mano-seados, puro lugarcomunismo. No se dijera sino que Píndaro

es un obrero manual que pega, en cierto orden y con sus trámites intermediarios o trazos de unión, lugares comunes, palabras de alquiler y quincalla de convenciones; un solícito oficial instalado en su buen oficio y atendido a los encargos que recibe; un artifice o artesano versicultor bien dotado y adiestrado y que no tiene mucho que decir. No, no es verdad que el lirizar de Píndaro (que es muy otra cosa, y mucho más, que destreza artesanal) descienda a no más que puro ejercicio de dominio de un instrumento en el que todo es manera y procedimiento y receta. No lo confundamos — como alguien ha advertido — *con un gacetillero de deportes que maneja hábilmente los "clichés" para la publicidad de un boxeador americano*. Sería un juicio alicorto, de vuelo gallináceo. Píndaro es de otra latitud y alzada.

Entre uno y otro bando, lírica personal y género convencional, es claro que yo me quedo sin ninguno.

Es de esencia que la oda pindárica se emplea en el elogio del vencedor, que, como cantó el Ariosto, *fu il vincer sempre mai laudabil cosa*. En la hora de ahora vemos que el elogio tiene mucho de jarabe de pico genérico. Lo cual es verdad; pero no toda la verdad. Bien será que recordemos ⁴¹ que esos vencedores no eran entes genéricos o personas imaginarias, sino individuos muy determinados. Algunos fueron príncipes poderosos y testas coronadas. Ecos del mundo en que vivían tuvieron que entrar en la poesía pindárica, en cuanto arte memorialista. Bastantes alusiones históricas da la casualidad de que son hechos conocidos, señalables y controlables. Cuando Bundy demuestra que algunas cosas de las que se tenían hasta ahora por alusiones históricas o por expresiones personales de Píndaro se ordenan en la tópica tradicional del género, nos invita a ser más prudentes que nuestros predecesores al intentar explicar las dificultades de las odas recurriendo, a falta de otra evidencia, a hipótesis históricas o construcciones biográficas. En

⁴¹ Cf. B. GENTILI *Aspetti del rapporto poeta, committente, uditorio nella lirica corale greca*, en *St. Urb.* XXXIX 1965, 70-88 y H. LLOYD-JONES en págs. 115-117 de *Modern Interpretation of Pindar: The Second Pythian and Seventh Nemean Odes*, en *Journ. Hell. Stud.* XCH 1973, 109-137.

principio, quiero decir en un primer estadio, es el suyo un método correcto (*ars gratia artis*), pero que tiene que combinarse con otros principios y otros métodos, pues, si fuera inocente acercarse a la oda en términos puramente históricos o biográficos, otra inocencia sería creer bastante, para entenderla, una aproximación a sus aspectos genéricos. Mal estuvo, en su día, ir a la poesía pindárica desde los cánones estéticos románticos o postrománticos o crocianos o para poner a prueba determinadas concepciones modernas del arte: idea poética, símbolo, "poesía del fragmento" (esto es, dejando aparte la "prosa" o elogio del atleta, vale decir, considerando peso muerto la mayor parte de la oda). Por ese camino se le quiso imponer a la oda una unidad lógica o poética desde fuera, desde construcciones abstractas, cuando lo que debemos hacer es intentar comprenderla en su dimensión histórica y en su realidad fenomenológica. En este sentido Bundy, junto con otros, ha abierto una puerta; pero no la ha traspasado.

Pues el problema de la unidad de la oda (y todo lo sobre dicho lo decíamos para volver a este punto) no se resuelve suponiendo que la sola ordenación de tópicos origina, de suyo, la unidad. Bundy no ha dado respuesta alguna explícita a esta demanda; pero parece deducirse que, en efecto, la unidad de la oda consiste lisamente en la "unidad encomiástica", en la "unidad lineal", que reúne en una línea los tópicos celebrativos. Leo en uno de sus discípulos⁴² que Bundy empleó alguna vez la expresión "unidad inorgánica". Si fue así, nos nubla la perplejidad. ¿Reconocía que no hay tal unidad, sino acarreo inorgánico de literatura a cordel, en definitiva, cierta incoherencia? ¿Incurría inadvertidamente en un anacronismo verbal? Pues lo que, en relación a una organización posterior todavía nonata, parece inorgánico, inorganizado, puede ser profundamente orgánico, con una unidad que no le imponemos desde fuera, sino que emerge de un fondo insobornable que en ello reside.

Píndaro no poetiza, como un lírico moderno, según propio régimen, sino dentro de la tradición literaria de un género cu-

yas reglas, aunque no escritas⁴³, constituyen una especie de código formal: *τεθμός* lo llama el poeta⁴⁴, “signos simbólicos de poética” diríamos hoy. Este código determina la estructura del canto coral mediante la presencia de temas convencionales, *loci communes*, motivos topiquizados. Su estudio provee una zona importante de iluminación de la poesía pindárica. Fuera, sin embargo, un error sustantivo concluir de ello que la unidad de la oda es puramente externa, basada en el cumplimiento de un esquema preexistente. El género provee materiales múltiples y con muchas posibilidades de elección, que deben encontrar su puesto en el cántico coral y que el poeta selecciona (por tanto, acepta y rechaza) y ordena a su beneplácito. La unidad no nace mecánicamente de la presencia de modelos disponibles y leyes tradicionales, de “clichés”, motivos y temas convencionales, sino de la conciencia que tiene el poeta de moverse dentro de tales esquemas, utilizándolos y variándolos según su “programa poético”⁴⁵: con este nombre se quiere significar la intervención activa y consciente del poeta sobre el conjunto del material de vieja cepa que pone a su alcance la tradición del género. Voy, pues, a la advertencia de que para entender una oda pindárica no basta, por ningún término, con conocer las externidades del género, sino las internidades del alma del poeta en lo que toca a la poesía, es decir, la poética pindárica, que, por cierto, rinde una teoría de una notable coherencia y fidelidad a sí misma.

Muy significativo de cómo Bundy ha dejado en el aire la cuestión esencial resulta que escogiera, para ejemplificar su método, dos odas sin mito, con lo cual él, que tanto describe, no describe el papel del mito en la oda, lo que necesariamente le llevaría a plantearse el problema incómodo de su unidad. Ocurre que en los mitos la Musa lírica de Píndaro (*el poeta de*

43 Cf. L. E. ROSSI en págs. 75-77 de *I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle lettere classiche*, en *Bull. Inst. Class. Stud.* XVIII 1971, 68-94.

44 O. XIII 29; cf. H. GUNDERT o.c. 64-65 y 135, n. 303.

45 Cf. G. F. GIANOTTI *Per una poetica pindarica*, Turín, 1975, 116.

los mitos le llama Perrotta⁴⁶) se eleva en los más altivos vuelos y parece mucho más personal. El poeta invencionero introduce pormenores de su propia cabeza o interpreta con mayor libertad, en reverencia del ideal moral. En suma, es la parte menos convencional de la oda y aquella desde la que más placer se nos destila. No entro yo todavía a dar mi respuesta a la cuestión que, tocante a la unidad de la oda, plantea la presencia del mito. Constató simplemente que Bundy no sé por qué (sí lo sé) guarda silencio sobre el tema que intacto se queda y, aunque prometía aplicar su método a otras odas “problemáticas”, en trece años no tuvo tiempo para cumplir su promesa, y venimos al convencimiento de que no por acaso tropezamos, en su labor, con este lado menos satisfactorio. En cambio uno de sus discípulos, Hugh Lee, se ha arreado⁴⁷ a considerar el mito como un elemento encomiástico más. La respuesta de Thummer (que, al darnos un comentario integral de las *Ístmicas*, no podía eludir el problema) significa una capitulación: el mito, como el proemio, pertenece a *las partes predominantemente decorativas* del epinicio⁴⁸. El mito, dice Thummer, es simple adorno, aderezo de intención decorativa, una digresión que se abre, en ráfaga de idealidad, para escapar a la cotidianidad. Ahora bien, si en la oda todo lo que aparece son o bien formas de elogio al descubierto o encubiertas o bien digresiones (*παρεκβάσεις*) decorativas (el mito como *una divagación respecto a los temas eulogísticos principales*⁴⁹), está por sobrentendido que no hay unidad de la oda, que, si radica simplemente en la “intención laudatoria del poeta”, radica fuera de la oda. Conviene, pues, que no salgamos de la cuestión por la ventana de los “elementos decorativos”, entre las otras cosas, porque, si el ventano es decorativo, falso boquete, nos romperemos la cabeza al intentar salir por él.

Al deprimir el mito a un papel insignificante, estos autores están confesando lo injustificado de las pretensiones de sufi-

46 G. PERROTTA *Pindaro*, Roma, 1958, 121.

47 H. LEE o.c.

48 E. THUMMER o.c. I 107-121.

49 C. O. PAVESE en pág. 413 de o.c. en primer lugar en nuestra n. 36.

ciencia de su teoría, la bancarrota de ésta. Reconocen primero que el mito es la parte de la oda menos accesible a una sistematización formalista, precisamente por ser la parte más personal y menos convencional. Reconocen en segundo lugar, que, de atacar a fondo el problema del mito en la oda, habría que reconocer que el mito no tiene "vida propia" sino en función del conjunto, en la unidad de la oda: como así es, en efecto.

Ya se ve. El segundo punto del programa formulado por Schadewaldt, en 1928, ha sido muy desatendido por el pindarismo de vanguardia, distraído en una filología cutánea (que mira al cutis de la oda y no a la entraña). Nuestro mejor conocimiento de los principios de la composición pindárica, de sus condiciones y propiedades genéricas, ha llevado paradójicamente a que la obra de Píndaro y su estro, tomados en conjunto, se nos han vuelto sobremanera problemáticos. Deberían, en cambio, llevarnos a aclarar y valorar mejor el arte del poeta que los pone en obra de acuerdo con las circunstancias especiales de cada caso y, particularmente, según sus propias intenciones personales. Porque estamos convencidos de dos cosas: primero, de que el poema es obra de totalidad (y no "elogio" más "decoración"); y segundo, de que, para entender el arte de Píndaro, hay que dar, al menos, tanta parte al poeta como al género.

Y para prueba de lo que entiendo deba ser esto, no quiero alargar los plazos. Un problema como el nuestro no se resuelve tomando contacto con la prehistoria del género, de la que por supuesto sabemos menos que de su historia. Se resuelve, si es que se resuelve, tomando contacto con los textos. A fin de que mis afirmaciones de antes no queden en pura vaguedad y para aclarar a qué me refiero principalmente, voy a dedicar las dos próximas lecciones a un comentario de la *N. VII*. Elijo este ejemplo porque plantea el pleito poético que nos interesa con agudeza y por eso ha sido elegido, para darle soluciones contrapuestas⁵⁰, por bastantes pindaristas de distinta parcialidad.

50 Hace ya sesenta y seis años apostillaba B. L. GILDERSLEEVE en pág. 126 de *The Seventh Nemean Revisited*, en *Amer. Journ. Phil.* XXXI 1910, 125-153: *Commentator after commentator has retired baffled; baffled even when they have worn a smile of triumph.*

A mi ver, nos viene muy bien para autorizar nuestra tesis y nos significa un ejemplo inmejorable del arte de Píndaro para dar unidad, en un mismo poema, a su intención personal y a lo que, para entendernos, hemos llamado fin objetivo de la oda.

II

No es de la ocasión (por miramientos al lugar en que conferencio y porque la cosa exigiría largos desarrollos que piden harto tiempo y papel mucho) que yo intente aquí el asedio filológico al texto griego de la *N. VII*. Este texto tiene sus dificultades que necesitan cuidadosa hermenéutica a la luz de la Gramática, de la crítica de textos, de la Métrica. Todas estas y otras más cuestiones, para acercarse a ellas con alguna pulcritud, necesitarían no de un par de lecciones, sino de todo un cursillo de pindarismo. No hay solaz para hacer historia de las batallas que una crítica seria y reflexiva ha librado ora rectificando con solicitud errores invalidados y licenciando interpretaciones sobreseídas, ya trayendo a cuenta aplomadas razones para proponer nueva exégesis, o bien trafagando atascada con pasajes difíciles sobre los cuales aún hay pendientes muy acaloradas disociaciones de opinión, con réplicas y contrarréplicas, que nosotros no debemos sentenciar ligeramente. En lo que me concierne he procurado tomar postura en cada uno de los problemas, sobre los cuales he meditado muchas veces y con despacio; pero, ahorrándome aquí consideraciones impropias del momento, atacaré las cuestiones en una visión abarcadora, buscando el entendimiento en bloque y sin demorarme en menudencias técnicas.

Tomo como base el texto griego de la oda puntuado y dispuesto por Snell (edición lipsiense sacada de molde en 1964), del cual discrepo alguna que otra vez. Algunas breves notas críticas orientarán al lector filólogo sobre la elección de las variantes textuales. Pero seguiremos la trayectoria del poema sobre una traslación al castellano. Doble motivo de pena. Para el lector en griego de Píndaro parecerá ya tibia esta poesía, respecto a que el papel no pueda dar de sí ni lo sonoro de la mú-

sica, ni lo vistoso de la coreografía, que, con gentil compás de pies, armonizaba con la palabra griega, cuando ésta era temblor de aire, y casaba con la música que, en la ejecución del poema, repercutía en cada pabellón de oreja, pero que, en nuestra lectura del mismo, es muda e inaudita; es decir, que cuestiones tan fundamentales para entender un arte de la retina y del oído y sus máximos virtuosismos (género visionario o espectacular tanto como género literario) le faltan hoy al lector. Pero es que, además, en lengua española (es un decir) Píndaro canta en una traducción que, por fidelidad al sentido del original, ha sido escrita en un español traidor a su patria, tan descastellanizado, para que, al menos, no le suceda lo que a ciertos traslados que nadie lee porque nadie entiende y lo que hay es que el traductor no sabe expresar en español lo que no ha entendido en francés y fue pensado en griego. Tocante al estilo, renuncia a ser "pindarizante", al modo de algunas traducciones del falso clasicismo: también es verdad que hay quienes creen imitar el estilo de Píndaro cuando en realidad sólo imitan el de algún Píndaro de pelo postizo⁵¹.

El destinatario de la oda es Sógenes, hijo de Tearión, un egínetas que vence en el pentatlo en Nemea. Píndaro recibe el encargo de celebrar la victoria, no sabemos bien cuándo⁵². Unos eruditos (desde Hermann en 1828) se inclinan por una data tardía, el 467 o, en todo caso, posterior al 476: dicen cosa tal Theiler⁵³ y

51 Sobre los problemas de la traducción pindárica, cf. las observaciones de B. SNELL en su *Nachwort* a la colección de traducciones Colegida por U. HOELSCHER *Pindars Siegeslieder, Deutsche Uebertragungen*, Francfort, 1962.

52 Historia de la cuestión, en ST. FOGELMARK *Studies in Pindar, with Particular Reference to Paean VI and Nemean VII*, Lund, 1972, nn. 30 y 31 (el autor, por su parte, arguye por una fecha tardía, con base en frágiles argumentos sacados del uso de los términos de color en el Peán).

53 W. THEILER *Die zwei Zeitstufen in Pindars Stil und Vers*, en *Schr. Königsb. Gel. Ges. Geistesw. Kl. XVII 4*, 1941, 255-290 (recogido en *Untersuchungen zur antiken Literatur*, Berlín, 1971, 148-190), s.t. 269 ss.; pero cf. res. de F. DORNSEIFF en *Gnomon XIX* 1943, 161-162 y H. A. POHLSANDER *The Dating of Pindaric Odes by Comparison*, en *Gr. Rom. Byz. St. IV* 1963, 131-149.

Finley⁵⁴. El agudo Wilamowitz⁵⁵, en cambio, era de parecer contrario, fechando nuestra oda muy temprano, en el 485, y muchos le siguen, quizá por buen camino. Va de suyo que, en el primer caso, Píndaro habría compuesto esta Nemea ya mediada su vida literaria y muy adentro en la vida, poeta cincuentón, mientras que, si admitimos y damos fe a la cronología de Wilamowitz, el ingenio era mozo treintañero y contaba apenas un quindenio de vida literaria. Tal distinción y el examen de las razones que nutren una u otra convicción es grave pleito cuando se trata de especular y definir la posible evolución artística de Píndaro, asunto que ahora ni siquiera vamos a rozar. Del pleito que debo hablar ya es del movido a Píndaro por los Eginetas (un público cuyo favor nunca al poeta se le desmintió) por haber el Tebano aludido a Neoptólemo en otro su poema en términos que les desagradaron, razón por la cual Píndaro tomó pie en esta Nemea para sincerarse de tales cargos ante sus lastimados clientes y para alegrar sus descartes. Esta interpretación la leemos en algunos escolios antiguos y ha sido resucitada por Wilamowitz y otros modernos, partidarios tanto de la cronología temprana como de la tardía, pues, ténganla por fruto ligeramente ácido o por fruto exquisitamente maduro, todos piensan que nuestra Nemea es posterior al Peán VI.

Píndaro, pues, joven o más maduro, recibe el encargo de celebrar la victoria de Sógenes, niño rico por su casa, y de ahí la extensión de la oda, que se desenvuelve en cinco tríadas. Tarea fácil, parece, pues el vencedor era casi un niño, en su primera victoria en un juego panhelénico, ni el padre ni otros miembros de la familia tenían historial hazañoso, ni hay tampoco entrenador. El "programa" era simple: un elogio medurado de Sógenes y de su padre, buenos deseos para el futuro, loa de Egina la patria, de Éaco el héroe del lugar, deprecaciones a Zeus el dios de los juegos y a Heracles que tenía un

54 J. FINLEY *The Date of P. 6 and N. 7*, en *Harv. St. Cl. Phil.* LX 1951, 61-80, seguido por C. M. BOWRA *Pindar*, Oxford, 1964, 410-411.

55 U. VON WILAMOWITZ *Pindars siebentes Nemeisches Gedicht*, en *Sitzungsb. Pr. Ak. Wiss. Berl. Phil.-Hist. Kl.* XV 1908, 328-352 (recogido en el vol. col. c. en nuestra n. 3, 127-158, s.t. 149).

templo en la vecindad de la familia. A través de las odas destinadas a otros Eginetas (como los hijos de Lampón), indicativas de cómo componía Píndaro para clientes tales, suponemos cómo habría cumplido el encargo de Tearión si se hubiera tratado sólo de complacerle. Pero, si la cosa fue así como se supone y si Píndaro trataba, además, de sacarse la espina y justificarse con los Eginetas de las acusaciones que se le acriminaban, la compresencia con el programa de una intención personal del poeta nos plantea un problema sabroso. Este ejemplo concreto nos da proporción de conocer el arte del poeta para aunar fin objetivo y subjetivo del poema. ¿Cómo compaginar las exigencias de uno y de otro? ¿Tratando aparte ambos fines, ya uno, ya otro, ya entrambos por mera yuxtaposición? No tal. ¿Alojando lo personal en simples alusiones, insinuaciones? ¿Rompiendo el programa en determinados momentos y rompiendo a hablar en ellos, en un aparte y por vía de paréntesis, de su problema personal? He aquí puesto a prueba el arte del poeta para lograr la unidad de la oda y, si el poeta tiene talento, éste se medirá por el grado de la unidad conseguida. Como que no hay unidad comparable al ayuntamiento del deber con la conveniencia, tal unidad, si se logra, será irrompible . . . Pues bien, ésta es la cuestión que me propongo ventilar al par y al paso de un comentario de la oda ⁵⁶.

Tratemos de poner orden en el poema. A una primera mirada a su externidad, la estructura nos parece de lo más normal en la composición de una oda pindárica. El proceso lírico se cumple en tres fases y la oda se articula, mediante cortes nítidos, en tres partes, siendo la medial el mito ⁵⁷. Delante y detrás, *personalia*. El elogio de la ciudad en la primera parte. El motivo "canto-victoria", junto al elogio del vencedor, en la

⁵⁶ Es fundamental, y a él remitiremos con frecuencia, el admirable análisis de W. SCHADEWALDT o.c. 292-324.

⁵⁷ Forma ABA (mito en el centro, precede el elogio del vencedor y puede seguir un segundo elogio), que es la más frecuente, aunque una cuarta parte de las odas no tienen mito y en una cuarta parte de las odas con mito, éste no ocupa el centro: cf. R. HAMILTON o.c. 8-9 y 76-77.

primera y la última parte. La mención de Zeus⁵⁸, el dios de la fiesta, y de los héroes epicóricos, al final, como es sólito. Los "deseos" (de nuevas victorias, etc.), también al final, igual como la expresión de sentimientos personales que, a veces, adoptan la forma de directivas al coro y que aquí parecen revestir el aspecto de una especie de añadimiento o apéndice (versos 102 al 105).

Nuestra primera impresión es que el poeta ha respetado no sólo los elementos del programa, sino un orden normal de los mismos, o sea, que la intención personal, que parece tan fuerte, no ha dañado el esquema ni sus reglas usuales. Esta constatación negativa, sin embargo, nada nos dice del modo como el poeta ha conjugado las exigencias del programa con sus intenciones propias. Este es un punto que tenemos que estudiar con tiento, analizando en pormenor las diferentes partes de ese programa, pues su escrupulosa preservación por el poeta obliga al intérprete a proceder por este camino, que, pues el poeta las ha preservado, hemos de entender que el oculto —¿oculto?— diseño personal se agazapa en ellas, si es que se agazapa.

*Ilitía, compañera de sede de las Moiras de profundos pensamientos,
hija de Hera grandipotente, escucha, engendradora
de hijos: sin ti
ni la luz habiendo visto, ni la negra bienhechora noche,
a tu hermana no habríamos alcanzado, a Hebe de brillantes miembros.
Pero no todos respiramos para una misma cosa;
y lo impide a uno una cosa, a otro otra uncida al destino, y contigo
también el hijo de Tearión por su virtud distinguido
ilustre es cantado Sógenes entre los vencedores del pentatlo.*

El proemio, retardando el nombre del atleta hasta el final, lo constituyen motivos hímnicos, que conservan en Píndaro un acento religioso, como versículos de cantos litúrgicos. Término obligado de comparación es Baquílides, en quien estos versos preliminares suenan sonos puramente decorativos, completamente despegados ya de su raíz y origen en la víscera religiosa del himno. En Píndaro el proemio es apto para que surja de él

58 Sobre estas menciones, cf. ST. FOGELMARK o.c. 49-71.

naturalmente un elemento especulativo, una "filosofía" que, traducida en prosa grosera, sería aquí de lo más trivial: "de los muchos hombres que nacen, pocos son los que, como Sógenes, ganan un concurso de pentatlo". Propia costumbre del poeta es destacar un hecho universal de la humana existencia sólo para contrastar la posición distintiva de su cliente dentro del límite de la experiencia humana (nuestro pasaje es allegable en esto a los versos 55 a 60). Esto es decir, que no se trata, como asegura Fränkel de acuerdo con una de las varias explicaciones de los escolios⁵⁹, de un elogio de los buenos por nacimiento y no por aprendizaje (por estos últimos siente Píndaro un desprecio sin riberas), pues la diferencia entre dotes y destrezas adquiridas e innatas carece aquí de relevancia.

El poeta, entre varias posibilidades, escoge la más adecuada al caso individual y, a la vez, puede, si se tercia, subordinar éste a sus propios fines. Sógenes es un niño que todavía no ha llegado a su ἦβη. Ilitía, personificación del nacimiento (como hija de Hera, diosa del matrimonio), y Hebe son los dos polos entre los cuales el vencedor, como la frase misma, está todavía. Su virtud puesta está bajo la protección de la diosa, ya que la victoria, por favor particular divino, demuestra que el vencedor no es un hombre de los comunes. La victoria es el brillo, la culminación de la existencia y es, a la vez, acción y pasión, se fusionan en ella el esfuerzo humano y la gracia divina. De este círculo de pensamientos, en tan pocas palabras, extrae el poeta, mediante una sentencia, el motivo de la variabilidad de la vida humana; y, como ha comenzado por una invocación a Ilitía, la vida se le representa como el momento de la vida bajo la influencia de esa diosa: *respiramos*, o sea, *nacemos*, o sea, *vivimos*⁶⁰.

Mencionado Sógenes, el vencedor que *ilustre es cantado*, se

⁵⁹ Cf. H. FRAENKEL en págs. 391-394 de *Schrullen in den Scholien zu Pindars Nemeen 7 und Olympien 3*, en *Hermes* LXXXIX 1961, 385-397; pero cf. D. C. YOUNG en págs. 635-640 de *Pindar Nemean 7: Some Preliminary Remarks* (vv. 1-20), en *Tr. Pr. Am. Phil. Ass.* CI 1970, 633-643.

⁶⁰ Cf. B. BORECKY *Zur Interpretation Pind. Nem. VII 5*, en *List. Filol.* XCII 1969, 206-207 (en checo, con resumen en alemán).

añade súbito, pues Píndaro tiene horror del hiato, otro punto del programa, el elogio de la ciudad *amante de la música*, la *ciudad de los Eácidas* (puesto que éste va a ser el mito de la oda, con tal circunloquio llama Píndaro a Egina):

*Pues una ciudad amante de la música habita, la de los lancisonantes
Eácidas: y mucho quieren cuidarse
de un ánimo puesto a prueba, como el de ellos, por el combate.*

La actividad agonal de Egina da origen a los cantos que celebran luego las victorias. Sigue, pues, el motivo "canto-victoria":

*Y si alguno tiene suerte en su obra, causa melisentiente
a las corrientes de las Musas ofrece; porque las fuerzas grandes
tiniebla mucha tienen, privadas de himnos;
y para las acciones bellas conocemos
un espejo de un único modo,
si, por gracia de Memoria de brillante diadema,
se obtiene recompensa de las fatigas
en gloriosos cantos de palabras.*

Tres imágenes⁶¹ se entrelazan aquí, porque poetizar es trenzar (*πλέκω*) vocablos y conceptos que se entrelazan en guiraldas con sentido corrido. Es cosa particular que la multiplicidad de la imagen, en lo abstracto y en lo concreto, se produce en Píndaro no por una multiplicidad de la sensación ("audición coloreada" y fenómenos semejantes⁶²), sino porque su imaginación toma pie en un "ver poético" tradicional, en un metaforismo convencional del género. Algunas de esas metáforas convencionales son muy amigas y familiares de Píndaro, el abecé de su lenguaje imaginativo. La poesía, definida de Píndaro, es clara agua musical que rumorea y fluye del hontanar, en cuyos regajos sutiles la inspiración de poeta se desaltera y abreva, boca al chorro. Esto es un tema mítico de vieja

61 Cf. M. BERNARD *Pindars Denken in Bildern. Vom Wesen der Metapher*, Pfullingen, 1963, 78-79, n. 56.

62 Esto lo olvida concienzudamente, en un caso semejante, H. KRIEGLER *Untersuchungen zu den optischen und akustischen Daten der bakchylideischen Dichtung*, Viena, 1969.

cepa⁶³ y un lugar de los comunes en la poesía pindárica: hay paralelos fácilmente disponibles que dan testimonio de ello. La corriente de agua es la poesía y la victoria la pone en movimiento, o sea, es la causa que estimula la inquietud del poeta. Bien dice Píndaro *causa*, porque entre victoria y canto hay para nuestro poeta una relación objetiva y reversible. La *χάρις* de la victoria, su gracia imperiosa, atrae el canto del poeta como su derecho imprescriptible, no en el sentido de un deber subjetivo o correspondencia ferviente de aquél, a su vez, el poder del canto es insustituible, es cosa infaltable para la victoria, que *tiene sed* hidrópica del canto que la reverbera y espeje a perpetuidad. La victoria sólo vale vista en el único espejo de buen azogue, el canto del poeta especulario de la gesta del atleta, el medio cristalino donde da su refracción el brillo de la victoria. De ahí la imagen del espejo significativo del triunfo y que lo salva en la memoria. Como tercera imagen aparece la del canto triunfal como *ἄπωνα*, entendiendo por tal, como es sabido que Píndaro entiende y no por excepción, la compensación del esfuerzo del atleta.

*Los sabios el viento futuro del tercer día
conocen, ni son dañados por el lucro.
Rico y pobre de la muerte cabe⁶⁴
la señal regresan. Pero yo creo mayor
el renombre de Ulises que su padecimiento,
por haber existido Homero de dulces palabras⁶⁵*

¿Quiénes son estos *sabios* así descritos que, con dos días de antelación, prevén el futuro que, como el viento, puede ser bueno y soplarnos la fortuna, y puede ser malo y hasta la muerte⁶⁶,

63 Cf. G. F. GIANOTTI o.c. 8.

64 Para recibir el texto, perfecto de sentido, de los mss., *παρά σάμα*, no es óbice la métrica, ni es este caso testimonio impar de fin de período tras preposición: cf. Sóf. *Phil.* 184 y *Oed. Col.* 1068.

65 Sobre el uso pindárico de *ἔπος*, cf. H. KOLLER "Ἐπος, *Glotta* L 1972, 19-21.

66 Cf. J. PÉRON *Les images maritimes de Pindare*, París, 1974, 170-215 y s. t. 208-213 (*viento de la desgracia*).

como tal vez aquí se insinúa⁶⁷? Ha sido éste asunto de alguna especulación entre los intérpretes. ¿Son los poetas insobornables, cuya palabra no es voz retribuida, que se ha enajenado a cambio de un precio? Así lo han pensado muchos, desde Fennell⁶⁸ y Wilamowitz⁶⁹ hasta Schadewaldt⁷⁰ y Gerber⁷¹. ¿Son los patronos y clientes ricos, que hacen el don de sus dineros? La explicación se encuentra ya en los escolios antiguos⁷². Pues qué, ¿son los doctores en astucia y doctos en arte de tafurería, como Ulises según la interpretación de Köhnken⁷³ y, hasta cierto punto, de Gianotti⁷⁴? No me ocurre negar que la cuasisinonimia sabio-poeta es muy pindárica. Si los sabios son los patronos ricos que acuden al poeta para asegurarse una gloria perdurable, el motivo sería programático⁷⁵, con un buen paralelo en el idilio XVI de Teócrito⁷⁶; pero si el poeta les invita a que gasten su dinero, ello es que esto no co-

67 Desde luego no es el *viento del olvido* (como pensaba J. B. BURY *The Nemean Odes of Pindar*, Londres, 1890, repr. Amsterdam, 1965, 130), ni el *de la fama futura* (como creía L. R. FARNELL *Critical Commentary of the Works of Pindar*, Londres, 1932, repr. Amsterdam, 1961, 290), ni creo tampoco que el *viento tercero*, o sea, el decisivo, como defiende H. LLOYD-JONES o.c. 130 (con referencia a la *tercera ola* de Plat. *Resp.* 472 a).

68 C. M. A. FENNELL *Pindar: Nemean and Isthmian Odes*, Cambridge, 1899², 85.

69 U. VON WILAMOWITZ en pág. 334 de o.c. en nuestra nota 55 y págs. 161 ss. de o.c. en n. 15.

70 W. SCHADEWALDT o.c. 300.

71 D. GERBER *Pindar Nemean 7, 31*, en *Am. Journ. Phil.* LXXXIV 1963, 182-188.

72 Seguidos por H. FRAENKEL, res. de W. SCHADEWALDT o.c., en *Gnomon* VI 1930, 1-20 (*Wege und Formen frühgriechischen Denkens*. Munich, 1960², 350-369), y D. C. YOUNG o.c. (en n. 59) 640-643.

73 A. KOEHNKEN *Die Funktion des Mythos bei Pindar*, Berlín, 171, 44 y n. 41.

74 G. F. GIANOTTI *La Nemea Settima di Pindaro*, en *Riv. Istr. Fil. Cl.* XCIV 1966, 385-406, s. t. 388 ss.

75 Cf. C. O. PAVESE *Χρήματα, χρήματ' ἀνὴρ ed il motivo della liberalità nella seconda Istmica di Pindaro*, en *Quad. Urb. Cult. Class.* II 1966, 103-112 (aunque no compartimos su interpretación de los vv. 9-13 de esa oda).

76 Bien visto por A. S. F. GOW *Theocritus II*, Cambridge, 1965², 318.

hiere muy bien con lo que sigue, por cuanto he aquí que, a renglón seguido, nos precave de los peligros de la poesía. En fin, la hipótesis de Köhnken me parece un ejemplo de interpretación excesivamente elaborada, que se ahíla en sutil, entre los muchos que hay en su libro sobre el mito pindárico: en la obra de este filólogo hamburgués, joven y listo, junto a análisis finísimos hay mucha lujosa sutileza, complicada y retorcida, finas verdades y finos errores.

Si se me pregunta por mi opinión, responderé contestando con ingenuidad que no puedo hacer juicio seguro, pero que ninguna de las tres hipótesis me parece suficiente y quizás en las tres, sin estorbarse, hay una dosis de verdad. El *viento del día tercero* refleja, en mi entender esta expresión⁷⁷, una tradición marinera y una imagen de la prudencia de los hombres que se conducen como prudentes marineros. La aplicación amplia de la imagen se realiza en el contexto por analogía y por implicación⁷⁸ y apunta al poeta, a sus clientes, al auditorio inteligente para comprender lo que sigue y para distinguir entre una y otra clase de poesía y, en fin, a todos los hombres no insipientes.

Estos sabios (que sean los poetas, que sean los patronos), en todo caso se introducen a continuación del motivo "canto-victoria", que expresa la alta significación del canto y que ha sido suscitado por la mención del nombre del vencedor y de su triunfo. El mito que sigue, con la historia de Ayante y la de Neoptólemo, es en su primera parte ejemplo negativo de la sabiduría del público y de la astucia de su cliente y, en su segunda parte, acaso es precisamente la prueba, ante los Eginetas hipersusplicaces, de que Píndaro es sabio y honesto, no corrompido por el lucro.

⁷⁷ Cf. A. BOECKH ed. c. III, 420, quien señala ya el interesante paralelo de Estrabón VI 2, 10 antes de que lo hiciera W. RIGDEWAY *Pindar Nemean VII* 97, en *Cl. Rev.* I 1887, 313; éste no es, pues, el primero, como dice J. PÉRON o.c. (en n. 66) 213 n. 1.

⁷⁸ Cf. G. M. KIRKWOOD en pág. 80 de *Nemean 7 and the Theme of Vicissitude in Pindar*, en *Poetry and Poetics from Ancient Greece to the Renaissance. Studies in Honor of James Hutton*, Ithaca N.Y.-Londres, 1975, 56-90.

En el verso 20, ἐγὼ δέ *pero yo creo* invita a considerar como una unidad de pensamiento todo lo que precede ⁷⁹ con inclusión de la sentencia *ricos y pobres mueren*. Observemos que la comunidad humana en la muerte es vista desde el punto de mira de la riqueza. Para el que tenga buen oído lógico, la sentencia se ha formulado a la rastra de la idea de "ganancia", que es lo vernacularmente sobrentendido de esta palabra κέρδος, y no sólo "lucro". La progresión del pensamiento no es que se deje llevar por los vientos del capricho. Como la abeja oficiosa ⁸⁰ devanea, golosea, en su pungir las flores, va este pensamiento de representación en representación que se refieren a aspectos diferentes, los cuales no se especifican en función del contexto, antes bien, es su multiplicidad misma la que crea el contexto. Esto es extraño para nuestra lógica, pero no es, por cierto, un mundo de la incoherencia pura. Aristóteles diría que la relación de las partes con el todo es una relación πρὸς ἓν y no καθ' ἓν ⁸¹. Al cerrarse el "excurso" (que no es tal excursio en el sentido de digresión) en el verso 30, la misma comunidad en la muerte está vista desde otro sesgo, el de la gloria: *todos morimos, ilustres y oscuros*; el texto no necesita enmienda ni raspadura, aunque el profesor Snell, en su edición de tan purgada crítica, no lo crea así ⁸². Naturalmente, la intención del ejemplo mítico (Ulises-Ayante) mira a documentar el valor del canto poético:

*Porque sobre sus mentiras sólo ⁸³ por el arte que vuela
algo venerable se añade; pero sabiduría engaña*

⁷⁹ Cf. W. SCHADEWALDT o.c. 300-301.

⁸⁰ P. X 54.

⁸¹ Cf. E. TUGENDHAT en pág. 400 de *Zum Rechtfertigungsproblem in Pindars 7. Nemeischen Gedicht*, en *Hermès* LXXXVIII 1960, 385-409.

⁸² Cf. E. WUEST *Pindar als geschichtschreibender Dichter*, Tubinga, 1967, 143 ss. y D. C. YOUNG *A Note on Pindar Nemean 7, 30 f.*, en *Calif. Stud. Cl. Ant.* IV 1971, 249-253 (con paralelos importantes: fr. trág. adesp. 482 N. y Hes. *Op.* 6).

⁸³ Para restaurar el ligero desportillado de la sílaba breve que falta en el texto preferimos γε de Erasmo Schmid a τε de G. Hermann (también éste acabó por inclinarse a la primera solución).

cuando desvía el camino en sus fábulas y ciego
 tiene el corazón la muchedumbre de hombres más numerosa. pues si
 [a ella ⁸⁴

le hubiera sido posible ver la verdad, irritado por las armas
 el fuerte Ayante no hubiera entonces hincado a través de su diafragma
 el ancha espada, al cual como al más fuerte, aparte Aquiles, en el com-
 [bate

para traerle la esposa al rubio Menelao sobre rápidas
 naves enviaron las brisas conductoras de Céfiro que sopla derecho
 hacia la ciudad de Ilo. Pero común llega, en efecto,
 la ola de Hades y cae en el sin gloria
 y en el glorioso; pero el honor sucede a aquellos muertos
 de quienes el dios delicado el renombre aumenta.

Como digo, el “marco” o encuadre que circuye el ejemplo mítico lo constituyen dos sentencias que son dos variaciones sobre un mismo tema (todos morimos y vamos a la morada le-tárgica de las sombras), aunque la última de ellas tiene un sentido más general y, sobre todo, una segunda parte positiva que precisamente brinda la adecuada iluminación de la primera (hombres ilustres y oscuros y no expectativas de los humanos, como algunos la declaran). Tal es el *modus operandi* del poeta en el relato mítico ⁸⁵, que echa por delante, a manera de bati-dores, y resulta luego avance de sustancia, la idea con la que, al final, se redondea aquél y se cierra el círculo como el anillo. Por exigencias de este paralelismo se concluye que todo el ejemplo mítico Ulises-Ayante ⁸⁶ cumple, con respecto a la primera sentencia, el mismo papel próximamente, por anticipación y ampliación, que, con respecto a la segunda, su segunda parte *pero el honor sucede a aquellos muertos de quienes el dios delicado el renombre aumenta*. El poder del canto poé-tico es lo ejemplificado, su provechosa y dulce utilidad para que el tiempo, padre del olvido, no se trague la memoria de los muertos egregios, pues poetas hay que saben su cuidado. Ambos nombres, el de Ulises y el de Neoptólemo, están en todas las bocas y, por gracia de la poesía, su vida de mortales se ha con-

84 Con Boeckh, *ε τάν*.

85 Punto puesto en claro por L. ILLIG o.c.

86 Cf. A. KOEHNKEN o.c. 67-68.

vertido en trasvida de inmortalidad. Pero mientras en el caso de Neoptólemo, un Eácida como Ayante, justa es la gloria que el propio dios (no ya el poeta) le reservaba después de muerto, es, en cambio, mayor de la que se merece la gloria de Ulises por la fuerza de *la poesía que vuela*. Otra vez más, para halagar al vecindario egineta, que no se les cae de la boca la memoria de los Eácidas, el poeta nos pone delante los ojos, miniaturizado dentro del perímetro encuadrado por las dos sentencias, el suceso lamentable del corajudo Ayante pleiteando con Ulises por causa de las armas de Aquiles y que, tan exquisito en su honrilla de guerrero, abandona la vida por propio designio (este suceso mismo refiere el mito de la *N. VIII*). A Ulises, con todos sus resabios y siniestros, le tiene Píndaro poca voluntad: aquí emblemiza el poeta la reacción moral del Dorio de sustancia, si no de nación, para el cual Ulises poseía nula fortuna de autoridad moral y no era el héroe simpático en la homerísima tradición de la *Odisea*. En cambio, hacia Ayante, victimado por la parlanchina raposa ulísea y por la masa ciega que no ve la verdad, muestra Píndaro afición y le otorga su aplauso y reverencia. En cuanto a Neoptólemo:

Socorriendo ⁸⁷ junto al grande ombligo de la tierra
de ancho regazo llegó —en píticos suelos
yace— luego que la ciudad de Príamo destruyó Neoptólemo,
por la cual también los Dánaos penaron. Él, de regreso por mar,
Esciro falló y, después de haber errado, a Éfira llegaron.
Y en Molosia reinó poco
tiempo; pero su raza siempre lleva
esa prerrogativa para ella. Y marchó hacia el dios
llevando riquezas de las primicias traídas de Troya;
donde por causa de los trozos de carne un hombre le atravesó con la
espada a él que se le enfrentó casualmente en combate.
Y se apesadumbraron extraordinariamente los hospitalarios Déléficos;
pero pagó su hado. Era preciso que dentro, en el bosque antiquísimo,
uno de los Eácidas soberanos en adelante estuviera
del dios junto a la casa de hermosas paredes y viviera de las heroicas
[procesiones,
de muchos sacrificios, siendo vigilante del derecho divino.

87 Leemos βααθοῶν con L. R. FARNELL o.c. 291-295 (con doxografía muy completa).

La lirificación del relato (luces y sombras del destino de Neoptólemo), sin contar la historia de pe a pa, ofrece la vertebración y la cinemática usuales en el mito: estampas anudadas en profundidad, no en un ordenamiento temporal estricto. En un primer plano, el ángulo de la cámara nos presenta ya en Delfos a Neoptólemo (retardamiento del nombre). El héroe *viene en ayuda* del santuario, esto es, le trae sus ofrendas. No hay razón en contra y sobran motivos en pro de esta interpretación, en la muy griega tradición del verbo “socorrer”. En un segundo plano, en efecto, el relato nos vuelve a presentar (en composición anular y quiasmo con *socorriendo . . . llegó*) a Neoptólemo, que *marchó hacia el dios llevando las primicias*. Entremedias, en retroceso y sucesión inversa, pasando la cinta al revés, asistimos al desarrollo del regreso del héroe, saqueada Troya, y cómo la mar alterada hizo que no tuviera buen suceso su viaje. Ahora está en Delfos, donde casualmente halla la muerte; mas, al cabo, ocurrió que los dioses le reservaban la gloria de presidir, allí sepultado, las pompas heroicas.

El “ejemplo mítico” (Ulises-Ayante) y el “mito” propiamente dicho están unidos entre sí no sólo por el tema (hechos del héroe, muerte, fama) y por las referencias generales a la guerra de Troya (un “sketch” suyo desde Helena, causa de la guerra, hasta Neoptólemo, el guerrero que captura Troya), sino también por toda una serie de pormenores y por la exacta composición anular, de tal suerte que el primer relato se nos ofrece como preludio y preparación del segundo: en definitiva, ambos componen el mito de la oda.

El poeta ha llegado de un brinco adonde otros no llegarían sino tras larga caminata. Tras el mito, Píndaro recurre al motivo⁸⁸ de la “seguridad del testimonio” (*οὐ ψευδεις ὁ μάρτυς*) precedido de otro elemento típico: pocas palabras (no matemáticamente tres palabras) bastan para el elogio justo:

*Para la justicia propia de un buen nombre tres palabras bastarán.
No mendaz el testigo está sobre las acciones. Egina⁸⁹, de los*

88 Cf. E. L. BUNDY o.c. 58 ss.

89 Paralelos para el vocativo inicial, en W. SCHADÉWALDT o.c. 313.

*descendientes tuyos y de Zeus —confiado es para mí decir esto—
para las brillantes virtudes el camino propio de las palabras
es el camino que arranca de su casa.*

El texto, tan bravamente pindárico y al que tantas jaquecas filológicas se deben, no me parece un texto fraudulento, ni ofende al sentido o a la gramática, salvo acaso en la frase griega que se traslada por el sentido “me atrevo a decir esto”, pero cuya sintaxis es mediana; y si asumimos⁹⁰ que el acusativo *camino propio* se ha sustituido a un nominativo (la atracción, con un verbo de lengua, tendría alguna color de disculpa) y, por ende, restituimos ese último caso, la sentencia estará buena. Por lo demás, las dificultades del entero pasaje se deben más bien a inseguridad en la puntuación, que, cortado por donde no se debe un montoncito de palabras, subvierte y trastrueca el sentido de todo el paso.

¿Quién es el testigo veraz que no levanta falso testimonio? Se ha interpretado y glosado esta frase de muchas maneras. ¿Es Apolo, como defienden Rauchenstein⁹¹ y Schwenn⁹², o en todo caso, un dios, como supone Ruck⁹³? ¿Neoptólemo, como han pensado muchos⁹⁴? Esto último no sería imposible, habida cuenta de que, enterrado el héroe en el recinto de Delfos, está siempre actualmente testificando de las hazañas atléticas de sus paisanos. Con todo, articulada la frase en donde está, parece aparente y razonable⁹⁵ que el motivo típico “testimonio del poeta” está aquí implicado relativamente al relato mítico precedente, en lo que ahora dice de Neoptólemo y quizás en algo más; pero dejemos esta insinuación péndula en el aire para recogerla más adelante, cuando nos hayamos planteado el problema de la tendencia que imprime el poeta a tal

90 Cf. W. SCHADEWALDT *ibid.* y n. 4.

91 R. RAUCHENSTEIN en págs. 425 ss. de *Zu Pindars Nemeen*, en *Philologus* XIII 1858, 421-442.

92 F. SCHWENN *Der junge Pindar*, Greifswald, 1939, 115 ss.

93 C. A. P. RUCK en pág. 146 de *Marginalia Pindarica IV. The Poet's Three Words: Nemea 7, 48*, en *Hermes* C 1972, 143-153.

94 Desde L. DISSEN a L. FARNELL o.c. 296.

95 Cf. U. VON WILAMOWITZ en pág. 163 n. 1 de o.c. (en n. 15) y W. SCHADEWALDT o.c. 313.

relato mítico.

En cuanto al *camino que arranca de la propia casa* (*camino de palabras* es imagen visual pindárica, familiar para "poesía", entendida como "viaje poético"⁹⁶), significa que la victoria actual de Sógenes se inscribe en la tradición de su patria, no sólo en el pasado próximo, sino en otros días en lo antiguo⁹⁷. Noble alcuña del linaje egineta fue Éaco, simiente humana de Zeus, y el viejo tronco retoñó en sus hijos y en los hijos de sus hijos, revezándose en sus gestas en pretéritas jornadas y por su cuajo en los días aciagos. Los Eginetas sentían el tirón hereditario. El orgullo de los timbres y el entusiasmo por los destinos de Egina se alojaban en su corazón memorioso. Ahora Sógenes (que de casta le viene al galgo) puede tener el orgullo de ingresar en una historia rica de tal hoja de servicios reavivando las viejas glorias nunca mustias.

Aquí, doblada ya la oda, deja Píndaro el relato y, precisamente sobre el recuerdo de la tradición patria, vuelve a inscribirse en la *laudatio* de sus clientes, pasa a hacer extremadamente el elogio del padre del atleta, su cliente, y un segundo elogio del atleta mismo:

*Pero, en efecto, una pausa
en toda obra es dulce y saciedad tiene
incluso la miel y las placenteras flores de Afrodita.
Y por naturaleza cada uno diferimos, una vida habiendo obtenido por*
[suerte,

96 Cf. G. F. GIANOTTI o.c. (en n. 45) 66 n. 97 y, más en general, O. BECKER *Das Bild des Weges und verwandte Vorstellungen im früh-gerischen Denken*, Berlín, 1937, 74 ss.

97 Cf. A. KOEHNKEN o.c. 75-77 y un buen paralelo en *N. III 31 οἴκοθεν μάτευε . . . ποτίφορον . . . κόσμον* (es notable el paralelismo estructural con nuestra oda de esta otra Nemea, muy bien analizada por H. ERBSE *Pindars dritte nemeische Ode*, en *Hermes* XCVII 1969, 272-291). Pero la mejor defensa de esta interpretación creo que está en la responsión verbal en v. 92, *προγόνων . . . ἄγυιαν* (cf. lo que decimos sobre este tema en *Repeticiones verbales en la Nemea Séptima*, trabajo que aparecerá en *Helmantica*, 1977). Queda, pues, claro que no compartimos la interpretación de C. A. P. RUCK o.c., *lordly road from first to last*, que sería un relato épico, al cual contraponen el poeta su breve historia con una "fórmula de ruptura" (*tres palabras bastarán*, etc.). Tampoco estamos de acuerdo con las demás implicaciones que deduce de ahí el susomentado autor.

uno unas cosas y otras otros; pero es imposible que uno solo logre la felicidad toda habiéndosela alzado: no puedo decir a quién la Moira ese fin como algo firme vendió. Pero a ti, Tearión, una medida conveniente de felicidad te da y a ti, habiendo alcanzado la audacia de las bellas cosas, la inteligencia de mientes no te daña.

Motivo de la “pausa” y de la “saciedad” como fórmula de ruptura que en las Odas a Eginetas es elemento transitivo hacia un nuevo elogio de la victoria actual y del atleta. La “fórmula de ruptura”, tan típica en cuanto gozne de rodaje de la oda, aparenta ser como el tirón de riendas a los desfogues del poeta: pone silencio y estrangula sin más un desarrollo e inaugura otro o vuelve a inscribirse en otro abandonado. Las diferentes pausas en un poema son de medida distinta. En nuestro caso, la “pausa” es muy importante⁹⁸, marca el lindero no sólo entre el mito y el resto del programa hasta el final de la oda, sino que, por escrúpulo de simetría, divide el poema en dos mitades exactas: 51 versos delante, otros tantos detrás, separados por la “pausa” (versos 52 y 53) en los comedios matemáticos de la oda. Delante queda la parte más general y el elogio del atleta, insertándolo en la tradición heroica de su pueblo; detrás, el elogio específico de padre e hijo. Tal similitud la destaca la similaridad entre los versos iniciales y finales de cada mitad. Es notoria la homología de la gnómica de los versos 1 al 10, al inicio del primer elogio de Sógenes, y de los versos 54 al 60, al inicio del elogio de Tearión, y no sólo en las dos sentencias paralelas, sino en una cuantía de pormenores de concepto y lengua. Un paralelismo semejante se da entre los versos finales; pero no es ahora momento de desmenuzarlo.

Entre el elogio de Tearión, que empieza en el verso 58, y el nuevo elogio de Sógenes, que empieza en el verso 70, se introduce la *laudatio* del poeta y de su arte. Tocante a su posición, cumple la común regla y, en cuanto a su función, encarece y sube el precio del elogio del atleta:

⁹⁸ Cf. A. KOEHNKEN o.c. 77-79.

*Huésped soy: tenebroso el reproche apartando
 como corrientes de agua hacia varón amigo llevando
 una fama verídica contaré
 y ése es el salario favorable para los buenos.
 Y estando cerca no me reprochará un varón aqueo
 que habita del lado de allá de la mar jónica: tengo confianza
 en mi proxenia⁹⁹; y entre los de mi pueblo
 con mis ojos miro brillante, no habiéndome excedido,
 todo lo violento habiendo apartado de mi pie, y que el restante tiempo
 se acerque benévolo. Y habiéndolo conocido alguno proclamará
 si voy en contra de la ley del canto, diciendo discurso de censura.
 Sógenes, Euxénida por tu raza patria, juro
 que no lancé, habiendo traspasado la linde¹⁰⁰, como dardo de broncí-
 [nea mejilla,
 mi rápida lengua; al que envió fuera de la lucha
 el cuello y la fuerza no acardenalados¹⁰¹, antes de hacer caer
 en el ardiente sol sus miembros,
 si hubo trabajo, mayor lo placentero le sigue.*

El texto griego está dispuesto en un tresillo de miembros en clímax creciente ("ley de Behaghel"), atravesándose entre ellos sendas frases generales¹⁰² que los alinean en orden ostensible: *y ése es el salario favorable para los buenos; y que el restante tiempo se acerque benévolo, si hubo trabajo, mayor lo placentero le sigue* (o lo va a buscar).

El primer miembro desarrolla el tópico "vine como huésped" (en el lenguaje eufemístico de la convención, poeta asalariado¹⁰³), paredaño normalmente del segundo elogio del destinatario, para subirlo y ensalzarlo. Vale decir que el poeta, por ser amigo, está en posesión de la verdad, que va a emitir since-

99 Probablemente equivale a *ξενία*: cf. C. O. PAVESE en pág. 110 n. 18 de la segunda o.c. en n. 36.

100 Una interpretación diferente, que no nos convence, en CH. SEGAL *Two Agonistic Problems in Pindar*, en *Gr. Rom. Byz. St.* IX 1968, 31-45, y E. D. FLOYD *Pindar's Oath to Sogenes*, en *Trans. Pr. Am. Phil. Ass.* XCVI 1965, 139-151.

101 Cf. U. VON WILAMOWITZ en pág. 339 n. 2 de o.c. en nuestra n. 55.

102 Sobre las sentencias como "puentes", cf. F. DORNSEIFF *Pindars Stil*, Berlín, 1921, 131.

103 Cf. H. FRAENKEL en págs. 491-492 de la segunda o.c. en n. 11.

ramente, pues en la vieja manera de amistad no vale el disimulo, siquiera por buena educación, sino la veracidad. La amistad es, cuando menos, sinceridad. El huésped, por ser tal, no viene para censurar defectos, sino para elogiar lo que es verdad, persuadido y cierto de que positivamente la conoce, para cantar la fama verídica, *como corrientes de agua hacia varón-amigo llevando*. La imagen¹⁰⁴ concretiza un aspecto esencial del canto, que alimenta la fama, como a un árbol el riego. Otras veces, el canto es la “bebida”, el “baño” que restaura las fuerzas del luchador, el “ensalmo” que calma el dolor del esfuerzo . . . Aunque sean imágenes tradicionales (así la melifluencia del canto, jalea y miel pura de abejas, con todo su arrastre homérico), estas imágenes, que Píndaro prodiga, patentizan una concepción física de la palabra y la música y una interpretación sensible de los efectos de la poesía. Aquí el canto es lo que alimenta, el salario debido al vencedor. Pero Píndaro, en vez de juntarle al nombre *fama* un epíteto consagrado para el árbol o simplemente decorativo, le junta *verídica*, que contrasta con el precedente *tenebroso el reproche apartando* (σκοτεινὸν ἀπέχων ψόγον) y con el subsecuente *si voy contra la ley del canto, diciendo discurso de censura*, ψάγων ὄαρων, pues, aunque los modernos lexicones etimológicos no registran esta palabra y Hesiquio (seguido en la común exposición de todos) la declara como πλάγως *oblicuo*, para mí no tiene duda que el vocablo se relaciona con ψέγω y ψόγος, como la fonética indica y este pasaje pindárico demuestra por la responsión verbal. *Una fama verídica contaré (o elogiaré)*, αἰνέσω, con un futuro lírico-coral o encomiástico, define un proyecto y un propósito dentro del recinto de la oda, apunta a la presencia de la loa en lo que sigue, a lo que aún no es, pero va a ser en seguida. No se trata de una promesa que se futuriza y se estira hacia otra ocasión ulterior, dilatando en lo futuro, fuera del territorio de este poema, en un proyecto de oda, su realización¹⁰⁵. Insisto en

104 Cf. W. SCHADEWALDT o.c. 316.

105 Así κελαθήσω de O. XI 14 no es una promesa de O. X: cf. E. L. BUNDY o.c. 21 ss.

esto porque, de igual modo que este futuro no adivina porvenires de otra oda, así tampoco un tiempo pretérito necesita entenderse como referencia a un poema anterior, sino que se puede entender desde dentro de la oda y sin salir de ella; de lo cual luego diremos.

El segundo miembro de la *laudatio* dice que, pues la medida del elogio no la sobrepasa ni en más ni en menos, nadie puede censurar al poeta. Dice *nadie* mediante expresión polar: ninguno que le oiga, ni cercano (de su pueblo) ni lejano (un griego que habite del lado de allá de la mar jónica).

Finalmente, el tercer miembro: lo puede proclamar cualquiera que conozca su poesía, que el poeta no censura, y jura al vencedor que el dardo de su elogio lo ha lanzado bien y puede proseguir el certamen del elogio, no como el luchador que debe retirarse antes. Una de las caras que el poeta suele tomar es la del atleta (la misma inquietud nerviosa, muscular, deportiva): aquí, a uso de flechero (como Apolo, el olímpico ballestero), lanza su encomio como un dardo seguro que pasa silbando y va a clavarse sobre el blanco en un alarde de buena puntería. Otras veces, el portariras es un corredor de versos o, por otra comparación, un cochero del carro de las Piérides, un púgil: la apariencia garrida, el tobillo ligero, el puño cierto. De ahí que se inicie el segundo elogio de Sógenes con el recuerdo del lanzamiento de la flecha y la lucha. Contra su propia costumbre de exégesis, quiere Wilamowitz¹⁰⁶ que aquí hable Píndaro como poeta-atleta, sin tomar por aplicaciones a la persona del vencedor y a las incidencias de su victoria la generosa plenitud de rasgos concretos agonísticos¹⁰⁷ con los que presenta este motivo. ¿Acaso Píndaro nos informa de esas menudencias por azar y a humo de pajas? En verdad, esperamos después del "name cap" (aquí, solemne gesto saluatorio) *Sógenes, Euxénida por tu raza patria* que comience el elogio del atleta¹⁰⁸; aparte de que el meramente pensar que Píndaro puede reconocer seriamente que ha estado en riesgo propincuo de no llevar

106 U. VON WILAMOWITZ o.c. (en n. 15) 163 n. 4.

107 Muy bien explicados por L. R. FARNELL o.c. 298-300.

108 Cf. W. SCHADEWALDT o.c. 318.

a feliz término su tarea poética es no conocerle. Fue la victoria de Sógenes la que tuvo sus más y sus menos, copiados aquí del natural (¿por qué figurar siempre como convencional la descripción de una victoria, de la que Píndaro pudo ser testigo presencial?). Pero el esfuerzo victorioso incrementa el placer (otro tópico):

*Déjame: si proferí algo habiendo alzado el vuelo más allá,
no soy áspero para pagar al vencedor la gracia.
Anudar coronas es cosa ligera. ¡Recházalo! Para ti la Musa
liga oro y allí blanco marfil juntamente
y la flor liliál, habiéndola sacado de debajo del marino rocío.*

Fórmula de ruptura y transición motivada por el recuerdo del “deber del poeta”, estimulado por la *χάρις* del vencedor, y constituida por dos imágenes según un principio compositivo muy pindárico ¹⁰⁹: a una norma ocasional, dependiente del contexto, se conecta y contrapone una norma general válida para toda su poesía. A la realidad poética propia de la lírica pindárica corresponde la descripción de la magnificencia del canto que, puesta en su lugar consagrado, cerrando el elogio, sirve para su magnificación. Ello está precedido por una disculpa por la manera de haber llevado la composición del poema. *Si proferí algo* es un decir que no debió decirse, implica un exceso más la idea de espontaneidad. El poeta ha llevado la composición de la oda por largos rodeos y no tiene duda que el mocito Sógenes debió de entender muy poco de lo que Píndaro había escrito en un poema encargado para rendirle homenaje ¹¹⁰. La bella variedad, las características algo sorprendentes del poema en el desarrollo, por supuesto, de un programa de materiales tradicionales, esto es de lo que Píndaro, volviendo a su “deber de poeta” y a la *χάρις* del triunfo, se disculpa (dice que va a *pagar* su deuda); y en efecto, de aquí adelante, todo el resto del poema, que es más de una tríada, va desgranando el rosario de sus “deberes”. El poeta anda diligente y el poema

109 Cf. H. FRAENKEL o.c. (en n. 72) 95 y G. F. GIANOTTI o.c. (en n. 45) 115-116.

110 Así dice L. R. FARNHILL o.c. 301.

sigue cursando en línea rectilínea.

¿Y qué mejor disculpa que señalar al cliente la magnificencia del canto, su bella variedad? En la imagen de la triple diadema, que corona la corona del poema, Píndaro nos hace una preciosa descripción, como trozo de bravura, de su obra¹¹¹. La diadema, como la corona, significa el poema. Recuérdese, entre otros pasajes¹¹², la *tiara sonoramente abigarrada* de la *N. VIII* (v. 15): es realmente divertido el despiste de algunos ingenios¹¹³ que, por impericia del idioma genérico, la han tomado por un sombrero adornado con campanillas, influidos acaso por la caperuza con cascabeles que saca el bufón en *Rigoletto*; este episodio lingüístico y caída de tres pisos nos proporciona una comprensión de la importancia, para leer a Píndaro, de un regular conocimiento de la gramática y diccionario de sus temas y motivos, humilde precaución muy olvidada por algunos . . . Hay, en nuestra frase, una contraposición (*¡Recházalo!*¹¹⁴) entre la poesía cualquiera (*anudar coronas es cosa fácil*) y la descripción de esta oda compuesta de materiales preciosos con los que el poeta hace orificia en sus versos: blanco marfil, oro y coral sin duda rojo. Son materiales obvia y magníficamente sensibles y, tal vez, dotados de un valor simbólico, como quiere Norwood¹¹⁵, pues el oro significa la iluminación poética; el marfil, los poderes ambiguos de la poesía (por la puerta de marfil entran según Homero los sueños falsos); y el coral, o sea, las flores (pues los griegos creían que el coral era una planta), la belleza de la poesía. La opinión de Norwood resulta, si no certera, ¿quién sabe?, muy sugestiva: la elección por el felibre de esos materiales se rellena de sentido y de potencialidad. Pero Norwood añade que la triple diadema es lo

111 Cf. B. SNELL *Las fuentes del pensamiento europeo*, tr. esp., Madrid, 1965, 135-137.

112 Cf. L. R. FARNELL o.c. 305-306 y E. THUMMER o.c. I 29.

113 U. VON WILAMOWITZ o.c. (en n. 15) 406 n. 1 y C. M. BOWRA o.c. 17.

114 Para ἀναβάλεο acepto la interpretación de Fränkel (*lass es sein*) y Puech (*rejette la*), frente a la más corriente *entona un nuevo canto* (Mezger, Bury, Farnell y otros muchos).

115 G. NORWOOD o.c. 107-110.

que él llama, con nombre más vago de lo que fuera bien, el "símbolo" de las tres partes del poema (elogio del vencedor, poder del canto, justificación del poeta) que la Musa "pega" en una unión no del todo satisfactoria, como si Píndaro dijera: he hecho una oda espléndida, pero las tres ideas que he desarrollado no tienen conexión natural, están unidas a la fuerza. Yo ando tan remoto de pensar en esto como Norwood, que pienso todo lo contrario.

Todo lo restante del poema, con la salvedad del "apéndice" que forman los últimos cuatro versos, desarrolla con normal ritmo los postreros menesteres que el poeta debe desenvolver para cumplir la encomienda de su cliente. Añuda el hilo y, en ritmo dinámico de frases coordinadas con un simple y, cumple con su obligación de plácemes y jaculatorias, cortesías y medidas mezcladas con las reflexiones oportunas. Da pleito homenaje al padredió Zeus, dios de Nemea y también dios de la patria, pues de haber sido Zeus el amador de la ninfa Egina resultó Éaco, héroe de la ciudad: este puerperio y aquel amor de amorío que hubo en tiempos de un vago pasado eran, para los Eginetas, la mayor prez a la sazón. Amigo de Éaco y también su hermano, como hijo de Zeus, fue Heracles; además, es vecino de la familia del atleta, que vive junto a un templo herculino. Como el hombre va al hombre para formar una leal amistad, así las relaciones humanas de vecindad se aplican al héroe vecino, al que la familia ha orado y deprecado. Se invoca su intercesión ante el divino consistorio (el esposo de Hera carriavacada y la virgen ojizarca) en favor de esta familia, que tiene en Heracles arrimo. Aquí se añaden los "buenos deseos" para Sógenes: que el éxito le agracie al crecer en años y hasta el final inevitable. Finalmente se inserta un "añadimiento" u observación personal¹¹⁶, que aquí sirve de fórmula de ruptura final, en un toque postrero bienhumorado. El poeta disculpa su insistencia, fatigosa quizá. Se sonríe y burla de sí mismo discretamente (¿por qué hemos de figurar a Píndaro como hombre espetado y seco de humor, que parece censurar toda

116 "Motivo ἀπορία" que, en otros casos, señala el retorno a la victoria actual: cf. W. RAE en o.c. 9 n. 7.

jovialidad?). La pincelada irónica se refiere al propio poeta tardeando en su disculpa, pues no se trata, claro que no, de considerar a los Eginetas como unos tontuelos añiados, que ése es el sentido del refranillo final, sacado de alguna historia¹¹⁷. Con un ademán de elegancia, Píndaro añade a la vena de la declaración por lo serio un reguerillo de fina ironía, ironización de su propio estado, y el poema se clausura:

*Y en torno a Nemea, acordándote de Zeus,
de muchas voces el ruido de los himnos agita
tranquilamente. Al rey de los dioses conviene,
en este suelo, cantar con mansa
voz; porque dicen que a Éaco
él bajo las simientes acogidas por su madre plantó
para ser un auxiliador de la ciudad en mi patria de buen nombre
y de ti, Heracles, un huésped bien dispuesto y un hermano. Y
si en algo gusta un hombre de un hombre, diríamos ser
el vecino que ama con mente tenaz para el vecino un gozo
muypreciado entre todos: y si también el dios lo mantuviera,
junto a ti, que a los Gigantes domaste, podría querer Sógenes, de un
modo feliz para su padre, cuidando su tierno corazón,
habitar la calle de sus antepasados bienhallada, muy divina.
Ya que, como en los yugos cuadrigales de un carro,
en tus recintos sacros tiene su casa, yendo de una y otra
mano. Y a ti, ¡oh, bienaventurado!, conviene convencer al esposo de
[Hera
y a la doncella de ojos glaucos, pues puedes con frecuencia dar
a los mortales fuerza contra dificultades inviables.
¡Si tú a él una vida de firme robustez habiéndole ajustado
a la juventud y a la lauta vejez le trenzaras hasta el final,
feliz siendo ella, y de sus hijos los hijos tuvieran siempre
el privilegio que precisamente ahora y aún mejor en adelante!
Y mi corazón nunca dirá
haber arrastrado a Neoptólemo con irrevocables
palabras; pero lo mismo tres y cuatro veces volver a girar
resulta ser falta de salida (hablar sin acabar), como vano ladrador
a los niños: "Corinto hijo de Zeus".*

El poeta, como regatón del poema, le pega esta coletilla de reafirmación con la mano puesta en el corazón: *y mi corazón nunca dirá haber arrastrado a Neoptólemo con palabras infle-*

117 Plut. *De commun. not.* 1072 b, Zenobio III 21, Libanio *Ep.* 565.

xibles (o, ajustando más la expresión, *irrevocables*). La interpretación *con palabras que van contra el τρόπος* o *ley del canto*, es decir, censuras, según se ha visto por Köhnken¹¹⁸, podría iluminar ciertas simetrías y resonancias conceptuales en el poema. Es materia opinable. Con todo, *ἀτροπος* (ejemplo único antes del Helenismo), a juzgar por *ατροπιη* lleva en griego clásico la acepción de “inflexible”, esto es, “irrevocable” que, para nuestro pasaje, ha defendido con mucho tino Tugendhat¹¹⁹, solicitando nuestra convicción. Dejemos vacar, provisionalmente, ese vocablo y enigma menor; en cualquier caso, Píndaro niega aquí haber maltratado o estigmatizado a Neoptólemo con sus palabras. La exculpación, como se aparece a algunos, es superflua, porque desde luego en esta oda el poeta no ha maltratado a Neoptólemo. ¿O no hay tal exculpación?

La cuestión es grave, porque en su respuesta se compromete la validez de cierto método de exégesis. Acaso por la lectura “trop chérie” de Bundy, cuya es la idea¹²⁰, Slater¹²¹ propone una interpretación de esa frase como otra más en el tejido tópico de la oda empujada por encomiásticos deseos, loas de ceremonia y elogios ornamentales. Según la citada autoridad, *mi corazón nunca dirá haber maltratado a Neoptólemo* equivale “sans nuance” a un elogio expresado en forma negativa por litotes, como en el verso 64 *no reprochará* equivale a *elogiará*, sólo que aquí tendríamos un futuro encomiástico equivalente a primera persona, ejemplo único en Píndaro.

No obstante mi mejor voluntad, me ocurre oponer a dicha interpretación una serie de observaciones que la desfavorecen y hacen indeglutible. Una definición del elogio *per negationem* (ese definir en lo que no es) me parece de una inquietante insolidéz en nuestro caso, porque la expresión *con palabras inflexibles* introduce una definición adicional de un elemento peyo-

118 A. KOEHNKEN o.c. 80.

119 E. TUGENDHAT o.c. 404-409.

120 Cf. E. L. BUNDY o.c. 4, 9 y 29 (aduce como paralelo, muy poco convincente, O. II 95-100).

121 W. J. SLATER *Futures in Pindar*, en *Cl. Quart.* XIX 1969, 92-94; pero cf. ST. FOGELMARK o.c. 110-116.

rativo que hay en *haber arrastrado*¹²², o sea, *maltratado*, y además la expresión negativa incorpora una noción de contraste (“pensamiento polar”), quiero decir, la posibilidad del peligro corrido, el de parecer en efecto haber maltratado a Neoptólemo, y yo dificulto que esto pueda entenderse sin salir de esta oda. Ni es menos de considerar que el poeta emplea en esta frase dos palabras, una rarísima (*ἄτροπος*) y otra única, jamás oída (*ἐλκύσαι*), lo cual se acuerda con sus gustos de hacer usos inusitados; pero apuntemos una diferencia esencial: si esto es un tópico, una convención, lo que de común se entiende y recibe por tópico mal se compadece con una terminología tergiversada, extravagantísima. El elogio, para dar patencia a su intención, ha de ser captable y descifrable, no un enigma y acertijo; y no se diga que, siendo lugares comunes, el auditorio sabe ya de antemano lo que va a decir el poeta y no importa que éste se exprese de tan rodeada manera. ¿Se puede aceptar que un poeta como Píndaro, para elogiar, recate o vele su pensamiento, a vuelta de sigilos? ¿Se puede admitir un “futuro voluntativo encomiástico” justamente en las postreras palabras del poema y decir que “la promesa se cumple con la mera enunciación del futuro”? Estas son preguntas, consultas.

Mi impresión es que, por sujetarse el intérprete a las leyes de un método y por encerrarse en dogmas, se sacrifica la verdad a una cierta tesis abstracta, basada en un puro preconcepto. En fin, que se ve demasiado el amaneramiento del bundismo sistemático, que se resiste a admitir que, al menos en este incidente final, la exégesis de la oda desde dentro de la misma se revela deficiente, que no se basta a sí misma.

En suma, la frase en cuestión no la podemos tomar, sin mucho apriorizar, como una expresión convencional del elogio, una rutina del oficio. Es una frase de intención apologética, puesta por el poeta justamente al final del poema, que es la zona idónea (*σφραγίς*) para alojar en ella estas observaciones personales y en la que hasta, a veces, tiene el autor venia para

¹²² Sobre esta interpretación de *ἐλκύσαι*, cf. H. LLOYD-JONES o.c. 136 n. 133.

estampar la firma que de la obra responde¹²³. En el álveo a propósito para el "envío" mete la añadidura personal: una convicción y realidad cordial, no una convención.

La oda pindárica es, en efecto, literatura genuinamente laudatoria, entitativamente insusceptible de la censura. Ahora bien, aquí el poeta no ha dicho nada de Neoptólemo que, ni aun extremando la mala voluntad, pudiera interpretarse como censura. Pero si, por acaso, en ocasión anterior un poema suyo ha dado lugar a un malentendido, dígase si un poeta que tiene que reganarse el respeto y la autoridad siempre de nuevo no puede aprovechar una nueva oportunidad de liturgia social y protocolo cívico para defenderse y realizar, según sus medios, una digna disculpa ante unos buenos clientes, apasionados fervorosos de Neoptólemo y resquemorados con el poeta por un malentendido que les ha herido la hebra sensible.

Hemos acompañado en su trayectoria el desenvolvimiento del "programa", de acuerdo con las condiciones del destinatario, y visto, bien que mal, cómo Píndaro poetiza conforme a ciertas reglas tradicionales del género. Levanta el edificio con materiales tradicionales de construcción. Talla su poesía con un idioma genérico. La obtención del plan de la oda no es posible si no se conocen bien las convenciones, temas y motivos, los alambres de la anatomía y las reglas del gusto que, en la historia de las especies literarias, caracterizan al epinicio. La primera lección que hay que aprender es que el epinicio, para ser bien leído, bien entendido, para que las ideas valgan a su verdadera luz, requiere un previo estudio de sus convenciones y del modo de su trabazón y desarrollo, o sea, la interpretación genérica de la oda. Si no entendemos esto claramente, no habrá manera de situar la oda pindárica en una óptica correcta para la exégesis; antes al contrario, podríamos proyectar sobre ella una luz que no le conviene y hasta contradice en su raíz misma la esencia del género y por completo turba sus reglas naturales.

Todos los elementos de la *N. VII* responden a esquemas,

123 Cf. W. KRANZ en pág. 35 de *Sphragis. Ichform und Namensiegel als Eingangs- und Schlussmotiv antiker Dichtung*, en *Rh. Mus.* CIV 1961, 3-46 y 97-124.

formas y contenidos usuales o normales en el epinicio como género. Habiéndolo antes, como mejor pude, mostrado, podría ahora armarlos en un esqueleto externo, en un esquema de su fórmula somática. Podríamos cuadrangular el cuerpo literario de la oda, dando el mapa y división administrativa de sus convenciones con la ayuda de cualquier sistema de siglas al uso¹²⁴. No lo hago por no hacer más enfadosa la materia. Todos sus elementos . . . sino las últimas palabras cuando el poema llega a parada de última queda, pues, en cuanto a los versos que desenlazan la oda, esto ya es otro cantar. Se trata del "añadimiento" final. Nada más, pero, claro está, nada menos. No temo otorgar a este motivo un rango resueltamente indebido. No acaso lo ha situado el poeta en aquel punto de la oda donde suele extremar la voz. No es una "frase". Tras ella hay una declaración personal auténtica que el poeta revela ¿fulminantemente? Y ocurre que, considerando este consiguiente, el intérprete viene en la sospecha de si también en otras partes del poema idéntica intención personal se cela y, a la vez, se descubre. Desde esta óptica se alumbra quizás una lucecita en un pasaje oscuro, lo preciso para aclararlo, quizás una idea algo opaca adquiere luminosidad impensada. Que todo pueda explicarse dentro del "programa" no arguye que no lo sea también a la luz de una subintención personal: en eso consiste la habilidad del artista, que no es un simple obrero manual fino de oído y ligero de mano. ¿Por qué no dejar al escritor su juego?

En resolución, esta oda que, salvo en sus últimas palabras, se puede entender sin salir de ella, ¿es un recinto cerrado y hermético al "fuera" que es la vida de su autor y, articulada en el género, debemos abstenernos de ver de articularla con el hombre que la produjo? Medrosos de incurrir en un biografismo desprestigiado, que de una piedra sacaba rasgos biográficos y curiosidades históricas complementarias, ¿debemos considerar que el yo del poeta, muy presente a través del poema y no sólo en los versos finales, es siempre un yo convencional com-

pletamente desprendido de la persona del poeta? ¿O debemos tomar por muy bueno el aviso mismo del poeta al final del poema? ¿Y si resultara ahora, en la perspectiva que el "añadimiento" crea, que captamos mejor el numen de la oda entera? Entonces resulta y quiere decirse . . .

III

Hemos nosotros discurrido por el trayecto de la oda. Nos ha parecido que el poeta, dueño del idioma del género, va ensartando los tópicos máximamente genéricos del elogio articulado en poética costumbre. Espiga en esa reserva de lugares comunes alabanciosos en el venero de léxico y la fraseología, en los tranquillos y los idiotismos de la imaginiería, en los casales y lañas entre los tópicos. Adhiriendo a esos moldes cumple con sus menesteres de loanza, guarda las ceremonias, reglas de etiqueta en las laudes y pedimentos; en fin, lleva a cumplimiento una poesía ordenada, de costumbres fijas. Pertenece a la verdad del caso que recordemos que, de cuando en vez, un viso o matiz entre otros nos llevaba a sospechar si tal o cual expresión, sujeta desde luego al canon de lo programado, no estaría dicha con una intencionada entonación. Parece que caminábamos por buenas pistas, por cuanto he aquí que las palabras finales del poeta (se trata de una opinión a la que hemos entrado por la puerta trasera del poema) representan la confirmación de nuestras sospechas. La verdad es que el comentado paso resultaría demasiado abrupteño, quizás intolerable, si no hubiera, en lo anterior de la oda, alguna alusión más o menos velada al mismo propósito de defensa que mueve sus últimas palabras, puestas en lugar tan significativo y dichas con tanta emoción (un orfebre no tiene por qué emocionarse).

Hablando con último rigor, sólo las palabras finales de la oda evidencian la reabsorción del poeta de género por el hombre Píndaro que nos dice su verdad. Pero lo que ocurre en la meta nos indica, creo, la ruta de interpretación que hay que seguir en otras partes del discurso de la oda. No sé si está claro. Lo diremos con otras palabras. Desde el punto en que el poe-

ta define una intención personal al final del poema, otras partes del mismo, si bien se mira, se ve en ellas que tienen dos estratos o dimensiones y hacen, de una vía, dos mandados: el poeta, que responde en términos satisfactorios al encargo de una mercancía gratulatoria para la fiesta de voces y de copas alegres, piensa en el destinatario de la oda y yuxtapiensa en su pleito personal. Sobre el sentido de esas palabras da mucha luz el esfuerzo del poeta, su capacidad de desdoble para honestar y fusionar fin objetivo y subjetivo de la oda sin destruir su torso estructural. En lo ostensible, tales frases se supeditan y obedecen al ordenamiento genérico del epinicio. No vemos en ellas, a la investigación primera, nada raro o ajeno a sí propias. El poeta ha conseguido la integración de ambos planos heterogéneos de manera que no es razón ponerle reparos. Por lo demás, la entraña de esta oda es dual (eulogía y apología), pero no contradictoria, quiero decir que, por tratar de nuevo el poeta el mismo mito de Neoptólemo, que había tratado en un poema anterior de modo disgustante para los Eginetas, sus palabras (alabanza maciza, cautelas, cuestión de honor personal), favorecidas de la materia que tratan, gozan de cierta convertibilidad, aplicables a uno y otro relato, se prolongan de uno a otro plano en tiempo presente y tiempo pasado; sin mucha dificultad se logra el fundente que compagina ambas situaciones.

Pero a lo que iba. Hasta ahora nos hemos movido, según las novísimas pretensiones de un cierto pindarismo, en la creencia de que el poeta se constriñe deliberadamente a su programa y tiene la voluntad de permanecer en rigurosa clausura de lo que, por comodidades de lenguaje, hemos llamado intención personal. Por temor a que se nos acusara de profesar en el pindarismo biográfico, frívolo y audaz, deprimíamos la biografía, que otros abultaron en la oda, hasta incurrir en el opuesto extremo. Orientados ahora por la declaración final de Píndaro, en un lugar de gran efecto, hinchado de énfasis, pongamos las cosas en un término cuerdo y veamos si otros elementos de la oda se estructuran no sólo según la composición del poema y la ética genérica del poeta, sino también de acuerdo con esa misma intención personal de defensa. En una segunda lectura,

con un leer pensativo de esa doble intención, demos un ligero vistazo a los pasajes por los que corre subálveo ese segundo sentido. A mi cuenta suman media docena, la mitad de ellos dudosos, pero la otra mitad yo diría que seguros. Comenzaré por los dudosos.

Si los *sabios* (versos 17 y siguientes) que conocen *el viento futuro del día tercero* son, entre otros, los poetas¹²⁵, Píndaro podría estar defendiéndose de haber dado, en el peán del que luego diremos, una versión deshonrosa de la muerte de Neoptólemo. No necesariamente, lo cual es en tanto grado verdad, que autores que no adhieren a la hipótesis de la "apología" (así Thummer o Slater) calan, sin embargo, en los poetas el verdadero sentido de esos sabios¹²⁶. La frase tiene, según pensamos, un valor general, pero dicha con un grano de sal sigue siendo perfectamente cierta y acarrea una comprensión de más amplio arrastre.

En los versos 70 al 74, *juro que no lancé mi lengua . . .*, tenemos un tópico de reconocimiento por el poeta de haberse alejado de la loa del vencedor, su deber, y un modo de transición habitual de un motivo a otro. Sin perder su naturaleza tónica, ¿toma ocasionalmente el aspecto de autodefensa del poeta, no sólo para el tiempo presente? Schadewaldt¹²⁷ lo pone en duda; pero otros intérpretes así lo creen.

En *si proferí algo habiendo alzado el vuelo más allá* (versos 75-76), *ἀνέκραγον* es un pasado que, al igual como los futuros encomiásticos, sólo que a la inversa, puede aludir a algo anterior recluso en los límites del propio poema; pero que no arguye que, a la vez, no disculpe la manera de haber llevado el poeta la composición de otro poema anterior¹²⁸. Ni es menos de considerar que si *καταθέμεν*, rigurosamente entendido, es "pa-

125 Cf. W. SCHADEWALDT o.c. 300 y, en contra, O. SCHROEDER en pág. 522 de la *Appendix de Pindari Carmina*, Leipzig, 1923⁵, y H. FRAENKEL en pág. 360 de o.c. en n. 72.

126 Cosa que asombra, injustificadamente, a D. C. YOUNG o.c. (en n. 59) 641 n. 37.

127 W. SCHADEWALDT o.c. 319.

128 En contra, W. SCHADEWALDT o.c. 320-321.

gar” y no “devolver o restituir”, como muy bien amonesta Schadewaldt¹²⁹, este segundo matiz, en su caso, no está excluido del primero.

Los tres pasajes que me parecen seguros son, por supuesto, las palabras finales del poeta y otros dos que pueden constituir con aquéllas una simetría ternaria¹³⁰, en matizada gradación ascendente que va, paso a paso, desde la expresión velada, disimulada, a la declaración final expresa.

El *testigo veraz* del verso 49, casi todos quienes declaran su sentido lo refieren al poeta¹³¹. ¿Está comprometida la veracidad del poeta solamente en lo que ahora dice de Neoptólemo? ¿Tenemos aquí una exculpación del poeta ante su público y no solo una aseveración que enfatiza su testimonio actual? Cuando Píndaro afirma que *tres palabras* bastan para la justicia de un buen nombre, el poeta está vindicando también su propio honor poético, el de haber hecho justicia a Neoptólemo, pero ¿sólo en esta oda?

Al poeta no podrá hacerle reproches *el varón aqueo que habita del lado de allá de la mar jónica* (versos 64 y siguientes). Es expresión ambigua. Hablando en puro homérico, *aqueo* puede valer “griego” y tomarse como el término de una sínthesis polar, el griego más repuesto, cuyo antipolo es el convillano del poeta, o sea, “toda la helenía”¹³². Pero la expresión contiene una referencia geográfica concreta, remachada por el recuerdo de la proxenia (¿dice Píndaro que es huésped de todos los griegos?), y no echarla en saco roto es lo más prudente y seguro. En tal caso, no creo que se imponga por de contado la hipótesis locativa “griego de la Magna Grecia”¹³³, atravesándose la mar en medio de ambos términos, pues no ya en un estilo desdeñoso del vulgar decir, sino en buen griego¹³⁴, un

129 W. SCHADEWALDT o.c. 320, contra U. VON WILAMOWITZ en pág. 340 de o.c. en n. 55.

130 Cf. C. M. BOWRA o.c. 335.

131 Cf. H. LLOYD-JONES o.c. 133.

132 Así E. THUMMER o.c. I 97.

133 Así H. LLOYD-JONES o.c. 135, según la vieja opinión de Heyne.

134 Cf. Tuc. I 46, 4.

pueblo *que habita más allá del mar* puede ser un pueblo rayano del mar, un pueblo litoral o costanero; y, como que navegando al norte del mar jonio se arriba a las lueñas costas del Epiro, pensamos en un Epirota de Molosia, cuyos reyes (nos recuerda el poeta) traen su origen de Neoptólemo. ¿Va consignada la advertencia a la galería de los odores eginetas, más papistas que el papa, quiero decir, devotos entusiastas de Neoptólemo, pero menos obligados con el héroe que los Molosos, que son titularmente sus súbditos y que nada tienen que reprochar a Píndaro, antes al contrario? La explicación¹³⁵ es ingeniosa y además está muy cerca de ser verdadera.

Por manera que en esos pasajes, y particularmente en los últimos, que no carecen de ajuste, o, mejor dicho, se ajustan perfectamente dentro de la forma, construcción y organismo del estilo en la oda, las cosas vienen mejor por sus cabales si enfundamos en ellos una segunda intención del poeta, por lo demás nada abstrusa. Pues, nótese bien, si el propio poeta nos declara la intención que manda su voluntad, al final de la oda, y en este punto están los intérpretes casi contestes¹³⁶, y a renglón seguido añade (nos extraña sobremanera que nadie reparara en ello), como fórmula de ruptura, que no hay que repetir las cosas *tres y cuatro veces*, o sea, reconoce que esto mismo lo ha dicho ya antes en la oda, que se vuelve ello redoble de algo ya dicho, ¿cómo no considerar esos pasajes como antecedentes de la declaración final, como expresiones que dicen más de lo que suenan a primera oída, sobre todo para un público que se hallaba en autos y podría entenderlas de primeras? También

135 De L. DISSEN *ap.* A. BOECKH ed. c. II 430.

136 Son excepción E. L. BUNDY o.c. 4 y 29 y n. 70; E. THUMMER o.c. I 94-98; W. J. SLATER o.c. 91-94 y A. KOEHNKEN o.c. 37-42. A favor de la interpretación que aceptamos están muchísimas autoridades y, entre los más recientes, S. L. RADT *Pindars zweiter und sechster Paian*, Amsterdam, 1958, 85-88; G. F. GIANOTTI o.c. (en n. 74); E. WUEST o.c. 137-165; CH. P. SEGAL *Pindar's Seventh Nemean*, en *Tr. Am. Phil. Ass.* XCVIII 1967, 431-480, s. t. 446-449; ST. FOGELMARK o.c., s. t. en págs. 104-116; A. SETTI *Persona e "poetica" nella VII Nemea*, en *Studia Florentina A. Ronconi oblata*, Roma, 1970, 405-429; H. LLOYD-JONES o.c. 127-137; G. M. KIRKWOOD o.c. (en n. 78) 60-63.

para nosotros a primera oída suenan con un tono demasiado enérgico para ser convencional estos arranques que calientan la oda. Finalmente, el desenlace que el autor ha querido darle al poema descubre la punta del velo, abre la cortina de sombras.

Me interesa hacer constar que, si personalmente he llegado a esta opinión, lo he hecho de la mano de un texto que he procurado leer respetuosamente, sin prejuicios y sin violencias ejecutivas. En 1967, Ellen Wüst y Charles P. Segal, independientemente, leyendo en el verso 35 una primera persona del singular *μόλον* (*varia lectio* defendida ya por Fraccaroli¹³⁷ y Wilamowitz¹³⁸), declaraban toda esta frase como *socorriendo, sábelo, cabe el grande ombligo de la tierra de ancho regazo vine yo*, es decir, el motivo del propio poeta como aliado o socorredor de su patrón. En 1973 Lloyd-Jones¹³⁹ acepta esa interpretación, rehogándola con algunos otros pormenores que tienen, por cierto, sus dificultades gramaticales. Estos autores cortan ejecutivamente el nudo gordiano de nuestro pleito, puesto que la ocasión en la que el poeta socorrió en Delfos la buena fama de Neoptólemo se referiría necesariamente, o casi necesariamente, al peán VI. Pero también rompen con esa interpretación la ley estructural del relato mítico, su composición en anillo, que exige que el *socorredor* sea el propio Neoptólemo. Su modo de leer el texto sería una prueba suficiente; pero no me parece una prueba necesaria. La interpretación biográfica, por llamarla así, enseña la oreja no menos que la antibiográfica en la propuesta de Bundy¹⁴⁰ de un imperativo en segunda persona *μόλε*, en lugar del indicativo en tercera *μόλεν*, para conseguir un tópico convencional, la autointerpelación del poeta, tipo *κώμαζε* (I. VII 20); pero el indicativo y la tercera persona (*cabe el ombligo de la tierra llegó*) lo confirma su

137 G. FRACCAROLI *Le odi di Pindaro*, Verona, 1894, 588 n. 2.

138 U. VON WILAMOWITZ o.c. (en n. 15) 162 n. 2.

139 H. LLOYD-JONES o.c. 132, que entiende además como causal *ἐπει* (para otro caso de *ἐπει* causal, mal interpretado luego, en O. I 26, cf. J. TH. KAKRIDIS en pág. 188 del vol. col. c. en nuestra n. 3).

140 E. L. BUNDY o.c. 10; E. THUMMER o.c. I 96 n. 79 vacila entre *μόλον* (primera persona) y *μόλε*.

“rappel” en el verso 40: *y junto al dios llegó*.

Todo lo sobredicho viene a cuento de “la justificación” del poeta. Pero ¿de qué se justifica Píndaro? Recordemos lo sucedido. Sucede que un escolio antiguo al verso 102, y sendos escolios a los versos 48 y 64, advierten¹⁴¹ que el poeta quiere justificarse ante los Eginetas que le habían criticado por haber dado, en un peán compuesto para los Delficos, una versión disgustante de la muerte de su héroe Neoptólemo. A veces los escoliastas, como los pindaristas modernos, inventaban cosas supositicias¹⁴² para explicar las dificultades del texto, sin otra base que la especulación sobre el propio texto: que si Sógenes (“el que nació salvo” o “el salvador de la raza”) nació cuando su padre era viejo y temía morir sin descendencia; que si Tearión fue desgraciado y su vida una *ἀνάπαυσις*, una tregua lejos de la gloria; que si fue muy criticado; que si él mismo o su hijo, demasiado enamorado . . . Pero, en este caso, la cuestión planteada por los escolios, lejos de ser fantástica, parece que tiene hoy una positiva realidad, pues si el peán de maras andaba antes perdido, desde 1908, cuando se publicaron los fragmentos de peanes en papiro, nos es relativamente bien conocido, aparte los naturales estropicios.

Ese mismo año de 1908 publicaba Wilamowitz un estudio¹⁴³, hoy clásico, sobre el tema. En sustancia, decía, Píndaro se justifica ante los Eginetas haciéndoles ver (pero esto era una ficción o mentirijilla) que la versión dada en el peán, y que tanto les había molestado, era la misma que ahora repetía en la Nemea sin censura alguna para el héroe. Wilamowitz no había utilizado todavía, al formular esta hipótesis, los nuevos fragmentos del peán publicados unas semanas antes; pero éstos no parecieron contradecir su hipótesis, pues no mencionan el saqueo del templo (*ἐπι ἱεροουλίᾳ*, que dice la versión de la

141 A. B. DRACHMANN *Scholia vetera in Pindari carmina* III, Leipzig, 1927, 126, 129. 4, 134. 6 ss., 137. 3. El escolio al verso 48 pone la noticia bajo la autoridad de Aristarco. La referencia más amplia la provee un escolio al verso 64, pero sin adscribirla a Aristarco: cf. L. RADT o.c. 85 n. 4.

142 Cf. H. FRAENKEL o.c. 386-391.

143 U. VON WILAMOWITZ o.c. en n. 55.

historia recogida en un escolio), la disputa por sus *derechos*¹⁴⁴ con los servidores del templo pudiera ser una variante de la querrela *por los trozos de carne* mencionada en la Nemea y, aunque Apolo jura en el peán que Neoptólemo no llegará a viejo y parece ser el dios el agente de la muerte del héroe, mientras que en la oda es un hombre anónimo el que le da muerte con una espada¹⁴⁵, podría interpretarse que el hombre es un mero intermediario de la divina mano vengadora.

Esta tesis general sobre la esencia de la "justificación" del poeta la acepta Schadewaldt en 1928¹⁴⁶, seguido luego por muchos. Concede Schadewaldt que la identidad entre ambas versiones, con la que el poeta se justifica, es ficticia, por cuanto que hay, entre ambas, diferencias de hecho. Pero "real" y "verdadero" son, para Píndaro, nociones más éticas que lógicas y, en el plano de las intenciones del poeta, éste puede estar convencido de haber relatado no mentidamente la "verdad" tanto en el peán como en la Nemea.

Justo lo contrario viene a decirnos Ernst Tugendhat, en 1960, en un estudio muy digno de leerse¹⁴⁷, que entre ambas versiones hay una identidad en los hechos esenciales, pero que la diferencia está en la ética del relato, o sea, en el propósito del poeta, que las relata según las intenciones que convienen al horizonte de cada poema. El distinto propósito estructura, en ambos poemas, el relato en torno a un centro de interés diferente: en el peán la muerte de Príamo, obrada por Neoptólemo con impiadosa crueldad; en la oda el relato, a honor y gloria de Neoptólemo, de su propia muerte. Ahora bien, y esto es lo importante, comoquiera que el poeta no vuelve, en la Nemea, sobre los rasgos tan negativos con los que presentó a

144 Leyendo *μοριῶν περὶ τιμῶν*, de acuerdo con la conjetura de Boeckh, que aceptan Snell, Radt y otros. El escolio a N. VII que cita este pasaje trae *μοριῶν*. El papiro sólo las letras *ῥρ*. Housman leía *κυριῶν*.

145 Agnominación con el nombre propio *Μαχαίρεός* "el hombre del cuchillo", que aparece en otras versiones (Ferecides, fr. 64 a J., cf. L. R. FARNELL o.c. 295).

146 W. SCHADFWALDT o.c., s. t. 311 y 319.

147 E. TÜGENDHAT o.c.

Neoptólemo en el peán para presentarlos desde otra perspectiva menos sombría, hay que concluir que el poeta no se proponía justificarse, ni la oda legitima el peán, ni se refiere a él salvo en los versos finales.

La actitud crítica de Tugendhat, a fuer de rigurosa, resulta paradójica. Se encuentra, como nosotros, con que, salvo en los versos finales, no hay una apología expresa del poeta con referencia al peán. En los demás pasajes esa referencia está si lo está, implícita. Pero en vez de utilizar la luz que las últimas palabras del poema proyectan sobre el resto, supone que tales palabras son un apéndice caudal o *postscriptum* a un poema que no debe explicarse, en su letra al menos, como palinodia del peán, aunque Tugendhat reconoce que la "apología" está implícita en la elección por el poeta del mismo mito que relató en el peán y concede, cito al pie de la letra, *que la representación que hace Píndaro de su propio poetizar sirve de justificación al peán, pero sin referirse directamente a éste*¹⁴⁸. A este modo de enfilarse el asunto yo debo oponer una objeción general, la de que las consecuencias de admitir en el "añadido" un rompimiento tan desconcertante son desastrosas para la unidad artística de la oda.

La idea de que el poeta "se justifica" en la Nemea arranca, pues, de los versos finales y se corrobora en otros pasajes, pero sobre todo en la redacción del mito (versos 33 al 47) y, puesto caso que sea así, en los versos que le siguen sobre el *testimonio veraz* del poeta. Crítico de probidad recomendable, Tugendhat pone el dedo en la llaga al reconocer que la simple elección de la misma historia mítica (hay que añadir que haciendo el poeta hincapié sobre su testimonio, cosa sin paralelo en este tipo de coincidencias¹⁴⁹) es ya una defensa implícita. En este punto

148 E. TUGENDHAT o.c. 404.

149 Esto no sucede, por ejemplo, con la historia de Belerofontes en O. XIII e I. VII. A diferencia de otros individuos del clan de los Eácidas, Neoptólemo aparece en Píndaro solamente en estos dos relatos, pues en N. IV 51 su nombre ocurre fugazmente en una simple enumeración. Curiosa por todo extremo, pero no de recibo, me parece la opinión de E. THUMMER o.c. I 94 de que Píndaro no reincide adrede en el relato en cuestión, sino por haber agotado la mina de mitos eginetas, sin otro objeto mayor.

no tengo ni un acento que corregir en ello. Ahora bien, ¿tiene razón Tugendhat cuando, después de reconocer la sustancial identidad fáctica de ambas historias, afirma que son dos historias independientes y que la segunda no ha sido compuesta como una versión modificada de la primera? Este es un punto importante en el que no estamos de acuerdo.

En lo remanente del peán, el pasaje referente a Neoptólemo (versos 98 y siguientes) forma parte de una larga sección en honor de Apolo. El dios retrasó el final de Troya al provocar la muerte de Aquiles, pero, claro es, no pudo dilatar indefinidamente que se cumpliera el decreto inderogable, la ruina de Troya. Los Aqueos mandan a buscar al hijo de Aquiles, Neoptólemo, y Troya cae: *Pero él nunca más volvió a ver a su ilustre madre, ni en los campos de su padre a los caballos de los Mirmidones, cuando excitaba a la tropa de broncíneo casco. Y llegó a la tierra molosia, junto a Tómaro, y no escapó a los vientos ni al Flechero de ancha aljaba. Porque el dios juró que, ya que él dio muerte al anciano Príamo, cuando éste saltó junto al altar del patio, no llegaría a su amable casa ni a la vejez de la vida; y lo mató (a Neoptólemo) cuando disputaba con los servidores sobre los honores a él debidos, en el sacro recinto que el dios ama, de la tierra junto al ancho ombligo* (versos 105-120).

La comparación entre ambas versiones es *interesante, pero no importante*, escribe Thummer¹⁵⁰. Nosotros coincidimos con Lloyd-Jones¹⁵¹ al tenerla por importante, como se deduce de la simple inspección de las variantes. En el peán, Neoptólemo ofende a Apolo por la atroz manera de matar al viejo Príamo, suplicante en el altar de Zeus, en el patio del palacio. En la oda el poeta silencia este aspecto (las omisiones de Píndaro son de lo más significativo de sus mitos); pero hay una discreta alusión, creemos, a este punto en el verso 35 (en el arco de los dos primeros tercios de la oda es el verso clave¹⁵²), *Neop-*

150 E. THUMMER o.c. I 96.

151 H. LLOYD-JONES o.c. 131-132.

152 Cf. F. S. NEWMAN *Thematic Unity in the Early Epinician Odes of Pindar*, dis. Urbana, Ill. (micr.), 134.

tólemo, luego que la ciudad de Príamo (no dice Troya¹⁵³) *destruyó*. En ambas historias Neoptólemo navega hacia Tesalia pero arriba a Molosia: sólo en el peán el dios provoca los vientos y procelas que le hacen cambiar de ruta y sólo en el epinicio se alude a las pretensiones de los reyes de Molosia de descender del héroe. En ambas, Neoptólemo perece en una disputa con los dependientes y criados del templo por cuestión del reparto de las enjundias sacrificiales. Pero en el peán el dios en persona mata al héroe¹⁵⁴ o en todo caso, si el aoristo es factitivo, se dice que el dios fue el responsable; en el epinicio es un hombre y no se dice, en todo caso, que fuera un mandado del dios, sino que la muerte fue por azar de fortuna; y, esto sobre todo, se explica la muerte porque Neoptólemo había nacido fadado a un destino que le reservaba el honor de, sepultado en el recinto nemoroso de Delfos, vigilar las procesiones de los héroes. No mienta el peán la razón que llevó a Neoptólemo a Delfos; según los escolios, fue a destruir el templo o bien a reclamar a Apolo una indemnización como causante de la muerte de Aquiles, su padre. En el epinicio, Neoptólemo se llega a Delfos para ofrecer al dios las primicias de la captura de Troya. Y aún hay que añadir que, cuando los Délficos conocieron la nueva de su muerte, luego quedaron reciamente atristados. Todo el estudio del poeta, parece, es omitir, concienzudamente y no por azar o descuido, en la oda los pormenores poco gloriosos que sobre el fenecimiento de Neoptólemo consignaba el peán y añadir otras algunas circunstancias positivas del caso.

El elogio del destinatario es el gesto intransferible del epinicio. Al cariz de la hora para la que se compone el poema, según se tercie y convenga, el poeta adopta el punto de vista pertinente, trata por tangencia lo que en otra ocasión describe plenamente, se representa los asuntos con un halo estimativo peculiar. Dijérase que influido de la ocasión (una fiesta en Egina en honor de un Egineta), no podía Píndaro amargarles el gusto

153 Así creo que se aclara, y no por una simple *variatio* formal (cf. A. KOEHNKEN o.c. 63), la elección de esta expresión *ciudad de Príamo*.

154 Verso 119, *κτάμεν*: cf. S. L. RADT o.c. 169 y H. LLOYD-JONES o.c. 131 n. 123.

a los Eginetas. Dijérase que en Delfos el momento era otro y la óptica bajo la que relata la historia de Neoptólemo es la propia de un poema compuesto en honor de Apolo y para una ceremonia en Delfos. Sí, pero hay además una diferencia en los hechos, una sola, pero de extraordinaria importancia: ¿quién mato a Neoptólemo? Este es un rasgo conspicuo para asumir que la versión de la oda quiso hacerse perdonar la ofensa causada por la primera versión a los Eginetas. Píndaro ha escrito para Eginetas más odas que para cualesquier otros griegos¹⁵⁵, once entre cuarenta y tres, y un aire de intimidad y afecto prevalece en estas odas. No se olvide que, aunque el peán fue encargado por los de Delfos para una celebración local, contiene una tirada de dos versos (124-125) en elogio, bellissimo por cierto, de Egina y es natural que fuera conocido en la isla y que la presentación de Neoptólemo como un asesino salvaje, aunque de acuerdo con la versión epica más generalizada de la conseja, molestara a los Eginetas. Esto suponiendo que el coro que ejecutó el peán no fuera de Eginetas, cuestión ésta muy porfiada por la crítica y todavía indecisa¹⁵⁶. En tiempos de Píndaro, el culto de los héroes, en el beato sentido de la palabra, era un asunto tan civil como religioso, cuestión de interés público. La "censura política" de las leyendas del noble antaño heroico es costumbre tan poética como la "censura moral" de las leyendas de dioses, en ambas las cuales no consiste, normalmente, en inventar historias a placer forjadas, sino en una prudente "piedad de omisión" y en una sabia filosofía de "sin mentir, no decir todas las verdades".

Ello es, en conclusión, que al someter a careo ambas versiones del mismo relato se robustece nuestra convicción de que Píndaro ha querido "justificarse" y de que, para el poeta, hay una cuestión de honor en el asunto. Pero ¿qué hemos de entender por "justificación" ante sus oidores? ¿Que el poeta corrige las actitudes, purga su culpa con aire pecador y, compun-

155 Cf. S. GZELLA en pág. 191 de *Problem of the Fee in Greek Choral Lyric*, en *Eos* LIX 1971, 189-202.

156 Opiniones contrapuestas en A. HOFKSTRA *The Absence of the Aeginetans*, en *Mnemosyne* XV 1961, 1-14 y ST. FOGELMARK o.c. 117-132.

gido, da pruebas de su voluntad penitente? No, claro que no. No es fácil imaginarse a Píndaro arrepintiéndose hoy de su ayer, ni siquiera en el sentido más noble, como perfección de un espíritu distinguido que se incorpora de una falta. Más que de autocrítica, se trata de una puntualización y de una aclaración (ésta es acaso la palabra justa). No tiene que rectificar lo que el verso pindárico no ha dicho nunca. Rectifica e ilustra a una crítica infundada. Pero ¿en qué sentido?

Creo que, para responder a esa demanda, hay que ir al peán en su conjunto y no sólo a los pocos versos que hablan de Neoptólemo. De las tres tríadas del poema la mejor preservada es la segunda, con antístrofa y epodo casi intactos: cuenta precisamente cómo Apolo causó la muerte de Aquiles y de Neoptólemo. De la tríada tercera se han salvado los diecisiete versos primeros y fragmentos de los siguientes, que se entienden a malas penas: celebran, en todo caso, el nacimiento de Éaco y su vida de hombre justo; los últimos versos del poema exaltan la excelencia de los Eácidas e invocan a Apolo como Peán. Hablando por conjetura puede que la primera tríada (de la que faltan 31 versos) se refiera a otros aspectos de la intervención de Apolo en la historia de Troya. De donde se saca que el poeta, indiferente al orden cronológico, celebra la gloria de Eaco después de presentar a Aquiles y Neoptólemo como víctimas de Apolo. Llevado el poeta, por su tema apolíneo, a pintar un capítulo oscuro de la mitología egineta, la muerte de dos de sus héroes, lo contrasta y balancea con la descripción de la felicidad de Éaco, santo héroe que patroniza a la isla; del mismo modo que la muerte de Neoptólemo, el punto más negro de ese negro capítulo, va seguida inmediatamente por un tributo de admiración a Egina.

Se trata de algo más que de estética meditada que, para dibujar con trazo más enérgico una figura brillante, le sombrea los perfiles, cerca su contorno con una raya de sombra. La felicidad es cosa que llega un día y otro se va, mudadiza sin descanso. La dicha de ayer, por un viraje de la suerte, es la presente ruina. La actual vicisitud de infortunio puede ser maña-

na bienandanza. El desengaño de la poca consistencia humana y de los viceversas y rachas de la vida azarienta es, donde quiera, tema favorito de la poesía griega arcaica. En Píndaro, la tensión y balanceo entre el éxito y el fracaso, las sombras espesas y la claridad radiante¹⁵⁷, es tópico esencial de su cuadro de la vida humana: invita a tomar sin insolencia la dicha y con elegancia la desgracia, como una de las cosas normales que acontecen en la vida, aceptándola como un deportista acepta el "handicap". Si atribución es de la vida del hombre esa alternativa que se solea o ensombra, nada extraño que sea también de mucha cuenta en el esquema temático y compositivo, en el que se arquitecturan muchas de sus odas¹⁵⁸: aquí podría aducir en prueba de ello bastantes ejemplos. Lógicamente, en una poesía de encomio y alabanza, la línea del claroscuro va de lo oscuro a lo claro, del *σκιᾶς ὄναρ* al *λαμπρὸν φέγγος* (el primero es "foil" ponderativo del segundo), y, por supuesto, la glorificación del héroe después de la adversidad no es automática, sino que requiere esfuerzo heroico y favor divino (éste es el segundo tema nuclear y jugoso de la poesía pindárica).

Tal acaece en el peán, que la muerte de Neoptólemo se compensa con el recuerdo de la felicidad de Éaco, aunque el esquema se complica, aparte de por el mal estado del texto, porque el mito se relaciona más directamente con Apolo que con los Eácidas. El tratamiento de Neoptólemo ejemplifica, pues, un aspecto capital de la comprensión pindárica del mito y de la felicidad humana y muy importante en la constitución de su mundo poético. La impiedad de la muerte de Príamo por Neoptólemo representa un momento sombrío (foscuro y penumbras) en el mito egineta. Alabando a Apolo en el peán, Píndaro ha recordado algo menos grato de la historia de Neoptólemo, balanceado en seguida por la historia de Éaco. Pero la vida de Neoptólemo puede interpretarse con un énfasis enteramente distinto, haciendo tema de lo que fuera antitema, cuando el contexto lo requiere. Tiene sus fastos brillantes y

157 Cf. G. FRENTER *Kontrast und Antithese bei Pindar*, dis. Innsbruck, 1968 (mec.), 90-91.

158 Cf. G. M. KIRKWOOD o.c. (en n. 78) 63 ss. y s. t. 73-77.

ofrece materia que constituye una *χάρις* apropiada para un vencedor egineta (con una sola excepción, en las odas para Eginetas el mito se saca de la historia de los Eácidas). Tal es el caso de la *N. VII*.

Esta interpretación se confirma con la importancia que tiene, en la *Nemea*, el esquema de la "vicisitud humana"¹⁵⁹, tema recurrente y ligante en la gnómica sobre la variabilidad del destino y a cuya luz se aclaran algunos problemas en la interpretación de pormenor, comenzando por la asomada inicial del tema y por eso el dios del proemio es aquí *Ilitía*: el verso primero resulta ahora, en una mirada retrospectiva, muy importante para el conjunto¹⁶⁰. Particularmente se aclara a esa luz la estructura de la oda como un todo, quiero decir, la unión del mito con lo restante del poema. El ensamblaje del mito con el resto de la oda lo gobierna naturalmente una cierta intención surgida de la mente del poeta; y al interrogarnos por conocer la causa de ello (pregunta que algunos no se hacen y este fácil olvido no puede atribuirse meramente a falta de memoria), la respuesta viene rodada. La historia del destino fluctuante de *Neoptólemo*, que acaba aquí finalmente en gloria, se muestra como un modelo de virtud egineta para el vencedor, cuyo esfuerzo (*πόνος*) ha desembocado también en gloria placentera. Así bien como *Neoptolemo* honro a *Egina* y a los *Eácidas* por los honores heroicos que obtuvo en *Delfos*, así *Sógenes* honra a *Egina* y a su estirpe con su victoria en el pentatlo. La misma alternación de sombras y luz, con el énfasis puesto en lo lumíneo y fulgido, que hay en el peán, la hay en la *Nemea*, y esta inteligencia del dechado mítico y de la vida humana es el regalo y dedada de miel que la sabiduría del poeta hace a *Sógenes*, su amigo y su huésped, o sea, su cliente. También a su padre, *Tearión*, pues, si el hijo ha vencido, el padre y dador de los dineros parece ser el principal destinatario. Por desgracia, en la violenta abreviatura que el tiempo nos impone, no puedo entrar en un análisis de ciertos rasgos preci-

159 Cf. G. M. KIRKWOOD *ibid.* 78-88.

160 Como es corriente en *Píndaro*: cf. C. M. BOWRA *o.c.* 324.

sos en la *laudatio* del padre que dan la impresión de haber sido seleccionados por Píndaro con una intención particular¹⁶¹; y nos viene la sospecha de que también Tearión ha experimentado los acasos de la fortuna y sabe que en la vida, como muestran los paradigmas de Ayante y Neoptólemo, no se consigue la plena felicidad. Toléreseme, en beneficio de la concisión, pasar casi por alto este tema.

En resumen, la justificación del poeta no debe explicarse diciendo que esta poesía se viste de oro y plata, como los toreros, quiero decir, como táctica ante la plutocracia egineta, por el medro y propósito mercantil de un artista que reglamenta su poesía por la dura ley de bronce del mercado. El tratamiento de Neoptólemo en el *Pae. VI* emblemiza un aspecto vital de la comprensión pindárica del mito y de la fortuna humana. Justificar el peán no es simplemente defender un poema; significa, más bien, defender un aspecto muy importante de la poesía de Píndaro.

Como es sabido, a nuestro poeta mucho le preocupa dar o darse razón de su poetizar y del modo de concebir su propio oficio de poeta. Ningún otro poeta griego ha escrito sobre este tema con tanta insistencia como Píndaro. En los 43 epinicios hay, a ojo de buen cubero, unas ochenta referencias a la naturaleza y función de la poesía y al papel del poeta. La mitad de tales referencias está en primera persona. ¿Qué papel tiene “el poeta en su poema”, la “persona poética”, cuando Píndaro dice a toda hora “yo”? Por un rodeo, incidiendo ahora en la cuestión tantas veces agitada del “yo pindárico”, volvemos a plantear el problema principal que nos viene preocupando en estas lecciones.

Para Bundy y sus lactantes (en este caso, la investigadora americana Phyllis Katz¹⁶²), siempre el uso del “yo” es una convención más del epinicio, un gesto de condición genérica, una instrumentación retórica de la alabanza. Oímos hablar al poeta como profesional del elogio y pregonero del atleta, a través de

161 Cf. A. KOEHNKEN o.c. 82-86.

162 PH. B. KATZ *The Nature and Function of Pindars's Poetic Persona in Nemean VII and Pythian II*, dis. Columbia Univ., 1969 (micr.).

una "máscara"¹⁶³ o "persona", de suerte que sus palabras caen debajo del número de las estratagemas para la loa del vencedor, otro aspaviento retórico que el poeta manipula con un expeditivo sentido de receta eficaz. Así lo que Píndaro nos dice en primera persona no puede utilizarse para reconstruir lo que el mismísimo poeta fue positivamente, ni tampoco para reconstruir su credo poético o sus intenciones radicales: son lugares comunes tomados de la aljaba del género, ni más ni menos que el resto de la guardarropía de elementos y motivos del epinicio. En suma, en lo compositivo, otra vez la ornamentación se come las líneas constructivas y, en lo personal, el yo convencional se vuelve león y se traga al yo auténtico sin que quede de él ni la raspa.

Tal vez llevado de mi escepticismo hacia las generalizaciones audaces, liquidación tan radical del individuo, que desaparece bajo la hoga de su persona típica, de su oficio, me parece una opinión estrecha y ruda, explicación y cosa tan imposible como indeseable. Se ha pensado sin duda que el "yo poético" era el último reducto del *statu quo* en el pindarismo tradicional y que, extendiéndole esquila solemne de defunción, consumirían su evaporación las últimas apariencias del poeta en su obra. A esto se va, a que en el único lugar donde está el yo del poeta no esté nunca Píndaro.

Concedo que ha hecho crisis la creencia en que, mediante el "yo pindárico", la persona del poeta hace siempre donación de sí. Hoy entendemos mejor el papel funcional de ciertos usos del yo poético en la oda, aun en los casos, y sobre todo en los casos, en que nos parecía que Píndaro, por las envidias y los enojos que trae consigo la convivencia en el oficio, les dedica a sus colegas su escogida antipatía para asegurarles un desprestigio inmortal, él, un poeta de alma y de nación, que sabe que trae la poesía en la masa de la sangre, y un ave de altanería (águila que sube, en la curva de su vuelo, desde la llanura al sol), que declara las propias facultades y habilidades con un reventón de vanidad cacareante, una vanidad de bailarina. Pues bien, en la economía de la oda, los personalismos y repulsiones y el

altercar con otros poetas sirven de "foil" y montaje, que lleva la mira de encarecer el elogio del atleta plectrante voceador de los méritos de su cliente. Son palabras de función, aunque nada impide que lo sean también de unción personal, que rezumen un sentido personal, en relación con la competencia entre los poetas corales. Lo propio ocurre con el *yo vine* del poeta¹⁶⁴, que es un uso tópico del "yo coral" y no demuestra que el propio poeta haya estado presente, alquilado a ello, en la ejecución de la oda. Es fuerza añadir que tampoco demuestra que el poeta no viajara, en aquellos tiempos de juglaría ambulante. Y las trabacuentas y líos amorosos del pindarismo biográfico, por el mismo consiguiente, que, a falta de otros datos que confirmen o infirmen esa suposición, hay que evitar la indiscreción del vulgar tomar las expresiones del yo poético por palpitaciones reales del amoroso pensamiento del poeta¹⁶⁵, como ha ocurrido con el fragmento 123 a Teóxeno, que, interpretado como un momento de galanteo personal, hizo pensar que en el invierno de la vida Píndaro se prendó de este muchacho y es fama que, inclinada la cabeza del viejo poeta sobre el hombro juvenil, le sorprendió la muerte amiga; pero puede que se trate de un puro "homenaje social" según la clásica fórmula welckeriana¹⁶⁶. Puestos a probar lo obvio, no sobra sugerir que igualmente podría ser documento del fondo de la humana realidad del poeta. Simplemente, no podemos autorizarnos del empleo del "yo" para afirmarlo. Esta actitud es prudente; pero ni por un momento asumo, con Bundy, que en el "yo pindárico" hayamos de aceptar, por sentado y con forzosa, la no intervención del yo de Píndaro.

La "persona poética" es en Píndaro algo mucho más complejo y polivalente. Ora es el coro, ente colectivo que repre-

164 O. VI 22-25, VII 13 ss., XIII 97, XIV 17 ss., etc. Siendo el coro varonil, la ambigüedad se produce por la falta de un criterio lingüístico, cosa que no sucede, por ejemplo, en el *Part.* II 38-39, *πιστά . . . μάρτυς ἤλυθον*.

165 Cf. P. VON DER MUEHLL *Weitere pindarische Notizen*. 8, en *Mus. Helv.* XXI 1964, 168-172.

166 F. G. WELCKER *Kleine Schriften* I, Bonn, 1844, 220-250.

senta a la comunidad, esto pocas veces (así en nuestro verso 85, casi sin duda), dicho sea para la satisfacción de la profesora Lefkowitz¹⁶⁷, que ha declarado, en 1963, impindárico en el epinicio el “yo coral”; pero su compatriota Floyd¹⁶⁸, en 1965, razona muy bien que no es rato perdido el que se echa a distinguir, en cada oda, el “yo coral” de otras especies de la primera persona. Ora representa al festejado y dedicante, en cuyo nombre (*παρὰ τοῦ νικηφόρου προσώπου*) el poeta y el coro se dirigen al dios en hacimiento de gracias. Ora la palabra poética es el espejo de la opinión general, del poeta y sus escuchas, nadie determinado, el cualquiera que adquiere voz articulada. Ora habla el poeta en especie, en la carátula o “rôle” genérico que tiene que realizar en la oda. Esta figura, que pertenece al haber tradicional de la poesía y que prende en las letras griegas desde los Himnos homéricos, es la que adopta el poeta, verbigracia, cuando se representa como un análogo del atleta, que toma sus plásticas y bellas posturas, de arte que en la glorificación del atleta por el “campeón de las Musas” cobra un peso mayor: lo que dice, cuando pregona como en son de trompeta la laude del vencedor, puede tener en la oda un papel funcional, o sea, que el poeta teatraliza el acto de la creación poética colocándose a sí mismo dentro del poema; y lo que dice, cuando define su arte o se glorifica a sí propio, puede no representar una poética personal, sino una tradición heredada de sus mayores literarios y que le viene de muchos abuelos. Ora, en fin, habla el propio Píndaro como era su derecho de poeta griego, o sea, como artista aristocrático que es al mismo tiempo ciudadano (sobre esto ha escrito Gundert¹⁶⁹ finas páginas). Pues ¿quién ignora que Píndaro, aun viviendo a costa

167 M. R. LEFKOWITZ *Τῷ καὶ ἐγώ: the First Person in Pindar*, en *Harv. Stud. Cl. Phil.* LXVII 1963, 177-253 (discute los casos más dudosos, siempre con conclusiones negativas: *N. IX* 1 ss., *I. VII* 37 ss., *N. I* 18 ss., *P. VIII* 56 ss.).

168 E. D. FLOYD *Pindaric Persona, the Roles of the Chorus and the Koryphaios in the Epinikia*, dis. Princeton, 1965 (micr.).

169 H. GUNBERT o.c. *passim* (cf. pág. 146 s. v. *Dichter*, en el registro).

del mecenismo de los ricos, cobra el arte, pero no lo vende y siente fieramente su dignidad de poeta y de individuo?

En suma, que son diversos en Píndaro los modos del yo: a veces poético, general o indefinido a veces, a medias coral y otro tanto del dedicante, pero también un yo personal y autobiográfico, Píndaro tebano. No se puede apriorizar la individualidad o no del yo pindárico sobre la base de la provincia literaria en que aparece (epinicio o no), sino que hay que ponerla a prueba (tarea delicada) a través de sus connotaciones textuales, para ver cuándo habla la máscara y cuándo el poeta de su propio rostro.

En fin de cuentas, la persona poética es ficción que no existe fuera del poema o, al menos, no existe de la misma manera, porque la poesía no ofrece pedazos de vida, sino versiones formalizadas de ella. Pero tal ente de ficción puede fabricarlo el poeta con su propia sustancia, una experiencia personal puede entrar como formante de la creación poética, un acontecimiento biográfico ha podido influir sobre el poema. Si es cierto decir de un hombre que es poeta, es mucho más cierto afirmar que ese poeta es un hombre y que lo es no sólo aparte de ser poeta, sino en tanto que poeta, pues poetizar no es en absoluto otra cosa que una manera de ser hombre. Sabemos que el alma primitiva siente la individuación como un desgarramiento doloroso del bloque social en que vive engastada; pero es que la objeción que necesito poner al modo general de tomar algunos este tema es que me parece que consideran a Píndaro demasiado primitivo. Si lo fuera, su yo auténtico quedaría ahogado por su yo social, extrañando a cal y canto de su persona la totalidad de su obra. Pero su poesía demuestra abundantemente que no lo es, y entonces asumir que el yo pindárico se mantiene siempre puro de la realidad humana del poeta se me antoja asumir en Píndaro un extraño cercén ascético de su persona que yo no sabría explicar.

La presencia del yo dicente del poeta en la *N.* VII (quince veces aparece) no nos sorprende. Pero quizás el lugar concedido al poeta y su arte nos parece que se extiende muy de por

largo. Aunque el epinicio no tiene proporciones fijas, sería interesante, y nada difícil, mostrar cómo la espaciosidad, que entra por los ojos, de un motivo o tópico que el poeta desarrolla fruitivamente y trata por expansión es una pista infalible para descubrir la intención precisa del artista. Así, la prominencia del motivo inicial (versos 1 al 15) de la *I. VII* para ajustarlo, de industria, a un propósito trilateral¹⁷⁰: “Priamel proemial climática” que encarece la victoria de Estrepíades, prueba de la abundancia de motivos (*ἀρθovia*) que la “crónica tebana” ofrece al poeta y “mito periférico”¹⁷¹. No de otra suerte cuando comprobamos la extraordinaria expansión del “motivo del impedimento” al inicio de la *I. VIII*¹⁷². Por la misma razón, y con mayor razón, el caso, lugar clásico tan llevado y traído¹⁷³, de la tríada final de la *P. II*, cuando el tópico corriente detrás de los “adioses” o palabras valedictorias (*χαῖρε*), a saber, que el poeta debe conceder crédito a los grandes hombres y abstenerse de la envidia, sufre el aumento consiguiente, porque el poeta quiere demostrarle a Hierón que él no es un ingrato, y esta sección de cierre, sabiamente elaborada, se dilata por veintinueve versos. Así también, en la *N. VII*, lo que choca es la intensidad de la inserción del poeta en el poema y la temperatura apasionada, el calor y la vehemencia que dominan en alguna de sus afirmaciones y, particularmente, la emoción de sus últimas palabras en la oda, pues repito que un orfebre no tiene por qué ser apasionado. Farnell¹⁷⁴ habla de un *ataque de egoísmo*. Y cuando Norwood¹⁷⁵ califica estas palabras postreras de *fría insistencia*, la cosa es tan falsa y prejuiciosa, que el resto de la interpretación revienta por sí mismo. No, en este poema hay

170 Cf. E. THUMMER o.c. II 116.

171 Contra la idea de un raro mito central en esta oda, que defiende D. C. YOUNG en págs. 44-46 de la segunda o.c. en n. 38; cf. R. HAMILTON o.c. 78 n. 10.

172 Cf. E. THUMMER o.c. II 128.

173 Cf. una completa doxografía sobre los vv. 67-71 de esta oda en R. GRIMM *Pindar's Second Pythian Ode*, dis. Princeton, 1959 (micr.), 187-198.

174 L. R. FARNELL *The Works of Pindar I*, Londres, 1930, 209.

175 G. NORWOOD o.c. 84.

una nota de autojustificación urgente que afecta y modifica profundamente el tono encomiástico y suscita cuestiones de relevancia y de unidad poética que mal se compadecen con una completa desustanciación biográfica del mismo.

Retrocedo a mi punto de partida. Estos años, estos meses aprontan una imagen nueva de la poesía pindárica. Han dado a la circulación un nuevo concepto de la oda como poesía de género; y esa torsión de interés hacia lo genérico ha traído como consecuencia una reforma del gusto de muchos lectores de Píndaro. ¿No hay en esta actitud como el correlato de una sensibilidad característica de la hora actual? No es un azar que la versión bundista de Píndaro coincida con ciertas teorías sobre “el poema sin ideología”, que es la versión científica de lo que en su día fuera la apología del arte gratuito, del literaturismo.

Parece hoy, sin duda con una punta de razón, que dentro de la poesía pindárica es grande el peso y rango de las convenciones, vocablo que hace cosquillas en la lengua de algunos pindaristas. Nada habría tan ilícito como empequeñecer la contribución erudita a que me refiero, que nos ha dotado de un órgano visual más perfecto para acercarnos a la obra de Píndaro, porque sin duda la oda nace siempre en la matriz de unas determinadas formas y estilismos genéricos. Unos pocos años de experimento han demostrado ya que, en bastantes casos, la biografía, la historia y la crónica social (cuya influencia ha gravitado penosamente sobre nuestra imagen de esta poesía) deben ceder plaza ante un mejor entendimiento de los convencionalismos: la referencia a la envidia, al final de la *I. I*¹⁷⁶, es una fórmula de ruptura, un batimán retórico, y no una alusión a la fortuna del vencedor; la *gloria dormida* de Tebas en la *I. VII*¹⁷⁷ es el motivo tópico del canto que “despierta” la gloria pasada, no una alusión a Tebas después de la derrota de Enófi-

176 Cf. E. THUMMER o.c. II 8, n. 4.

177 Cf. D. C. YOUNG o.c. 3-14.

ta; el largo preludio sobre la tristeza del poeta en la *I. VIII*¹⁷⁸ no procura evidencia alguna sobre las menguas dolorosas de Tebas después de la batalla de Plateas, sino que es una elaboración del “motivo del impedimento” . . . No es de negar que el cultivo intensivo de que Píndaro ha beneficiado en este terreno es de abundante interés. Pero estos estudios son incompletos y penúltimos. Y, como vientos de fronda agitan hoy algunas ramas jóvenes del árbol del pindarismo, conviene advertir de los peligros que acechan al navegante y podrían convertir su navegación en puro cabotaje. Sería disgustante, y sería mucho más de culpar, que la crítica pindárica ahora inventada reincidiera en errores cometidos por la crítica homérica de allá hace cuarenta años, que se ejercitaba en los versos homéricos como en un tema de clase, descuartizándolos en rипios formulares, con que daba la impresión de que la poesía homérica vive exclusivamente del oxígeno formular y de que en Homero la convención es casi todo y el poeta es casi nada. Nada más falso. Hoy, puesto de manifiesto el peso de las fórmulas en su poesía, se ha rehabilitado el genio poético de Homero con todos los pronunciamientos favorables. Tendríamos sustancia sobrada para lamentarnos si la crítica pindárica, en el tiempo que viene, tropezara en el mismo adoquín. Mucho cuidado.

Lo que está sucediendo con Píndaro se parece inquietantemente a una desheroificación literaria completa. Pero haríamos mal en representarnos la relación de Píndaro con su arte de una manera tópica, de rasgos genéricos y poco personales o distintivos, o sea, reduciendo barateramente lo genérico a su aspecto estrecho y negativo, de un poetizar mecanizado más o menos habilidoso, de un oficio aprendido. A la verdad es así, que en la poesía de Píndaro hay mucha convención, que se apoya en los andadores del género. Pero yo respondo, y no se tome por agudeza, que bajo esa óptica Píndaro es más, y no menos original, que en la perspectiva habitual. Algunos creen que, en habiendo mandamientos del género de por medio, ya sobra el genio. Se olvida demasiado que las convenciones son una red de mallas un poco anchas, dentro de las cuales, como

en su casa, pero no en su prisión, el poeta de talento se mueve con holgura. Su obediencia a las mismas es un modo de señorearlas y aceptando lo convencional, devolverlo sorprendentemente personal, pues el gran poeta es siempre el ángel, diremos con Mallarmé, que *da un sentido más puro a las palabras de la tribu*, y aquí "tribu" pueden ser los otros poetas promedios y oficiales del género¹⁷⁹. De suerte tal que el mejor conocimiento de las convenciones del género pone de manifiesto el interés de un nuevo planteamiento de la originalidad, la fuerte originalidad del formidable Tebano, el poeta muy poeta de la imaginería arrogante, sublime a todo código, de los decires sentenciosos más deseados, de los versos originales y con métrica *sui iuris*, de la fantasía generosa en el tratamiento de los mitos . . . un replanteamiento, digo, de su originalidad precisamente en el manejo de las convenciones.

La recuperación o revalidación de la originalidad de Píndaro no se obtiene sometiendo a especie de generalidad las convenciones (ésta es sólo la primera etapa de la exégesis), sino juzgándolas bajo especie de peculiaridad. Constatamos, por ejemplo, cómo el motivo "canto-victoria" que, por lo más ordinario, se une al motivo "deber del poeta", en nuestra oda (versos 11 y siguientes), al enfatizar la significación del canto para la gloria del destinatario, sirve también para una intención personal del poeta; o cómo, al seguir a la *laudatio* del padre (versos 58 y siguientes) una justificación personal, la ética del primer motivo se trasvasa al segundo; o cómo en el motivo *vine como huésped* (versos 61 y siguientes), la pretensión del propio poeta se entremete en la del destinatario; o cómo, en el segundo elogio (versos 70 y siguientes), Píndaro configura el "motivo *χάρις*" para que sirva de excusa de sus rodeos; y cómo la "observación personal", forma que Píndaro predilige al final del poema, se erige aquí en órgano individual de todo el conjunto. En fin, vemos cómo Píndaro se eleva sobre las mismas limitaciones de su arte aceptándolas y a la vez dominándolas. En una palabra, vemos en él lo que es, una aventura decisiva que le sobrevino al destino de la coral helénica, el poeta

179 Así dice también A. SETTl o.c. 434 n. 50.

primerísimo en su género. Se ha dicho que *el artista es el hombre que danza encadenado*. En el aprovechamiento de los inconvenientes, en la aceptación y vencimiento de una traba, de una ley, radica, en efecto, la medida del talento del artista. Y no se diga tontamente que tales trabas son muchas y tiranas en la lírica coral griega: ellas dan la medida del genio de Píndaro.

Para demostrarlo no hay sino que avanzar desde la periferia hasta el centro de la esfera artística, pues tomar la oda pindárica en su cáscara y vestimenta convencional es tomarla a flor de piel y en sus zonas superficiales, o sea, un perfecto tomar el rábano por las hojas. Lo dicho antes nos invita a una actitud contraria, a pasar defuera adentro y ver en cada oda la combinación de un formalismo y de una finalidad que gobierna una cierta intención surgida en la mente del poeta y que, en este caso, brota del concurso y choque del encargo de la oda y de las intenciones del artista. Esto, dicho así, parece una perogrullada; pero, por lo visto, no huelga su recordación. Consistiendo la última, más simple y profunda estructura de una oda en la dualidad que constituye la singularidad de la victoria a celebrar, de un lado, y la intención personal del poeta, de otro, el arte de Píndaro consiste en hacer de dos cosas una como lo manda la necesaria homogeneidad de la obra de arte. Al comentar los problemas que plantea la *N. VII* tocantes a la unidad de una oda que es, al tiempo mismo, eulogía y apología, me he aplicado a hacerles ver, según mi rudeza y en forma ni novicia ni esotérica, el interés heurístico que pueden tener, para interpretar y glosar una cualquiera oda, las consideraciones metodológicas generales que aquí hemos tocado. Los fundamentos lógicos en que se inspiran están al alcance de cualquiera.

Y una palabra postrera. Al término de este estudio me importa declarar que el problema de la unidad poética de la oda, nuestro tema titular que ahora, al presente, hemos acotado desde un planteamiento lógico preciso, admite otros planteamientos que ofrecen muchos lados interesantes. Existe todo un maravilloso arte pindárico para dar unidad constructiva a la

oda. Nuestro mejor conocimiento del mismo es un mérito que enumerar al activo de una corriente de la erudición pindárica que, aunque con ciertas inquietudes que hoy por hoy no interesan, arranca de Mezger, hace ahora un siglo, y llega sin quebra hasta nuestros propios días. Pocas cosas pueden orientar tan delicadamente sobre la unidad poética de una oda como comprobar que la medida y composición de su arquitectura exterior adquiere, a ojos vistas, estructura de razón en correspondencias numéricas, ordenanzas simétricas y toda una constelación de relaciones formales y de sentido: infiérese que la simetría exterior hace expresa la inspiración unitaria del poema (*ὁψις τῶν ἀδήλων τὰ φαινόμενα*). Para representarnos con alguna concreción los secretos composicionales de nuestra oda, hay en la misma correspondencias harto curiosas y simetrías y proporciones entre sus diferentes partes sometidas al dogal matemático y hasta parece que el poeta mide y pesa también las palabras para que esas partes se equiponderen en exacta cuadratura¹⁸⁰. De la música de esta poesía, siempre admirable para ser oída, nada sabemos; pero en la métrica de Píndaro (que, hasta cierto punto, revela la oculta lógica del compás musical) se ve bien lo nuevo, lo raro y lo hermoso de su arte composicional. Desgraciadamente, para nosotros todo esto es, un poco, un mundo de papel; pero no olvidemos que, en fin de cuentas, una prueba fehaciente de cómo, por ministerio artístico del poeta, la unidad de la oda se manifiesta en tales finuras y geometrías estudiadísimas. La belleza del todo es que, además, lo así elaborado tanto y tan bien es poesía fina, y no obra de géometra más que poeta.

Pero, ¿para qué seguir? Todo esto anda muy lejos del planteamiento que hemos querido dar a nuestro tema actual.

JOSE S. LASSO DE LA VEGA

180 Algo de esto tocamos en nuestro trabajo, en prensa, c. en n. 97.

SOBRE LA AUTENTICIDAD DE LA OLÍMPICA QUINTA

Si la Filología fuera una ciencia exacta, no cabría hoy preguntarse acerca de la autenticidad de la Olímpica V más de cien años después de que este problema se abordara por primera vez¹. Sucede, sin embargo, que en muchas de sus ramas y, especialmente, en el terreno de la crítica literaria hay una buena dosis de subjetivismo; y por ello tantos y tan ilustres estudiosos² han llegado a tan dispares conclusiones sobre este problema a pesar de partir todos de la misma base: el texto transmitido por la tradición manuscrita. La propia existencia de la referida disparidad de criterios expresados sobre el particular por filólogos de reconocido prestigio supone una buena cura de humildad para el que trata de encararse con el problema de si debe atribuirse a Píndaro o no la paternidad de este controvertido poema. No pretendo, por consiguiente, elevar a definitivas mis conclusiones, pero sí quiero mostrarme desde este momento decididamente convencido de la autenticidad pindárica de esta oda.

Podría preguntarse qué argumentos hay en apoyo de esta convicción y, en efecto, hasta la fecha han sido esgrimidas tanto a favor como en contra muy variadas razones³, pero creo

1 E. VON LEUTSCH *Ist die fünfte olympische Ode von Pindar?*, en *Philologus* I 1846, 116-127.

2 Cf. C. M. BOWRA *Pindar*, Oxford, 1964, 414 ss.

3 Cf. M. F. GALIANO *Psaumis en las Olímpicas de Píndaro*, en *Emerita* X 1942, 112-48, especialmente 140 ss.

que abundar en cualquiera de ellas no justificaría un nuevo trabajo sobre el tema. Se requieren nuevos puntos de vista y eso precisamente es lo que intento aportar, un nuevo enfoque. Intentaré demostrar que en este poema hay adecuación de metro y contenido y ésta será la prueba que aporte para la atribución a Píndaro de la oda, habida cuenta de que los poemas del Tebano presentan de manera continua este rasgo de estilo⁴.

I. ESQUEMA METRICO DE LA O. V

Se trata de una breve composición de tres tríadas de ritmo eolocoriámbo. Cada uno de los tres apartados de la tríada consta de un pequeño número de versos; sin embargo, el reparto de los elementos rítmicos resulta, en mi opinión, muy interesante y digno de comentario.

Estrofa

v. 1:	gl ^c	cr	
2:	(gl ^d)	ith	
3:	gl	cr	ith ///

Epodo

v. 1:	(gl ^d)	ia	ba
2:	(gl ^d)	3 cr	ba ///

En el par estrófico, el primer κῶλον de cada verso es un elemento coriámbo, generalmente ampliado (por medio de la adición de un coriambo en el verso primero y por medio de un dáctilo en el segundo, cosa que también sucede en los dos versos del epodo, donde el primer miembro de cada uno de sus versos aparece alargado por un dáctilo). La segunda parte de cada verso está constituida por pequeños κῶλα de naturaleza heterogénea a los que, por comodidad y en oposición a los elementos coriámboicos de la primera parte, llamaré elementos

4 Esto es lo que he tratado de demostrar en mi tesis doctoral inédita *La adecuación de metro y sentido en las Odas de Píndaro*, realizada bajo la dirección del Dr. Lasso de la Vega.

menores. Se trata de un crético en la segunda parte del verso primero, de un itifálico en el segundo, y de ambos juntos en la segunda parte del verso tercero. Esta disposición hace que dicho verso tercero sea, en cuanto a la métrica, una especie de resumen de los dos anteriores con los cuales forma, según creo, una estructura cerrada, circular, cuyo reflejo en el contenido pondré de manifiesto más adelante.

Los dos versos del epodo son exactamente iguales salvo en la naturaleza del primero de sus respectivos elementos menores: un metro yámbico en el primero y tres créticos en el segundo. Dicha igualdad vuelve a sugerir, como en el caso de estrofa-antístrofa, una insistencia métrica al final con probable reflejo en el sentido. Por otra parte, la aparición en el último verso del elemento 3cr induce a pensar que la estructura circular sugerida para la pareja estrófica debe hacerse extensiva a toda la tríada en conjunto y que la base de esa estructura son los créticos, cuya estratégica colocación a lo largo de los distintos apartados métricos me lleva a considerarlos como los elementos más importantes en cuanto a la métrica y, en correspondencia, en cuanto al contenido, porque son ellos los que tienden el puente entre los diferentes apartados métricos: entre final de estrofa (v. 3: . . . cr . . .) y principio de antístrofa (v. 1: . . . cr), entre final de tríada (epodo, v. 2: . . . 3cr . . .) y comienzo de la siguiente (estrofa, v. 1: . . . cr), quedando sin sutura solamente el paso de antístrofa a epodo.

II. SUGERENCIAS DEL ESQUEMA METRICO

Si creemos en una mutua relación entre la métrica y el contenido, es evidente que un esquema métrico tan uniforme como el de esta oda debe corresponderse con un contenido sin grandes altibajos de una manera general; hay, no obstante, algunos puntos que considero aptos para una relación más estrecha.

1. El verso final de cada estrofa (y antístrofa), por llevar agrupados los elementos menores que en los versos precedentes

aparecían aislados, me parece muy adecuado para llevar en su interior un sentido que englobe, resuma o, cuando menos, relacione a todos ellos.

2. La composición anular de los créticos debe de tener reflejo en un reparto de semejante estructura en el contenido. Pienso que dentro de cada tríada es más probable que esto se produzca entre estrofa y epodo e incluso, debido a la trabazón continua de una tríada con la siguiente por medio del verso final de cada epodo, entre tríada y tríada. En este último caso parece lógico esperar que el círculo comience en la primera y se cierre en la tercera, siendo la segunda de valor neutro; con ello, además, se produciría un paralelismo entre la estructura anular que afecta a los apartados de la tríada y la que atañe a toda la composición:

Tríada	Oda
Estrofa: Comienza el círculo	Tríada 1ª: Comienza el círculo
Antístrofa: Valor neutro	Tríada 2ª: Valor neutro
Epodo: Se cierra el círculo	Tríada 3ª: Se cierra el círculo

3. Es evidente que los créticos, que tantas veces hemos mencionado y que, conviene no olvidarlo, considero elemento principal en la métrica de este poema, se presentan en una distribución de lugares marcados y blancos muy artística, aunque aparentemente descuidada, ya que no aparecen a intervalos fijos. Considero, pues, que las palabras que ocupen estos elementos tienen que reflejar en su contenido esa cuidada distribución.

El cumplimiento de las posibilidades que acabo de adelantar y de la última de ellas de una manera especial sería, desde mi punto de vista, una prueba decisiva de la intencionalidad del poeta en relacionar el metro y el contenido de esta oda y, teniendo en cuenta la continua aparición en Píndaro de este rasgo de estilo, el argumento que presento en favor de la autenti-

cidad de este poema como obra del Tebano.

III. LA ADECUACION DE METRO Y SENTIDO EN LA O. V

Habida cuenta de la finalidad específica de este trabajo, dirigido a la aportación de nuevas pruebas en favor de la autenticidad de esta oda, la determinación de la adecuación de metro y contenido en este poema no es un fin, sino un testimonio de autenticidad. Considero, por consiguiente, plenamente justificado el no hacer una completa disección de la oda en busca de este rasgo estilístico y presentar, por el contrario, los puntos que me parecen más claros y adecuados al fin que persigo.

1. *La composición en anillo.*

De una manera muy general se puede decir que en cada tríada se desarrolla un tema fundamentalmente: el vencedor y su victoria en la primera; el ofrecimiento de ésta a Camarina, ninfa de la ciudad, y a Atena en la segunda; la súplica del poeta a Zeus en favor del vencedor en la tercera. Sin embargo, la temática de cada tríada no es absolutamente independiente, bien al contrario, palabras y contenidos de una tríada aparecen también en las otras. La composición en anillo es evidente entre las tríadas primera y tercera.

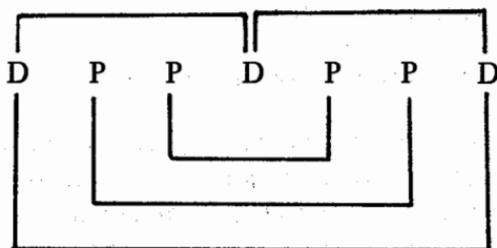
Tríada 1^a

	Principio	Final
Estrofa	Divinidad (Camarina, invocación)	Psaumis (ofrece su cortejo)
Epodo		Psaumis (vencedor)

Tríada 3^a

Estrofa	Divinidad (Zeus, invocación)	
Antístrofa		Psaumis (beneficiario)
Epodo	Psaumis (no pretenda ser)	Divinidad

Es decir, de una forma esquemática:



Ya se ve cómo, según intuíamos, la participación de la anástrofa en esta estructura es mínima. Por otra parte, la tríada segunda tiene, al menos aparentemente, valor neutro, ya que en su contenido machaca los mismos conceptos que las otras dos: la divinidad y el vencedor, menciones que aparecen en situación idéntica a la de la tríada primera (primero la mención de las divinidades, la de Psaumis al final) y opuesta a como se presentan en la tercera.

Sin embargo, si hacemos entrar en el juego las menciones de las divinidades y del vencedor en esta tríada segunda, resultará que la composición en anillo se extiende a todo el poema y que en el centro de la misma, en posición de realce como veremos en el esquema, aparece la mención del vencedor.

Tríada 1ª

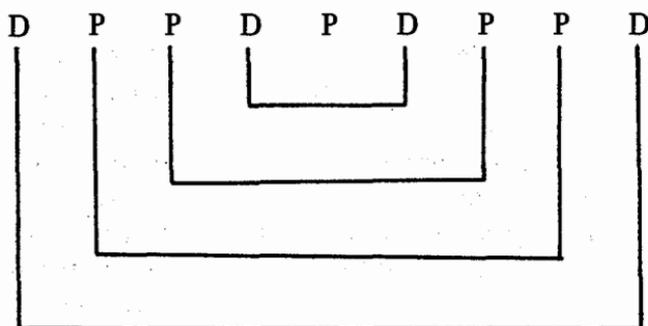
	Principio	Final
Estrofa	Dios (Camarina, invocación)	Psaumis (ofrecimiento)
Epodo		Psaumis (vencedor)

Tríada 2ª

Estrofa	Dios (Atena, celebración)	
Epodo		Psaumis (contento)

Tríada 3ª

Estrofa	Dios (Zeus, invocación)	
Antístrofa		Psaumis (beneficiario)
Epodo	Psaumis (no pretenda ser)	Dios



2. El ritmo conseguido por medio de los créticos.

Presentaré en primer lugar las palabras que aparecen en estos elementos y una traducción aproximada de las mismas⁵.

Tríada 1^a

Estrofa, v. 1	(ἄω)τον γλυκύν	<i>la dulce gloria</i>
3	(ἀπή)νας δέκευ	<i>del tiro de mulas recibe</i>
Antíst., v. 1	λαοτρόφον	<i>criadora de hom- bres</i>
3	(ἀέθ)λων τε πεμ(παμέροις)	<i>en los cinco días de los Juegos</i>
Epodo, v. 2	(Ἄ)κρων' ἐκάρυξε καὶ τὰν νέου(κον)	<i>a Acrón hizo anun- ciar por medio del heraldo y a su (ciu- dad) de nueva construcción.</i>

⁵ Tanto el texto como la colometría tienen como base la última edición Teubneriana de B. SNELL - H. MAEHLER *Pindarus. Pars I. Epinicia*, Leipzig, 1971.

Tríada 2ª

Estrofa, v. 1	(εὐ)ηράτων	<i>agraciada</i>
3	("Ω)ανον ἐγ(χωρίαν)	<i>el Oanis, (y el lago)</i> <i>de esa tierra</i>
Antíst., v. 1	(ἄρ)δει στρατόν	<i>riega el país</i>
3	ἐς φάος	<i>a la luz</i>
Epodo, v. 2	(τυχόν)τες σοφοὶ καὶ πο- λίταις ἔδο(ξαν)	<i>obteniéndolo sabios</i> <i>parecen a sus con-</i> <i>ciudadanos.</i>

Tríada 3ª

Estrofa, v. 1	(ναί)ων λόφον	<i>habitando la colina</i>
3	Λυδίοις	<i>Lidias</i>
Antíst., v. 1	(τάν)δε κλυταῖς	<i>con la gloria</i>
3	γῆρας εὐ(θυμον)	<i>vejez tranquila</i>
Epodo, v. 2	προστιθείς, μὴ ματεύση θεὸς	<i>añadiendo, que no</i> <i>pretenda (conver-</i> <i>tirse en) dios.</i>

He hecho antes alusión a la individualidad temática de las tres tríadas que configuran este poema; vuelvo sobre ese punto para tratar de precisarlo.

En líneas generales se puede decir que en cada tríada domina una idea: a l e g r í a por la victoria, en la primera; t r a b a j o o e s f u e r z o que se ha convertido en alegría por el éxito logrado, en la segunda; a n h e l o de nuevos bienes de parte del poeta hacia su patrono, en la tercera. Es decir, alegría, esfuerzo y deseos de nueva felicidad, que, si se hace caso de la advertencia del poeta en el último verso de la oda, no debe verse empañada por un orgullo excesivo. Ya se ve, pues, que la temática de cada tríada no es independiente; más aún, yo diría que las tres están íntimamente relacionadas, según voy a tratar

de demostrar.

Esa estrecha relación estriba en los hechos de que dentro de cada tríada aparecen palabras, frases o pensamientos completos que participan del tema central de las otras; de que esas apariciones son casi completamente paralelas; y, sobre todo, de que esas alusiones que sirven para relacionar el contenido de las tres aparecen precisamente en los críticos, que de esta forma se confirman en su calidad de elementos fundamentales de la oda, ya que son a la vez los aglutinadores de la métrica y del contenido.

Para mayor claridad repetiré, distinguiendo su valor en cada caso, los conceptos que introducen los críticos a lo largo del poema.

Tríada 1^a

Estrofa, v. 1:	<i>la dulce gloria</i>	X
3:	<i>de las mulas recibe</i>	+
Antíst., v. 1:	<i>criadora de hombres</i>	O
3:	<i>en los cinco días de los Juegos</i>	+
Epodo, v. 2:	<i>a Acrón hizo anunciar por medio del heraldo etc.</i>	X

Tríada 2^a

Estrofa, v. 1:	<i>agraciada</i>	X
3:	<i>el Oanis, (y el lago) de esa tierra</i>	+
Antíst., v. 1:	<i>riega el país</i>	O
3:	<i>a la luz</i>	=
Epodo, v. 2:	<i>obteniéndolo sabios parecen a sus conciudadanos.</i>	O

Tríada 3ª

Estrofa, v. 1:	<i>habitando la colina</i>	O
3:	<i>Lidias</i>	+
Antíst., v. 1:	<i>con la gloria</i>	X
3:	<i>vejez tranquila</i>	=
Epodo, v. 2:	<i>añadiendo, que no pretenda (convertirse en) dios.</i>	=

La clave de estos signos es:

- X: alegría que no comporta acción
- O: trabajo en sentido real o figurado
- =: anhelo o resultado
- +: valor concreto, neutro en nuestro juego

En este esquema queda de manifiesto una serie de puntos:

a) En el verso primero de la estrofa, el sentido es de alegría en las dos primeras tríadas, mientras que en la tercera alude a acción y trabajo.

b) En el tercero de la misma, las palabras que ocupan los créticos muestran unánimemente un valor concreto: las mulas, el río y las flautas respectivamente.

c) El primero de la antístrofa alude al trabajo en las dos primeras tríadas, a contenidos de alegría en la tercera (recuérdese que en el mismo de la estrofa ocurría al revés).

d) El tercero de la antístrofa muestra un sentido diferente en cada ocasión. En la primera tríada tiene valor concreto, mientras que alude a resultado en la segunda y a anhelo en la tercera.

e) Los puntos que hasta ahora van expuestos justifican que poco más arriba me refiriera a un paralelismo "casi" completo en la disposición de las palabras ocupadas por los créticos. Efectivamente, el v. 1 de la estrofa y antístrofa terceras

(de sentido O y X respectivamente) se opone al sentido de los mismos en las tríadas 1ª y 2ª (en los cuales el sentido respectivo es X y O). Con todo, esto no contraviene las previsiones de adecuación de metro y contenido que había adelantado, ya que al hacer la descripción del esquema métrico no se ponía el énfasis en la aparición de posibles paralelismos de sentido al no ser paralela la disposición de los elementos métricos, sino que se ponía de manifiesto la trabazón continua que se lograba por medio de estos créticos entre los distintos apartados métricos de la tríada y de las tríadas entre sí. Esto no quiere decir sino que, por responder en el sentido al carácter de puente que tienen en el ritmo, el valor de los créticos del verso primero no es el mismo en las tres tríadas, sino, como acabo de decir, opuesto en la tercera al de las otras dos. Obsérvese el entramado de las tríadas:

Tríada 1ª.	Acaba en elemento de valor	X
2ª.	Empieza en elemento de valor	X
2ª.	Acaba en elemento de valor	O
3ª.	Empieza en elemento de valor	O

Está claro que, si se hubiera respetado el paralelismo, que por otra parte no sugiere la métrica, no se habría producido esta articulación, pues el final O de la tríada segunda estaría recogido en la tercera por un contenido X.

f) En consonancia con su sentido general (alegría, trabajo, anhelo-resultado) hay una doble mención de este carácter en cada tríada:

- en la 1ª, valor general de alegría en la estrofa (v. 1) y el epodo (v. 2).
- en la 2ª, valor general de trabajo en la antístrofa (v. 1) y el epodo (v. 2).
- en la 3ª, valor general de anhelo en la antístrofa (v. 3) y el epodo (v. 2).

g) De todos los versos que tienen créticos, el segundo

del epodo es en cada tríada el más caracterizado en cuanto al sentido y el que, conforme imaginábamos al hacer la previsión de las direcciones que podrían seguir la relación de metro y sentido, resume de una manera admirable el contenido de cada tríada:

- en la primera, con la victoria ganada en Olimpia en el concurso de carros con tiro de mulas y ofrecida a la ninfa de su ciudad (*Psaumis consiguió que se proclamara a su padre y a su nueva ciudad*).
- en la segunda, el celo y esfuerzo desplegados por Psaumis en beneficio de su ciudad, dedicado a quehaceres gratos a los dioses, le proporciona *la reputación de sabio entre sus conciudadanos*.
- en la tercera, el poeta, que desea para su patrono la prosperidad hasta la muerte en compañía de sus hijos, le aconseja que *conformándose con lo que tiene no pretenda ser un dios*.

Creo, en conclusión, que todo lo dicho prueba que en este poema el metro y el sentido están íntimamente relacionados y, habida cuenta de que ese rasgo de estilo aparece sistemáticamente en la producción pindárica, me parece que también este poema, aunque no sea de los más hermosos, puede ocupar dignamente un lugar en el conjunto de las obras de Píndaro.

POR LA SENDA DEL RITMO Y DE LA METRICA LATINA

1. Las consideraciones aquí vertidas fueron redactadas hace ya algún tiempo. Si me he decidido a darlas a la imprenta tal como fueron concebidas en su momento, es porque considero que a ellas subyace una intención de conjunto tendente a estimar la cuestión de la métrica latina en forma global, unitaria y adecuada, con la finalidad, por una parte, de trascender la masa de datos técnicos acumulada por la investigación, en la que las contradicciones y el aspecto atomístico (hasta diríamos estático) son de todos reconocidos, y por otra, de intentar, en la medida de lo posible, acercarme a un modelo plausible de ritmo, el de la poesía clásica, en el que, en todo caso, se eche en falta el acabado final más que se atestigüe la incertidumbre, la inverosimilitud o la necesidad de nuevas teorías.

2. A vista de pájaro se esbozan componentes que deben tenerse por fundamentales y cuyo tratamiento debe hacerse conciliador y uniforme. Sobre la cantidad puede agregarse, en primer lugar, que no deja de chocar que, una vez puesta como suele hacerse en el fundamento del ritmo, quede después tan arrinconada, que no parece sino que hablamos de una métrica todo menos cuantitativa. Para ésta como para otras cuestiones, difícilmente tengo soluciones a mano: entre apreciar la cantidad; como duración (cantidad de tiempo, pero el cuánto podría ser otra cosa) o como estructura morfofonémica de las sílabas (Zirin, 1970), abrazaría esta última idea más bien, sobre todo, por rechazo de la primera. Con todo, lo que importa es

llegar a una idea clara de la función de la cantidad en el *plano que se la precisa*, conectándola con los demás componentes del ritmo y haciéndola resaltar, si se la comprende como fundamento, como fundamental.

3. Que unos al lado de otros coexistan esquemas con pies (sobre sílabas, ciertamente) y esquemas de número fijo de sílabas (con sus cantidades, ciertamente) debería llamar más la atención de lo que creo que la ha llamado y, en su caso, ser un asunto más explotado de lo que pienso que lo ha sido.

4. Conceptos como verso, cesura y palabras métricas cada día me parecen más significativos, considerados así, en forma íntimamente ligada. En este sentido me parece que quiere decir algo Cicerón al afirmar (*Or. LXIV 218*): *Iam paean quod plures habeat syllabas quam tres, numerus* (es decir, ritmo o elemento rítmico) *a quibusdam, non pes habetur*. Y Dain, a propósito del griego, apunta¹: *Ce qui compte, dans la poésie grecque, c'est la succession dans un ordre donné d'un nombre de syllabes longues et de syllabes brèves constituant un groupement familier à l'oreille. C'est ainsi qu'on définit les éléments rythmiques, partie constitutive du vers grec*.

5. Hoy por hoy podría pronunciarme de manera más tajante en cuanto al famoso ictus: Plocio Sacerdote deja bien claro que equivale a escansión; fue R. Bentley quien, en forma especialmente confusa, introdujo semejante procedimiento en el siglo XVIII. Desde el punto de vista interno, habida consideración de la cantidad y de las unidades rítmicas, básicamente, se me hace de todo punto inconcebible. Como expediente pedagógico lo presentan, razonablemente, por no citar sino los más modernos, Traina-Perini² y Allen en su palinodia³. Sobre el papel del acento de palabra en el verso, en cambio, debe se-

1 A. DAIN *Traité de Métrique grecque*, París, 1965, 25.

2 A. TRAINA - G. BERNARDI PERINI *Propedeutica al latino universitario*, Bolonia, 1972.

3 W. S. ALLEN *Accent and Rythm. Prosodic Features of Latin and Greek. A Study in Theory and Reconstruction*, Cambridge, 1973.

* Jacobo L...
1971-73 etc.

guir insistiéndose cueste lo que cueste.

6. Y, en fin, la investigación entera debería orientarse teniendo presente el recitado, como cosa que es del oído el ritmo, pues si el contenido que conllevan los textos en sí podemos hallarlo leyéndolos y pensándolos, y los niveles gramaticales de ellos podemos abstraerlos, es manifiesto que el ritmo no es de la vista y la reflexión, que el visualismo pesa lo suyo: el lector (the reader) dice Poe⁴, pongamos por caso, cuando Cicerón (*De or.* III 196) habla, lógicamente, del auditorio en el teatro a propósito de los actores que cometían falta de cantidad; de la cantidad precisamente (¡ah! ¿qué serás tú, olvidada cantidad?) y no del *ictus* que tan elemental parece a algunos.

7. Cuando leo las opiniones del profesor Mariner⁵ no hallo que la doctrina asumida por el ilustre maestro resulte incompatible, antes al contrario, puede encajar ya en esta perspectiva que pretendo bosquejar. La cual, como se ve, adquiere un carácter protréptico, a manera de invitación a, como suele decirse, un replanteamiento global de la cuestión métrica clásica, dentro del cual podríamos hasta nosotros mismos quemar tal vez algún esfuerzo en lo porvenir, siendo así que de momento no presentamos sino un pequeño cúmulo de admiración.

La poesía en el sentido de disposición rítmica del lenguaje es lo primero en el desarrollo de la escritura de los pueblos. Ahí están las fórmulas de encantación, que se extienden a lo ancho de todo el planeta, aflorando en los pueblos más dispares.

Conceptos como la repetición, la danza y el canto están en la base de este desarrollo primario y originario de la poesía. Pero poesía es ya un término serio, porque entraña creación; digamos que constituye el desarrollo culto y refinado de esos ele-

4 J. P. POE *Caesurae in the Hexameter Line*, Wiesbaden, 1974, 28.

5 S. MARINER *Hacia una métrica estructural*, en *Rev. Esp. Ling.* I 1971, 299-333.

mentos rítmicos primarios que se hallan en la base de las creaciones primitivas. Los cantos litúrgicos, las letanías, los aforismos se hallan en la misma línea. Parece que ello es propio, especialmente, de los pueblos primitivos en los que priva una civilización fundamental y, en algunos casos, exclusivamente oral. Ahora bien, sabido es que la recurrencia que entraña el ritmo proporciona la uniformidad necesaria para la expresión de sentimientos colectivos ante los cuales los componentes de una sociedad puedan reaccionar de manera prácticamente idéntica, al mismo tiempo que la suficiente comodidad mnemotécnica que facilite la grabación de su contenido en las mentes individuales. La repetición de frases paralelas, la simetría, la identidad de longitud en aquéllas facilitan toda esta tarea. La danza subraya la misma, y de ahí su importante papel en las sociedades arcaicas.

Los versos saturnios de los *elogia*; los versículos de los viejos *carmina*, de los Salios, los Arvales, los Lupercales; los antiguos aforismos testimonian el arcaísmo de la sociedad romana. Ellos son testigos de que el pueblo romano no es una excepción dentro del desarrollo de las culturas primitivas.

La prosa se muestra, por su parte, en un desarrollo posterior y sin duda revela las dificultades que entraña en punto a autorreflexión y conciencia lingüísticas. A pesar de que los hablantes se expresan en prosa y, siendo esto así, parecería *a priori* que en ésta habría de expresarse por escrito en primer lugar. La obviedad de la cuestión se revela como indefendible si atendemos a cuáles son los primeros especímenes, a los que nos hemos referido más arriba.

Pero, antes de seguir adelante, señalemos que quizá no sea tan obvio el que los hablantes *se expresen en prosa*: la similitud en la cadencia de las formas morfológicas existentes, en lo que sé, de todas las lenguas del mundo; y también la existencia, por otra parte, de períodos sincronizados y conjuntados en la oratoria podría llevarnos a pensar que el ritmo no está ni mucho menos ausente del hablar corriente y que *posiblemente* en el desarrollo sintáctico del lenguaje haya obrado muy mu-

cho este aspecto de simetría y paralelismo, que, por un lado, estaría en la base de los desarrollos rítmicos a que aludimos más arriba, posibilitándolos, y, por otro lado, nos llevaría a imaginarnos la *prosa hablada* como dotada asimismo de ritmo: las formas carminales originarias no harían entonces sino potenciar el *natural ritmo* asistente a la lengua.

No deja de extrañar que el verso saturnio desapareciera tan pronto siendo como había sido el verso nacional, el verso genuino del pueblo itálico-latino. Por otra parte, los metros griegos adoptados ¿lo fueron real y exclusivamente? Es decir, si los metros griegos tienen, como se cree y admite, un origen indoeuropeo, los latinos, indoeuropeos también, deberían asimismo haberlos heredado directamente sin necesidad de intermediarios. Pero, en ese caso, este tipo de versos debería haber aparecido en los primeros monumentos escritos de los latinos, cuando ello no sucede así.

Y, si efectivamente no aparecen, ¿debemos concluir que los latinos no heredaron o no conocían los versos indoeuropeos o, si los heredaron, los olvidaron o simplemente prescindieron de su uso? Si se trata de esto último, ¿por qué hubo de ser así? Ahora bien, es el hecho que esos versos de abolengo indoeuropeo no aparecen en los primeros monumentos literarios del Lacio y sí, en cambio, un extraño verso, desconocido de los griegos: el saturnio. Si los griegos, que practicaron tan variados tipos de versos, no emplearon este último, ¿habrá que inferir de ello que no lo conocieron? Y, si no lo conocieron, ¿se deberá este hecho a que el tipo saturnio no fuera de origen indoeuropeo? Si esto es así, ¿de dónde lo tomaron los romanos? Si efectivamente lo tomaron de algún pueblo, que en principio debemos suponer como no indoeuropeo, se presentan varias cuestiones: (a) dicho pueblo debió de estar en contacto con los latinos, pero no con los griegos; (b) la adopción de ese verso implicaría que los latinos se olvidasen, si todavía los recordaban, del resto de los tipos métricos que debieron de conocer por su origen indoeuropeo.

Pero existen más problemas, porque ¿qué clase de pueblo

SATURNIO

¿Dijeron
del S.

fue aquel que prestara su metro a los latinos para que los grie-
 gos de la Magna Grecia, en la que llevaban casi tanto tiempo
 como los latinos en el Lacio, no sufriesen al mismo tiempo su
 influjo? Habrá que colegir entonces que los latinos tomaron el
 verso en cuestión de un pueblo no itálico, antes, por consi-
 guiente, de su llegada a la península Itálica; o, de lo contrario,
 si fue en la península Itálica donde adoptaron esta métrica,
 ¿tan minúsculo y débil era el pueblo prestador que los griegos
 del sur de Italia no llegaron a conocerlo?

Se discute, por otra parte, la naturaleza del verso saturnio,
 hasta tal extremo que, mientras unos piensan que es de natura-
 leza cuantitativa, otros apuntan que debió de ser acentuativo.
 Extraña y chocante presunción esta última, por cuanto en me-
 dio de los muchos tipos de versos cuantitativos aparecé éste ex-
 clusivamente dando la nota acentuativa.

Pero miremos las cosas más de cerca; en la hipótesis de
 que los latinos llegados a Italia hubiesen olvidado los metros
 indoeuropeos y, en su marcha hacia la península o al llegar a ella,
 adoptado un verso, lo más lógicamente, no indoeuropeo, no se-
 ría sorprendente así que semejante verso rompiese con la uni-
 formidad de los tipos métricos indoeuropeos en lo que concier-
 ne a su naturaleza cuantitativa, presentando características por
 completo divergentes. Que el carácter acentuativo pudiera ha-
 ber estado presente en el verso saturnio frente a todos los de-
 más tipos de versos conocidos cuya naturaleza es predominan-
 temente cuantitativa no debe, ahora, desde los presupuestos
 asentados, sorprender lo más mínimo. Si su origen no es indo-
 europeo, ¿por qué había de presentar las mismas característi-
 cas que los versos indoeuropeos? Los latinos pudieron adop-
 tarlo y, más tarde, ante el empuje e influencia de la métrica
 griega, llegada junto con su cultura, desechar aquél y elegir
 ésta: horridus llama Horacio a este verso y, una vez conocida
 la Métrica griega, se le abandonó para siempre.

Ahora bien, la lengua latina es, por su parte, tan cuantita-
 tiva como la de los demás pueblos indoeuropeos. Pero al mis-
 mo tiempo, aparte de la cantidad, esta lengua, como las de-

más, disponía de un acento. He aquí otro intrincado problema: el de la relación entre cantidad y acento en la versificación. Si la cantidad es una característica prosódica que hermana a ambas lenguas, griego y latín, ¿habremos de decir del acento otro tanto? Planteo la cuestión de si el acento latino y el griego son de la misma naturaleza y si *tienen que ser*. Si *no tienen que ser* de la misma naturaleza y si seguimos admitiendo una importante, aunque por el momento mal definida, relación entre las dos cualidades prosódicas, cantidad y acento; si por otra parte vemos que, andando el tiempo, el acento cobró predominio sobre la cantidad tanto en latín como en griego, pero dado por sentado que en el dominio griego no se rastrea ningún tipo de métrica acentuativa hasta época muy tardía, mientras que en latín se plantea, por lo menos, la existencia de un verso determinado, el saturnio, que sí pudo, de acuerdo con una hipótesis, ser acentuativo, tendremos expuesto a la vista un panorama que, excepción hecha del saturnio, puede resultar uniforme para ambas lenguas. El griego, dotado de acento musical, degeneró de una métrica basada en la cantidad a una métrica basada en el acento, que se hizo, de musical, espiratorio; no hubo necesidad alguna, como se ve, de que el acento griego clásico fuese de naturaleza espiratoria. Entonces, con el latín pudo haber pasado lo mismo. Pero tenemos dos datos que discordan: a) el latín practicó la métrica cuantitativa tipo griego sólo a partir del siglo III como mucho, y ya doscientos años después había creaciones (recuérdense los septenarios trocaicos de las legiones) con marcado carácter acentuativo, mientras que el griego abarca un período mucho más largo para su métrica cuantitativa, el que va desde el siglo VIII por lo menos (Homero, Hesíodo) hasta el II ó III de nuestra era; b) el latín conoció y practicó un cierto género de versificación, el saturnio, del que se sospecha al menos que pudo ser acentuativo. Y no vamos a entrar ahora en otras cuestiones propiamente fonéticas que no hemos tocado.

De todo ello podemos sacar las siguientes conclusiones: a) probablemente la métrica griega fue adoptada y adaptada por el latín con un carácter puramente artificial y de este mo-

do se cultivó y se mantuvo, primero en el teatro, luego en la sátira, la épica, la lírica, etc. como imitación pura y sabia del modelo griego; b) la presencia del saturnio y la pronta aparición de una métrica acentuativa abogan por la asignación al latín de un papel sumamente importante del acento; c) lo más plausible, en este caso, es considerar el acento latino como un acento de intensidad desde, por lo menos, el siglo VI ó V antes de la era para adelante. Ello supondría que los latinos perdieron la conciencia de la versificación puramente cuantitativa indoeuropea, encontrándose pronto capacitados para una métrica acentuativa. Así prosperó el metro saturnio, cualquiera que sea su origen; así, tan pronto como la horma del modelo flaqueó, se fue infiltrando en los esquemas métricos clásicos el papel predominante del acento.

Livio Andronico escribió todavía una *Odisea* en saturnios, pero muy pronto, con Nevio, Ennio y Plauto, los metros griegos fueron importados y adaptados. ¿Cómo se puede entender que el ritmo, algo tan natural a las lenguas, hubiera de ser importado? Sabemos de los enormes esfuerzos que hubieron de desplegar los escritores latinos para adaptar los esquemas métricos griegos al latín. Esto es sólo explicable suponiendo que hacía ya mucho tiempo, siglos y siglos, que la conciencia de los mismos, mamados en períodos indoeuropeos del latín, se había desvanecido: de ahí el esfuerzo grandioso que fue preciso hacer. Pero, además, probablemente juega aquí también un papel importante el acento, y la existencia en griego de *metros* y en latín de *pies* obra en el mismo sentido.

En primer término, se adaptaron el hexámetro y los metros de naturaleza yambo-trocaica: en griego debió de ser la naturaleza musical del acento la que unificaba dos pies en un metro, o al menos lo permitía, mientras que en latín debió de ser el acento intensivo el que disgregaba el grupo de dos pies, o metro, en pies separados y sucesivos.

Por otra parte se dice que el hexámetro lo sintieron siempre como algo ajeno los romanos; y Plauto se permite con sus yambos y troqueos una libertad inconcebible en los patrones

del modelo: todo ello también obra en contra de la *naturalidad* de la métrica fundamentalmente cuantitativa entre los latinos.

Plauto aclimató con pericia sin igual la inmensa variedad que el mundo griego ponía a su disposición. Sabemos las condiciones diferenciales de tal adaptación: la descomposición de la unidad métrica griega *metro* en los pies del verso latino; las distintas reglas que rigen la secuencia de los mismos, innovadores respecto al original; la disgregación de los *sistemas métricos* del modelo, etc. Este versificador, creador de *numeri innumeri*, no dejó una sola especie sin tocar y aglutinar en su monumento literario. Graves son, con todo, y de solución, en el mejor de los casos, a largo plazo, los problemas que plantea la métrica latina, cuyo máximo representante en la clase yambo-trocaica fue Plauto. Los tipos métricos más utilizados por él fueron el senario yámbico y el septenario trocaico, que sacan una gran ventaja a los restantes. La naturaleza misma del ritmo es controvertida, y los detalles yacen en la oscuridad. No parece que ninguna de las teorías desarrolladas den cuenta fehaciente, convincente y definitiva de cómo debemos imaginarnos el ritmo métrico en general. Tres son los elementos en litigio, cantidad, *ictus* y acento de palabra, pero ¿cómo conciliarlos? Cabe con todo pensar que los tres pudieron participar de una forma u otra en crear la sensación rítmica. Sabemos que la prosa fue asimismo sensible a la misma. Me pregunto si para una lengua que contaba la cantidad no sería buen elemento para el ritmo una disposición apropiada de la misma, y no sé hasta qué extremo se precisaría el *ictus*. Pienso, en este orden de ideas, que la secuencia de la cantidad y la presencia del acento de palabra debían de ser suficientes para mantener un ritmo. Pensamos que la asonancia y la consonancia fueron elementos versificadores desconocidos para la métrica clásica. Ahora bien, la métrica de este tipo, por ejemplo, la castellana, dispone además de ciertos acentos de palabras que aparecen regularmente en lugares esperados; por tanto, la rima, el número de sílabas y determinados acentos son los elementos fundamentales de la métrica castellana clásica. La rima y el número de sílabas no

cuentan en la métrica yambo-trocaica. Pero he aquí que en otro tipo de métrica, la eólica, el número de sílabas sí cuenta. Verdadera contradicción la que presenta, a mi juicio, la métrica antigua, pues hallamos en ella la afirmación y la negación, excluyéndose como tales, de un mismo elemento rítmico en dos tipos métricos que conviven uno al lado del otro. Pero tal vez su propio origen, métrica de los eolios, pueda explicarnos esta discordancia; había que pensar que los eolios fueron portadores de una métrica bien diferente a la de otros pueblos helénicos que, procedentes del común indoeuropeo, fueron estableciéndose en distintas etapas en la península balcánica. Si comparamos, en efecto, un senario que puede oscilar en el número de sílabas entre doce y dieciocho, pongamos por caso (el hexámetro a su vez podrá oscilar entre doce y diecisiete sílabas), con un hendecasilabo falecio, restringido obligatoriamente a once, es fácil percatarse de una diferencia que salta a la vista.

No encuentro que esta diferencia se haya señalado en la forma que se merece, máxime cuando pienso que una investigación que parta de esos presupuestos podría presumiblemente arrojar al menos alguna luz sobre la problemática que estamos debatiendo.

Pero precisamente en Plauto aparte del hexámetro, inexistente en él, tampoco la métrica eolia halla sino sumamente escasa representación. Los yambos y los troqueos se llevan la palma, y otros tipos métricos también los encontramos, aunque en bastante menor medida: baqueos, créticos, coriambos, anapestos, etc.

Después de él, con quien la variabilidad del esquema de los tipos métricos adquiere un aspecto camaleónico, los versos se enrigidecen, y así los senarios yámbicos de Catulo, Fedro, Séneca, Marcial y Prudencio presentan un esquema bastante uniforme y delimitado, mientras que igual ocurre a los septenarios trocaicos, los de las canciones guerreras y algunos otros más literarios: diríase que el romano tiende a meter en una horma todo lo que cae en sus manos. En efecto, después de Plauto no

volveremos a toparnos con aquella libertad sustitutoria que le caracteriza, suerte asimismo de extraño fenómeno que merecería mayor atención. Es curioso que a partir de la época clásica todo tipo de métrica se encaja en esquemas más bien fijos: la métrica eólica, los senarios y septenarios enrigidecidos, el hexámetro en fin, mucho menos móvil que los yambos y troqueos de la edad de Plauto.

El fenómeno de restricción y ordenación engloba también el campo lingüístico en todos sus órdenes, pero es el caso que los ejemplos de septenarios trocaicos de índole popular presentan, al margen de la restricción aludida, una particularidad distinta, consistente en que, al parecer, se confiere un relieve mayor al acento de palabra. Tal vez quepa decir a este respecto que la reducción de sustituciones y el fijamiento del esquema sean el resultado de un afán por delimitar la palabra por su acento en el cuerpo de la estructura métrica.

Y así resulta que si Catulo y Horacio y luego Marcial, Prudencio, etc. practican en abundancia la versificación eólica de número fijo de sílabas, también los senarios yámbicos de Catulo y Marcial vienen a establecerse con un número prácticamente fijo de sílabas: junto al hendecasilabo falecio de once sílabas o el sáfico de doce, registramos en la obra de Catulo el senario yámbico de doce sílabas también mantenidas a lo largo del poema entero para el que se ha elegido este tipo de metro, o poco más de doce. Reducción de las posibilidades de sustitución, fijación del número de sílabas, constatación de un relieve claro concedido al acento de palabra, parece que son manifestaciones que tienden a una misma finalidad, y no creo andar descarrado si afirmo que estas tendencias son las que hay que suponer en la base de la métrica posterior, romance.

Por su parte, la métrica plautina no parece encajar en moldes fijos y más bien manifiesta una cierta volubilidad, un margen amplio a la mera caprichosidad, por decirlo de esta manera.

El papel de la cantidad y ciertas reglas en la secuencia de los pies métricos aseguran por su lado el que nos hallemos en

presencia del verso.

Me pregunto si en el fondo de esa libérrima facilidad para las sustituciones no nos encontraremos con la influencia palpable de los *carmina* itálicos primitivos. Pero al mismo tiempo esta sugerencia nos lleva a plantearnos el problema del papel que desempeñó en estos últimos la cualidad rítmica de la cantidad. Es innegable que, si ésta no jugó un papel en aquéllos, sería muy difícil comprender que de la noche a la mañana los romanos se hubiesen aficionado a escuchar y paladear versos en su propia lengua en los cuales la cantidad corriese con un papel a su cargo como con el que indudablemente corrió.

Mas a primera vista se divisa una diferencia entre los *carmina* y un verso hosco y extraño, según Horacio, como es el verso saturnio. Ambas manifestaciones corren por caminos, en principio, diferentes. También se hace duro pensar que la cantidad no jugó ningún papel en este verso saturnio. Me inclinaría a creer que sí, que en ambos casos la cantidad debía de hallarse presente, sin que esto suponga incompatibilidad de ninguna especie con el hecho de admitir a la vez un posible e importante papel del acento en aquella métrica, el que debió de subsistir incrustado especialmente en la métrica y poesía populares.

Faltan muchos elementos de juicio para encarar de manera provechosa el arduo problema de la métrica. Naturalmente aquí es clave nuestro desconocimiento del recitado de los versos antiguos, así como de la impresión que el mismo causaba en el auditorio. Tenemos al menos el testimonio de Cicerón respecto a la sensibilidad del público en lo que hace a la cantidad. Esta parece que es la cuestión más claramente afirmada, pues la lengua hacía uso de la cantidad, la que resultaba por cierto fonológicamente significativa, de donde es fácil colegir la obvia conciencia que el hablante había de tener de ella.

Ahora bien, aun siendo la cantidad elemento fundamental y fundamentador del ritmo, parece que no era el único. Para empezar no bastaba, evidentemente, la secuencia dispuesta con arreglo a un plan determinado de sílabas largas y breves, de pies

de naturaleza determinada. Dejando a un lado el *ictus*, cuya naturaleza me resulta cada día más problemática, la secuencia de pies terminaba al alcanzarse un cierto número, constituyendo precisamente el verso. Es decir, en un primer momento contamos con una secuencia prefijada de pies determinados; pero inmediatamente se sigue el que esa cadena no avanzaba ilimitadamente, confiando el ritmo a aquella alternación que hemos mencionado. Sobre esa cadena se operó sencillamente un proceso de segmentación a través del cual se extrajeron cadenas más pequeñas y, lo que es muy importante, *de un número idéntico de pies*. Y no sólo esto, sino que además es manifiesto que se quiso hacer hincapié en el señalamiento del final de cada una de esas cadenas más cortas de número igual de pies *resaltando alguna particularidad en el último de ellos*. De esta forma se aseguró la unidad de cada *verso* y éste se constituyó por el hecho mismo en otro elemento de ritmo. Para el caso no importa en absoluto que el origen de tal segmentación haya que buscarlo en motivos exteriores y puramente materiales, como era la imposibilidad de escribir en línea recta una cadena desproporcionada de pies métricos: el papiro y el pergamino ofrecían un ancho determinado que no podía ser sobrepasado, naturalmente.

El caso es, no obstante, que esta relación entre lo oral y lo escrito se nos antoja en un importante sentido falaz con sólo que pensemos en la existencia de poemas orales portadores de la segmentación aludida. No de otra forma debieron de ser transmitidos los poemas homéricos antes de ser fijados por escrito, y no podemos pensar que aquéllos eran recitados, por así decirlo, como una larga cadena ininterrumpida, que sólo fue segmentada al ser fijada por escrito; antes bien, la escritura no hizo, ni pudo hacer otra cosa, más que reflejar lo recibido vocalmente: los finales del hexámetro homérico, como los posteriores griegos y latinos, presentan asimismo sus particularidades que definen y señalan semejantes finales.

Habrà que echar por otra parte y pensar más bien que nada o casi nada ha habido en la escritura que no haya estado antes en la lengua hablada.

Dos cosas habrá que apuntar en este momento: la primera es que el lenguaje consta de elementos segmentados, y esto por su propia naturaleza, sin necesidad, por definición, de que la escritura, mero reflejo de aquél, le enseñe a hacer nada parecido; la *segmentación* de los versos, por consiguiente, entra dentro de su naturaleza y para ello sólo tiene que señalar dónde quiere que se corte, siendo esto tan fácil para el lenguaje; en segundo lugar (y esto se infiere del primer apartado), fenómenos de *sandhi* han hallado cabida en la escritura, otra prueba más del servilismo de ésta a la forma oral genuina de la lengua.

A pesar de todo lo que antecede, podemos, creo, seguir abogando por algún tipo de influencia de la escritura respecto a la estructura de los versos, nacida la primera de causas tan naturales, al tiempo que accidentales, como la del papiro aducida.

Por ese camino tal vez podría explicarse el hecho de versos como el octonario, cuyo carácter esporádicamente asinarteto revela la mala sutura de dos versos más cortos (existentes autónomamente, por lo demás) cuales son los llamados cuaternarios: parece que el octonario es el resultado de una suma de versos más cortos debida a la necesidad de aprovechar mejor la columna del papiro, pudiendo haber sido, incluso, una accidental colocación (como el nombre de *Metafísica* para aquellos libros de Aristóteles que se dispusieron en la biblioteca de Alejandría *detrás* de los que trataban las cuestiones físicas), por parte de un escriba indocto, de dos cuaternarios en la misma línea en vez de uno debajo del otro.

Desde luego, la constancia del yambo o el tríbraco al finalizar el senario yámbico y el espondeo último del hexámetro precedido en latín de un dáctilo por lo regular debían de contribuir a crear conciencia de esa unidad llamada verso.

Ahora el problema que se plantea es el de dilucidar cómo se recitaba ese final, en otros términos, que hacía el actor para que efectivamente se notase que el senario había terminado. Antes dijimos que era precisamente éste, el del recitado, el problema ingente que, por la ignorancia que sobre él padecemos,

tenemos planteado y cuyo conocimiento nos sacaría de dudas indefectiblemente. Mas aquí, al final del verso, debemos poder imaginarnos más fácilmente cómo debieron de ser las cosas. Si atendemos al hecho claro de la creación de unidades de grupos pódicos llamados versos; si además advertimos, como acabamos de hacer, la señalización de ese final, parece lógico y consecuente suponer que había interés en que el oyente notase el final de la unidad so pena de tener que colegir que la división en versos era un recurso meramente cómodo y utilitario a los fines escriturarios, lo que ya hemos visto que es imposible sostener. Si la unidad, pues, lo era también (y, diríamos mejor, primordialmente) de índole auditiva, ¿de qué medios se servía el recitador para hacer llegar claramente a sus oyentes su pretensión? Si pudiese comprobarse que tanto los pies (o, al menos, el pie) anteriores al último como los inmediatos subsiguientes (o al menos uno) habían de ser forzosamente distintos al yambo o tríbraco, en el caso de los senarios, pongamos por caso, pienso que la marca quedaría bien realizada y la recitación en cadena no llevaría aparejada la ininteligibilidad del final en cuestión. Si éste no es el caso, seguiremos preguntándonos el procedimiento en cuestión. ¿Era una pausa la que tenía lugar al final del verso? Suponiendo que lo fuera, ¿qué eran entonces las cesuras? Si las cesuras fuesen a su vez pausas respiratorias, ¿cuál de ellas sería mayor, la que acontece al final del verso o las varias de las cesuras internas?

Es obvio que cuando se habla o lee se realizan las pausas pertinentes para acompañar la respiración. He aquí que la pausa no es sino una necesidad impuesta por razones estrictamente fisiológicas; me pregunto si la longitud de las frases no viene de alguna forma condicionada por este imperativo natural: curiosa, en ese caso, identificación entre segmento de sentido y fuelle respiratorio. Manifiesto resulta por su parte que el recitado es una lectura esmerada y sin duda forzada, en el doble sentido del término, uno de los cuales sentidos es que implica un esfuerzo por parte del hablante recitador. Se impone lógicamente un compás respiratorio para evitar que el ahogo haga acto de presencia y desdore el recitado. En el caso de que el

sentido en el lenguaje ordinario se adecuase a la necesidad fisiológica de la pausa, la forzosa presencia de ésta en el cuerpo del verso rítmico podría llevar a éste a hacer coincidir elementos estructurales del mismo con esta ineludible necesidad. Ahora bien, se sabe con certeza que el ritmo respiratorio no es el mismo para todas las personas, lo que se deja ver de forma palmaria en los ejercicios de gimnasia. Resulta, por ende, sumamente problemático que la tal necesidad, varia y no sincrónica en la naturaleza de los individuos, alcanzase en el cuerpo estructurado del verso una plasmación fija con abolengo rítmico perentorio, lo que justamente contradiría la supuesta finalidad de la misma. Pienso, por tanto, que resulta muy poco verosímil la hipótesis de que la cesura entrañe una pausa respiratoria que facilite el recitado del verso.

Además, parece que la cesura es tenida en cuenta, al menos desde el ángulo de la consideración, fundamentalmente en el hexámetro, descuidándose un tanto en los demás tipos de versos, por lo que vemos en los manuales al uso. Por si fuera poco, en el hexámetro se llegan a considerar varias seguidas, e incluso se tiene en cuenta el elemento llamado diéresis, otro tipo de separación o alto en la emisión recitadora. Descartando por absurda la hipótesis de que la cesura constituya alguna clase de pausa respiratoria, falta ahora ver si acaso es algún tipo de corte, siquiera sea en atención al gráfico recuerdo que su señalización pedagógica deja en nosotros. Pero un corte en la emisión supone un silencio por más que momentáneo. ¿Hemos de imaginarnos el verso clásico, por ejemplo, un hexámetro, plagado de pequeños silencios al ser recitado? ¿Qué finalidad tendría semejante expediente? ¿No se tratará más bien de *sandhi* rítmico? Es decir, lo único que sabemos de la cesura nos habla de datos como el número de semipiés y la coincidencia con fin de palabra. Ahora bien, lo que de ahí resulta es una clara agrupación de elementos rítmicos (pies y semipiés) que se define por una separación de palabras; obsérvese cuidadosamente que digo de palabras, no de sentido. Y en efecto, creo que lo que se pretendió con la cesura (esta palabra, *caesura*, no significaba “corte”, sino “golpe”, emisión de determinados elementos rít-

micos en un golpe global) es una agrupación de palabras bien delimitadas como unidades rítmicas, superiores al pie, dentro de la unidad mayor que es el verso y que miraba, quede esto claro, a la organización del ritmo del material lingüístico, siendo la adecuación de sentido, en esta primera fase, secundaria.

Creo que, de ser atendida esta hipótesis, se explican bien algunas cuestiones: a) la unidad del verso queda garantizada por las agrupaciones que se derivan de las cesuras, cuyo número tiende a no oscilar gravemente; b) queda preservada la distinción entre verso y verso por muy rápida que sea la declamación; c) justifica y da sentido a toda la teoría de la tipología verbal. La cesura, por tanto, no separa en fragmentos, sino que reúne un segmento del verso en una unidad de determinado volumen; no corta nada, sino que distingue agrupaciones de palabras que constituyen otras tantas unidades rítmicas; es decir, se trata de una cuestión de oído que no destruye las palabras, grupos rítmicos de palabras para el simple oído. Recuérdese a este propósito los grupos de palabras de los antiguos *carmina*.

El carácter de sílaba *anceps* que posee la última del verso debemos entenderlo asimismo como señal de fin de verso. Ahora bien, la neutralización de la cantidad en esa posición, ¿por cuál de las dos cantidades hay que entender que viene representada? Sabido es que, cuando dicha neutralización tiene lugar en la lengua, la breve es la representante del proceso neutralizador: *monēs/monēas; rosā/rosām*. ¿Hay que entender la neutralización métrica de la misma manera? Esto es, un final de hexámetro como *quamdam*, ¿hay que interpretarlo como troqueo o como espondeo? El hecho lingüístico aludido arriba significaría admitir un troqueo en el hexámetro; si entendemos, por el contrario, que se trata de un espondeo, entonces las dos neutralizaciones se resolverían en sentido contrapuesto:

Si aceptamos la explicación de la cesura por agrupaciones rítmicas de palabras, tal vez el fin de verso, apoyado en particularidades cuantitativas (senario *v - / vvv*; hexámetro *vv - $\frac{u}{-}$* , es decir, aquí también, sílaba *anceps*) se recortase con la nitidez apropiada y buscada.

Los grupos de palabras, definidos por la cesura, se me antojan fundamentalmente en la métrica antigua, sobre todo en tanto ésta no adopta esquemas estrictos y fijos, camino de realzar el papel desempeñado por el acento de la palabra: métrica eolia, senarios yámbicos clásicos, septenarios trócaicos populares.

BARTOLOME SEGURA

DOS NUEVAS ADAPTACIONES, EN CASTELLANO, DEL HEXAMETRO CLASICO

0. Con escasa diferencia en el tiempo han aparecido dos nuevos intentos de adaptación del hexámetro clásico en castellano: se trata de las aportaciones de M. Fernández-Galiano¹ y A. García Calvo².

A los dos Profesores les viene desde antiguo la preocupación por el problema de la adaptación de los metros clásicos. Fernández-Galiano ya en 1948³ da muestras de su interés por el mismo al hacer la reseña crítica del *Homero* de J. M. Pabón⁴; y, como nos recuerda en el reciente artículo que da pie a estas notas, su vinculación al sistema de adaptación seguido por Pabón es fiel y constante. Los largos y fecundos cambios de impresiones con el maestro (que dirigió los primeros pasos de nuestra tesis doctoral, *Aportación española e hispano-americana a la adaptación de los metros clásicos*) cristalizaron en unos intentos suyos personales de adaptación⁵ a los que hay

1 M. FERNÁNDEZ - GALIANO *Sobre un ensayo de versión rítmica de los bucólicos*, en *Helmantica* XXVI 1975, 161-175.

2 A. GARCÍA CALVO *Virgilio. Biografía, bibliografía, traducción rítmica de las "Bucólicas", libro IV de las "Geórgicas", libro VI de la "Eneida". Apéndice para la lectura del libro IV de las "Geórgicas"*, Madrid, Júcar, 1976.

3 M. FERNÁNDEZ - GALIANO *Finisterre* II 1948, 265-272.

4 J. M. PABÓN *Homero*, Barcelona, Labor, 1947.

5 M. FERNÁNDEZ - GALIANO *Doce epigramas de Meleagro*, en *Persiles* I 1971, no. 1, 42-44; *Tres epigramas de Antípatro de Tesalónica*, en *El*

que sumar la edición bilingüe del libro X de Columela ⁶, la recién aparecida versión ⁷ de los epigramas helenísticos de la *Antología Palatina* e, inéditas, las traducciones de la obra entera de Teognis y los bucólicos griegos y latinos, una primicia de la cual (el idililo XI de Teócrito y la Bucólica IX de Virgilio) nos ofrece ahora en su trabajo. Así, pues, como puede verse, el autor ha dedicado su atención al tema de una manera continuada, entregándose a la empresa de la adaptación con fervor y cariño, como se trasluce de sus propias palabras y de su misma obra, y recibiendo en pago, como suele suceder en esta empresa —*expertus loquor* y lo decía también Juan Francisco Ibarra—, lo que todo investigador merece por su esfuerzo: *momentos inolvidables*, como reconoce nuestro autor.

La dedicación de García Calvo al tema es tan dilatada como la de Fdez.-Galiano: en 1950 ⁸ pretende dar una explicación cuantitativa de los hexámetros de Villegas; en 1959 ⁹ nos ofrece una serie de ejemplos de adaptación por el sistema *scandere* o de *arsis y tesis* ¹⁰, que es una muestra de sus trabajos posteriores de adaptación. García Calvo, en la adaptación de los metros clásicos, ha andado siempre “a la busca del ritmo perdido”: su obsesión ha consistido en todo momento en descubrir en castellano un ritmo que se asemeje lo más posible al ritmo de la poesía clásica. En esta línea están sus trabajos pos-

caracol marino, no. 68, 1973, 92; *Doce mujeres y un cantor*, en *Prohemio II* 1971, 195-232.

6 M. FERNÁNDEZ-GALIANO *L. J. M. Columela. De cultu horticorum*, Madrid, Unión Explosivos Río Tinto, 1975.

7 M. FERNÁNDEZ-GALIANO *Antología Palatina. Epigramas helenísticos*, Madrid, Gredos, 1977.

8 A. GARCÍA CALVO *Unas notas sobre la adaptación de los metros clásicos por D. Esteban Villegas*, en *Bol. Bibl. Men. Pel.* XXVI 1950, 92-105.

9 A. GARCÍA CALVO *Lira simple. Versiones rítmicas para ejemplo y estudio intuitivo de los tipos métricos de la lírica monódica griega*, Suplemento de *Estudios Clásicos*, serie de traducciones, no. 14, Madrid, 1959.

10 Cf. nuestro artículo *La adaptación de los metros clásicos en castellano*, en *Est. Cl.* XV 1971, 213-234.

teriores, su adaptación ¹¹ de Plauto, *Del ritmo del lenguaje* ¹² y el libro que da pie a estas consideraciones. En ellas sólo nos vamos a ocupar de la técnica empleada en la adaptación del hexámetro, que, al igual que la de Fernández-Galiano, ha tenido ilustres precedentes, como puede verse por nuestro trabajo ya citado.

1.1. La adaptación del profesor últimamente citado está basada en el procedimiento seguido por J. M. Pabón, con ligeras discrepancias que el autor hace notar en la página 168 de su artículo, de las cuales la principal es que nuestro autor, junto a la anacrusis monosilábica o disilábica, admite el verso acéfalo, sin anacrusis. Se trata, pues, de un verso de catorce a dieciséis sílabas distribuidas en cinco pies, cuatro dáctilos más un espondeo, que pueden ir precedidos o no de una o dos sílabas en anacrusis (*dáctilo* está por grupo prosódico de tres sílabas con acento rítmico en la inicial y *espondeo* por grupo disilábico en iguales condiciones). Ahora bien, en este "hexámetro" (y lo mismo habría que decir del resultado de todas las adaptaciones que han seguido el "hexámetro dactílico anacrústico", cf. págs. 230 y ss. de nuestro trabajo c.), si son cinco los pies más una posible anacrusis, una de dos: o ésta se considera como pie (aunque sea como pie "volado") y entonces la anacrusis tiene que ser obligatoria y fija (monosilábica o disilábica), o se deja clara constancia de que no se trata de "hexámetro" en sentido homérico, sino de "imitaciones del hexámetro clásico" en sentido rítmico (nuestro autor pone por delante el título preventivo de *Sobre un ensayo de versión rítmica . . .*).

En cuanto a la anacrusis, que actúa como almohadillado enlace entre los versos y que facilita el comienzo por sílaba tó-

11 A. GARCÍA CALVO *Plauto. "Pséudolo" o "Trompicón"*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1971.

12 A. GARCÍA CALVO *Del ritmo del lenguaje*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1975.

nica del primer pie al dar cabida en ella a una o dos sílabas átonas rítmicamente, es un recurso cómodo para el adaptador, pero presenta a nuestro parecer diversos problemas, como veremos más adelante.

1.2. Presentamos a continuación los cuatro primeros versos, tanto del idilio de Teócrito como de la Bucólica de Virgilio, señalando la anacrusis, cuando la hay, y marcando los distintos pies:

Teócrito

*No hay, — Nicias a/migo, otras / drogas, a / mí me pa/rece,
contra el a/mor ni tam/poco otro un/güento ni / polvos
que las — Piérides, / pócima / dulce y li/gera a que el /hom-
[bre
po-drá recu/rrir si la en/cuentra, lo / cual es di/ficil.*

Virgilio

Lícidas

¿A-dónde vas, / Meris? ¿Por / este ca /mino a la / urbe?

Meris

*Lo que — nunca te/mimos, ¡oh / Lícidas!, / vimos en / vi-
[da:
que un ocu/pante extran/jero de / nuestro te/rruño .
nos — diga: “Esto es / mío; que e/migren los / viejos co/lo-
[nos”.*

1.3. Para la justificación de determinadas divisiones de pies (tanto a propósito de la adaptación de Fernández-Galiano como de la de García Calvo) recordemos lo que es doctrina común en castellano: la sinalefa es la regla y el hiato la excepción. El prof. Mariner¹³ ha hecho notar la particularidad que en este aspecto ofrece el catalán de época renacentista, en el

13 S. MARINER en pág. 294 de *Sinalefa, elisión y licencia métrica*, en *Rev. Esp. Ling.* IV 1974, 293-299.

que la sinalefa es excepcional y constituye una auténtica licencia métrica. Sabido es que en castellano la sinalefa es lo normal cuando la segunda vocal es átona, sea la primera átona o tónica (especialmente en el primer caso). Por eso, sólo haremos constar los casos en los que se da la sinalefa entre final de palabra terminada en vocal átona o tónica seguida de comienzo de palabra en vocal tónica. R. de Balbín¹⁴ reconoce que en este caso la sinalefa es *permitida y tolerable, pero más áspera*. En cuanto al hiato, señalaremos todos los casos, aunque en buena lógica sólo habría que hacer notar, como hechos de excepción, aquellos en los que se da entre vocales de las cuales la segunda es átona. Hiatos excepcionales de este tipo no se dan ninguno en Fernández-Galiano y sólo dos en los cien versos que ofrecemos de García Calvo (versos 46, 4º y 65, 4º), como se verá en su lugar.

1.4. Por las observaciones que hace el adaptador (págs. 169 ss.), se echa de ver un temor ante las sinalefas inhabituales, los hiatos infrecuentes y los acentos secundarios más o menos violentos, que nos parece injustificado. Una cosa es el comportamiento prosódico normal de la lengua y otra el comportamiento rítmico del verso. Este tiene sus propias leyes que no tienen por qué coincidir exactamente con las de aquél. La historia de la versificación de todas las lenguas está jalonada de constantes vulneraciones de las reglas prosódicas.

1.5. Veamos a continuación el procedimiento empleado por Fernández-Galiano.

1.5.1. Anacrusis

- a) Versos acéfalos o sin anacrusis. T(eócrito): los versos 2, 6, 16, 32, 43, 46, 49, 63, 80. V(irgilio): 3, 13, 19, 20, 27, 46, 51, 58, 64, 66, 67; 9 en T., 11 en V.; total, 20 (13, 5% del total).

14 R. DE. BALBÍN *Sistema de rítmica castellana*, Madrid, Gredos, 1962, 73.

- b) Con anacrusis monosilábica. T.: versos 1, 4, 5, 9, 10, 18, 19, 22, 24, 25, 27, 30, 34, 41, 42, 44, 48, 52, 61, 71, 75, 78, 81 = 23. V.: 1, 4, 5, 6, 10, 11, 18, 21, 30, 35, 36, 40, 42, 45, 49, 50, 54, 56, 57, 59, 61, 63 = 22; total, 45 casos (el 30,4 %).
- c) Con anacrusis disilábica. T.: 3, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 20, 21, 23, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 40, 45, 47, 50, 51, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 79 = 49. V.: 2, 7, 8, 9, 12, 14, 15, 17, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 31, 32, 33, 34, 37, 38, 39, 41, 43, 44, 47, 48, 52, 53, 55, 60, 62, 65 = 34; total, 83 casos (el 56%).

La anacrusis, que, como hemos indicado más arriba, sirve para enlazar con suavidad los versos, haciendo más fácil el comienzo del primer pie con sílaba inicial "marcada", entorpece en cierta manera ese comienzo al adquirir relieve cuando lleva alguna sílaba marcadamente tónica. Tal es el caso en los versos T. 42, 53, 54, 72 y V. 17, 26, 28, 32, 39, 43, 62.

- d) Problemas que a nuestro entender plantea la anacrusis.

1. Si la anacrusis es monosilábica y comienza por vocal y el verso anterior termina en vocal, se da entre ambos versos sinalefa, desapareciendo acústicamente la anacrusis. Que entre el final de verso y el comienzo del siguiente, en el hexámetro, se dé sinalefa, es obvio si se considera que la sinalefa se da incluso entre palabras separadas por puntuación fuerte y, en la poesía dramática, hasta entre palabras que son pronunciadas por distintos interlocutores. Incluso se da en castellano entre verso y verso con efectos prosódicos y métricos en determinadas condiciones. Tal es el caso, por ejemplo, entre versos de pie quebrado, como deja constancia de ello R. de

Balbín¹⁵, con versos de Fernán Pérez de Guzmán:

*Quien se inclina
a la muy fina
dulce flor de clavellina.*

El que en castellano, por lo común, entre verso y verso no se dé la sinalefa con efectos métricos —una serie de octosílabos siguen siendo octosílabos aunque terminen y empiecen por vocal— y en el hexámetro sí, se debe a que aquéllos están regulados por el isosilabismo y cada verso tiene su independencia precisamente basada en el número de sílabas entre otros elementos, mientras que el hexámetro está regulado por pies y no por sílabas. El inconveniente de que hablamos afecta a los versos T. 8-9, 23-4, 47-8, 77-8, 80-1 y V. 39-40, 48-9, 56-7, 62-3. Estos nueve ejemplos, en buena lógica, deberían añadirse a los veinte ya señalados como acéfalos o sin anacrusis.

2. Una anacrusis monosilábica en otras condiciones deja oír un dáctilo con el final del verso anterior, produciéndose una serie uniformemente dactílica entre los dos versos y perdiéndose la relevancia final espondeica del último pie del verso. Es el caso de T. 3-4, 4-5, 9-10, 17-8, 18-9, 21-2, 24-5, 26-7, 29-30, 33-4, 40-1, 41-2, 43-4, 51-2, 60-1, 74-5 y V. 3-4, 4-5, 5-6, 9-10, 10-1, 17-8, 20-1, 29-30, 34-5, 35-6, 41-2, 44-5, 49-50, 53-4, 55-6, 58-9, 60-1. Total, $16 + 17 = 33$ ejemplos.

3. Una anacrusis disilábica iniciada en vocal, tras final de verso terminado igualmente en vocal, deja oír un dáctilo como en 2. Son los casos: T. 11-2, 13-4, 20-1, 27-8, 44-5, 50-1, 52-3, 53-4, 64-5, 68-9, 70-1, 71-2, 78-9 y V. 8-9, 13-4, 23-4, 24-5, 25-6, 27-8, 40-1, 64-5. Total, $14 + 8 = 22$.

15 R. DE BALBÍN o.c. 77 ss.

Si, como es patente desde el punto de vista rítmico, los casos de 2 y 3 se identifican, el número de ejemplos en los que se pierde la autonomía final de verso y se entra en una serie uniformemente dactílica es $33+22=55$.

4. Final de verso más anacrusis formando una serie de 2 + 2 sílabas tanto prosódicas como métricas (es decir, sin sinalefa entre los versos). En este caso, la aplicación de un acento secundario a la primera sílaba de la anacrusis produce un pie espondeo, con lo que el verso pasa a tener seis pies: cuatro dáctilos flanqueados por un espondeo por delante y otro por detrás. Son los casos: T. 2-3, 6-7, 7-8, 10-1, 12-3, 14-5, 16-7, 19-20, 22-3, 25-6, 28-9, 30-1, 32-3, 34-5, 35-6, 36-7, 37-8, 38-9, 39-40, 46-7, 49-50, 55-6, 56-7, 57-8, 58-9, 59-60, 61-2, 63-4, 65-6, 66-7, 67-8, 69-70, 72-3, 73-4, 75-6, 76-7 y V. 1-2, 6-7, 7-8, 11-2, 14-5, 15-6, 16-7, 21-2, 22-3, 28-9, 30-1, 31-2, 32-3, 33-4, 36-7, 37-8, 38-9, 42-3, 43-4, 46-7, 47-8, 51-2, 52-3, 54-5, 59-60, 61-2. Total: $36+26=62$ ejemplos.

1.5.2 Acento.

Todo adaptador se ve obligado necesariamente, por lo que se refiere al acento, bien a hacer desaparecer determinados acentos prosódicos que pueden entorpecer el ritmo, o bien a introducir acentos secundarios allí donde el ritmo lo exige. Fernández-Galiano se ha mostrado extraordinariamente parco a la hora de introducir acentos secundarios (sólo en T. 8, 5°; 16, 1° y V. 7, 5°, 13, 1°). En cuanto a la desaparición de acentos, muy poco abundante también en Virgilio, con sólo dos ejemplos (20, 3° y 39, 2°), es hasta cierto punto abundante en T.: 6, 3°; 8, 5°; 19, 5°; 29, 2°; 30, 1°; 43, 1°; 61, 5°; 62, 1°; 74, 3°; 76, 5°.

1.5.3. Sinalefa

Sólo en cuatro ocasiones (tres en T. y una en V.) el adaptador se ha inclinado por la sinalefa cuando, por ser la segunda sílaba tónica, se preferiría normalmente el hiato. Son: T. 5, 4°; 49, 3°; 76, 6° y V. 16, 3°.

1.5.4. Hiato (entendido como no aplicación de la sinalefa).

En T. 10, anacr.-1°; 24, anacr.-1°; 58, 3°-4°; V.1, 4°-5°; 62, 4°-5° (que es el mismo ejemplo que el anterior).

1.5.5 Sinéresis

Aparece en T. 9, 3°; 15, 3°; 41, 2°; 76, 5° y V. 40, 3°; 46, 2°; 49, 2°. Se podría pensar que en tales casos estamos ante dos vocales fuertes que pueden considerarse como formando diptongo¹⁶, especialmente cuando las dos vocales son átonas o precede la tónica, como en V. 40, 3°, *purpúrea*, 46, 2°, *preocupan*.

1.5.6. Diéresis

La desaparición del diptongo por diéresis se da en dos casos: T. 57, 1°-2°, y *ama-polas súaves* . . . (esta palabra aparece, sin embargo, con diptongo en V. 8 y 58) y V. 27, 3°, *Mantüa*.

1.6. Como resumen, salta a la vista que el adaptador ha procurado muy cuidadosamente acompasar las prescripciones métricas a las prosódicas, tratando de evitar con sumo cuidado todo lo que pudiera ser considerado como licencia métrica. La adaptación se torna fluida y fácil para el lector, escondiendo

16 Cf. S. MARINER o.c. 297-298 y ahora también la Real Academia de la Lengua, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, 1.4.14 y 1.4.15.

celosamente las muchas y graves dificultades que el adaptador ha tenido indudablemente que superar. Podemos afirmar sin temor que el "hexámetro dactílico anacrústico" alcanza en Fernández-Galiano su punto culminante y queda fijado como un instrumento modélico para todos aquellos adaptadores que pretenden emplearlo en lo sucesivo en la adaptación del hexámetro clásico. Como hemos expuesto, aunque sea someramente, en nuestro trabajo arriba citado, ha habido muchos sistemas de adaptación al castellano del hexámetro clásico. El "dactílico anacrústico" es uno más. Pero tiene a su favor el que ha sido utilizado por dos maestros de la adaptación: J. M. Pabón y M. Fdez.-Galiano. Aun los que sentimos preferencia por otro procedimiento tenemos que reconocer que, admitida la pluralidad de sistemas de adaptación, será difícil superar, cada uno en su campo, lo conseguido por estos adaptadores en el suyo. Y, en cuanto a la elección del procedimiento, como en todas las cosas de la vida, todo es cuestión de gustos; y en este terreno no pretendemos entrar.

2.1. Como ya hemos señalado más arriba, en el caso de García Calvo se trata de una adaptación por *arsis* y *tesis* (aunque su autor nada nos diga del procedimiento empleado), es decir, que mediante el acento se intenta reproducir los tiempos marcados o *ictus* del hexámetro clásico. Admite, en los cuatro primeros pies, dáctilos o espondeos y guarda fidelidad a la colocación de las cesuras. Las mayores dificultades en la adaptación, sobre todo por tener que empezar el verso siempre por pie marcado, explican —y justifican— el mayor número de licencias métricas que el poeta se permite, especialmente por lo que se refiere a la proliferación de los acentos secundarios (que se intensifican, como es natural, en la sílaba inicial del verso).

Entre los precedentes más notables, cabe citar a los adaptadores J. E. Caro, J. Francisco Ibarra y F. Maldonado.

2.2. De entre el material que García Calvo nos ofrece en su *Virgilio*¹⁷ escogemos, para su análisis, los cien versos citados, haciendo notar que son traducción del mismo número de versos del original (incluso el verso 94, incompleto, presenta el mismo número de pies: tres pies enteros y la primera sílaba del cuarto pie, como en el original). Presentamos los versos con la división de pies (/) y señalando las cesuras (//):

- 1 Tal llo/rando le / habla; a // la / flota / suelta la / rienda,
 2 y ella / vuela a ro/zar // al / fin la / costa de / Cumas.
 3 Tornan / proas // al / piélago; el / ancla en / firme mor/disco
 4 ya fonde/aba // las / naves, / y // la ri/bera de / corvas
 5 popas se / orla. Cua/drilla // de / mozos / salta fo/gosa
 6 al lito/ral de Hes/peria; // unos / sacan de / entre las / venas
 7 del peder/nal se/milla // de / fuego, otros / huras de / fieras
 8 bosque ce/rrado re/corren // y / fuentes que / hallan en/señan.
 9 Mientras, el / justo E/neas // al / cerro en que / hizo su al/cázar
 10 alto A/polo ca/mina, a // la / vasta / gruta y re/tiro
 11 de la Si/bila // te/rrible, en / quien // su es/píritu a/lienta
 12 y alma el / dios // adi/vino, y / lo // porve/nir le des/cubre.
 13 Entran al / bosque / ya // de la / Trivia, a los / techos de / oro.
 14 Dédalo —a/sí se / cuenta — al // hu/ir del / reino de / Minos,
 15 con presu/rosas / plumas // al / cielo o/sando lan/zarse,
 16 por la re/gión no sa/bida // bo/gó hacia las / gélidas / Osas,
 17 y en el al/cázar al / fin // se po/só li/gero de / Cumas;
 18 donde pri/mero la / tierra // to/có, a ti, / Febo, te o/frenda
 19 las rema/doras / alas // y / vasto / templo te / funda.
 20 En las / puertas la / muerte // de An/drógeo / graba, y la / pena
 21 que sobre A/tenas ca/yera // —do/lor —, siete / cuerpos ca/da año
 22 de hijos del / pueblo: // está / puesta / para // el sor/teo la /
 23 frente por / frente, del / mar // en re/lieve la / ínsula / Gnosia;
 24 donde el a/mor cru/el // y Pa/sífae / gacha fur/tiva

17 Aparte del libro IV de las *Geórgicas*, el VI de la *Eneida* y todas las *Bucólicas* de Virgilio, García Calvo nos ofrece los siguientes textos clásicos adaptados en castellano por el mismo procedimiento: pág. 11, 14 colíambos de la *Appendix Vergiliana*; 31, verso y medio del *Bellum Ciuile* de Lucano (I 128-129); 36-38, el epodo XVI de Horacio; 53, *Georg.* I 464-466; 57, *Il.* XX, doce versos; 61, cuatro priapeos de Mecenas (fr. 4 Morel); 63, *Georg.* I 121-135 y 145-146; 64, Hesíodo, *Op.* 267; 68, *Hor. Serm.* II 5, 28-29; 75, *Georg.* II 13-15; 76, *Aen.* IX 445-448; 96, *Aen.* IV 305-308; 97, *id.* 314, 380-384, 590-591, 593-596, 659-662.

- 25 bajo su / toro, y la / raza // mez/clada y la / híbrida / cría,
 26 Mino/tauro, se / ve, // de amo/rosa / crimen re/cuerdo;
 27 donde la / casa pe/nosa // y a/quel sin / fin labe/rinto,
 28 sólo que al / grande a/mor // de la /reina / compade/cido
 29 Dédalo / mismo gui/ó // por / reco/vecos y / trampas
 30 con su o/villo los / pasos // sin / luz. Tam/bién en la / obra,
 31 Icaro, ha/brias te/nido (el // do/lor le de/jara) tu / parte:
 32 dos veces / ya en el / oro // inten/tó la/brar la aven/tura,
 33 dos ca/yeron sus / manos // de / padre. En / fin, así / todo
 34 lo reco/rrieran los / ojos, // si / no es que A/cates de / dentro
 35 vuelve y De/ífohe al / par, // la de / Glaucó, / santa ofi/ciante
 36 de Hécate / trivia y de / Febo, // que / tal al / príncipe / ha-
 [bla:
 37 "No es mi/rar ese / arte // lo / que hoy el / tiempo re/quiére:
 38 ya inmo/lar de in/tacta // va/cada / siete no/villos
 39 fuera me/jor, otras / tantas // al / rito / gratas o/vejas".
 40 Tal a E/neas ha/blando // (y al / punto el / rito orde/nado
 41 cumple su / gente), a los / teucros // los / llama a lo / hondo
 [del / templo.
 42 Hay en la / roca eu/bea // ca/verna e/norme ca/vada,
 43 adonde / dan cien / anchas // ve/redas, / donde, por / bocas
 44 cien, cien / voces // re/tumban, / de // la Si/bila res/puestas.
 45 Sólo al um/bral lle/gar, // "Hora / es" la / virgen "que el / hado
 46 se haga sa/ber. El / dios, // hélo a/quí el / dios", y di/ciendo,
 47 ante la / puerta la /cara // de / pronto, el co/lor se le / muda,
 48 se albo/rota su / pelo; // anhe/loso el / pecho, y de / rabia
 49 se hincha el fe/roz cora/zón, // y / ya pa/rece más / grande,
 50 ya sobrehu/mana su / voz, // alen/tada que / es por el / genio
 51 más cer/cano del / dios. "¿Tus / votos / tardan y / rezos?
 52 ¿Tardan, E/neas?" / dice. // "Pues / no han de a/brirse sin / eso
 53 de la som/brosa man/sión // las / anchas / bocas"; y / dicho
 54 muda que/dó. Co/rrió // por el / duro / hueso a los / teucros
 55 escaló/frío; y / reza el / rey // de lo / hondo del / pecho:
 56 "Febo, a quien / siempre do/lieron // las / graves / penas de /
 [Troya,
 57 tú que la / mano de / Paris // y el / dardo al / cuerpo de A/qui-
 [les
 58 bien le gui/aste, en / mares // a / vastas / tierras a/biertos
 59 tantos en/tré con tu / guía, // y al / pueblo / lejos hun/dido
 60 de los ma/silos, y al / yermo // que / orla el / mar de las / Sirtes:
 61 ya alcan/zamos al / fin // la hui/diza o/rilla de I/talia:
 62 sea hasta a/quí no / más // que me a/cose el / sino tro/yano.
 63 Ya tam/bién es / ley // perdo/nar al / pueblo dar/danio,
 64 dioses y / diosas / todos, // a / quienes / Nio se o/puso
 65 con su al/tiva // gran/deza. Y / tú, // oh / santa adi/vina,
 66 sabía / de porve/nir, // con/siente / (reino no / pido
 67 más que el que el / sino me / debe) // que a/siente el / teucro en
 [el / Lacio

- 68 *los erra/bundos / dioses / tan // traste/ados de / Troya.*
 69 *Luego a / Febo y la / Trivia // de / mármol / templo ma/cizo*
 70 *he de al/zar y / fiesta // sa/grada al / nombre de / Febo.*
 71 *Gran ca/pilla tam/bién // a / ti en mi / reino te a/guarda:*
 72 *sí, que yo a/lú tus / cifras // de a/zar y la ar/cana ven/tura*
 73 *dicha a mi / pueblo pon/dré // y esco/gidos pre/sentes, oh / madre,*
 74 *consagra/ré. Tú no / más // a las / hojas / fies tus / versos,*
 75 *no alboro/tados / vuelen, // ju/guete a / rachas del / viento:*
 76 *cante, te / ruego, tu / voz". // Y ce/rró al dis/curso su / boca.*
 77 *Ah, pero a/ún re/belde a // su / dios la adi/vina en la / cueva*
 78 *descomu/nal se a/gita, el // di/vino / genio del / pecho*
 79 *por sacu/dirse; y / tanto / más // él le / cansa la / boca*
 80 *espume/ante, el fe/roz // cora/zón refre/nando le / doma.*
 81 *Ya las e/normes / puertas // del / antro / ciento se a/brieron*
 82 *solas sin / más, y su / voz // inspi/rada a/rrojan al / aire:*
 83 *"Oh tú al / fin que pa/saste // del / piélago / tantos pe/ligros*
 84 *(sí, pero / más te a/guardan // en / tierra), al / reino la/vinio*
 85 *han los tro/yanos de en/trar // (echa / ya ese affán de tu / pecho),*
 86 *pero ni ha/ber en/trado // que/rrán: guerra, / hórrida / guerra*
 87 *y espu/mante el / Tíber // de / tanta / sangre lo / veo;*
 88 *ni un Si/munte ni un / Janto // ni / campa/mentos a/queos*
 89 *te han de fal/tar: otro A/quiles // te / tiene el / Lacio cri/ado,*
 90 *hijo de / diosa tam/bién; // ni a los / teucros / Juno de en/cjma*
 91 *se les i/rá; tú en / tanto ja // qué / pueblo / ítalo en / ruegos*
 92 *y en tu aban/dono a / cuánta // ciu/dad no ha/brás acu/dido!*
 93 *Causa del / mal, otra / vez // una es/posa a/mable a los / teu-*
 94 *y otra / vez // foras/tero a/mor.*
 95 *Tú no / cedas al / mal, // sino / más o/sado lo a/ffrontes,*
 96 *más que tu / suerte te / deje. // Pri/mer ca/mino de / vida,*
 97 *de donde / menos es/peras, // ven/drá de al/cázares / griegos".*
 98 *Tales pa/labras del / sacro // cu/bil la Si/bila de / Cumas*
 99 *canta en es/peluz/nante // mis/terio, y / muge en el / antro,*
 100 *de oscuri/dad cu/briendo // ver/dad: tal / tira del / freno*

2.3. Pasemos a una descripción de los procedimientos empleados.

2.3.1. Tipos de pies en los distintos versos.

De los cien versos son holodáctilos el 8, 16, 21, 23, 25, 31, 41, 47, 50, 67, 73, 80, 89, 98 (= 14). En los mismos cien versos latinos sólo hay uno de este tipo.

Con un espondeo en los cuatro primeros pies aparecen los siguientes: el 4, 5, 6, 7, 9, 13, 17, 18, 20, 22, 24, 28, 34, 35, 36, 39, 56, 57, 59, 60, 72, 74, 76, 77, 82, 83, 85, 86, 90, 93, 96, 97 (= 31). En los cien latinos correspondientes, tienen un espondeo entre los cuatro primeros pies dieciocho versos.

Con dos espondeos en esos mismos pies: los versos 1, 3, 10, 11, 12, 14, 15, 19, 26, 27, 29, 30, 32, 33, 37, 40, 42, 43, 44, 45, 46, 48, 49, 52, 53, 54, 55, 58, 61, 62, 64, 66, 68, 69, 75, 78, 79, 81, 84, 88, 91, 92, 94, 95, 99, 100 (= 46). En los cien versos latinos correspondientes, 48 presentan dos espondeos en los cuatro primeros pies.

Con tres espondeos en dichos pies: los versos 2, 38, 51, 63, 65, 70, 71, 87 (= 8). En los correspondientes versos latinos, 31.

Con cuatro espondeos: en García Calvo, ninguno; en latín tres.

Llama la atención la gran cantidad de versos que el adaptador presenta con dos espondeos en los cuatro primeros pies: el 46 %, que viene a coincidir prácticamente con el número de hexámetros latinos en esas condiciones, lo que demuestra una vez más el deseo del adaptador de acercarse lo más posible a las características del verso clásico. No tiene miedo a la pérdida del ritmo, algo que, al parecer, asusta a Fernández-Galiano (así dice en su pág. 168 *el riesgo de los espondeos . . . nos asusta más que a Pejenaute, partidario de ellos*) y lo mismo a Pabón, a quien le hemos oído personalmente expresar esos mismos temores. El ritmo ternario y binario se entremezclan adecuadamente (eso es algo que saben muy bien los músicos y el canto gregoriano es un ejemplo señero de acopla-

miento de tales ritmos) y en la adaptación del hexámetro, aparte de constituir un acercamiento muy elogiabile al ritmo clásico, evita el sonsonete rítmico que inevitablemente engendra una sucesión ininterrumpida de dáctilos (malamente paliada por la anacrusis). Por otra parte, ¿hará falta recordar que la misma versificación castellana está basada en la debida sucesión de dos o tres grupos prosódicos que ya Nebrija denominaba pies? (Nos remitimos, por ejemplo, a dos manuales de tanto uso como los de T. Navarro Tomás¹⁸ y R. Baehr¹⁹ en la descripción que hacen de cualquiera de los versos castellanos).

2.3.2. Cesura

a) Pentemímera masculina: en los versos 2, 13, 17, 23, 24, 26, 28, 29, 32, 35, 45, 46, 49, 50, 51, 53, 54, 61, 62, 63, 66, 71, 73, 74, 76, 80, 82, 85, 90, 93, 95 (= 31). Una de ellas, la del verso 32, "imperfecta"²⁰.

b) Femenina: en los versos 1, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 25, 27, 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 47, 48, 52, 56, 57, 58, 59, 60, 64, 67, 69, 70, 72, 75, 77, 78,

18 T. NAVARRO TOMÁS *Métrica española*, Madrid, Guadarrama, 1974.

19 R. BAEHR *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1973.

20 Sobre el concepto de cesuras "imperfectas" (así denominadas por V. J. HERRERO *La lengua latina en su aspecto prosódico*, Madrid, Gredos, 1971, 171 ss. las que se dan ante la desinencia de una palabra cuyo final se elide, después de prefijos en palabras compuestas y delante de enclítica), así como sobre las consecuencias que de su admisión pueden derivarse, cf. S. MARINER en págs. 317 ss. de *Hacia una métrica estructural*, en *Rev. Esp. Ling.* I 1971, 299-333, quien pasa revista a las opiniones sobre este tipo de cesuras de tres metricistas no estructuralistas: L. NOUGARET, que habla en este caso de *penthemimères peu apparentes par suite d'élision* (*Traité de métrique latine classique*, París, 1948, 31), W. J. W. KOSTER, que a la cesura en elisión añade la cesura ante enclítica, denominándolas "débiles" (*Traité de métrique grecque suivi d'un précis de métrique latine*, Leiden, 1966⁴, 323), y el citado V. J. Herrero.

81, 83, 84, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 96, 97, 98, 99, 100 (= 58). De ellas, "imperfectas" las de los versos 6, 40, 48 y 91. Sumadas las "masculinas" y las "femeninas", la pentemímera aparece en 90 versos (en los 100 hexámetros latinos, el porcentaje total es ligeramente superior: 96, pero la distribución entre un tipo y otro es muy desigual, ya que en Virgilio en tales versos hay 87 de las primeras y sólo 9 femeninas).

- c) Trihemímera-heptemímera: en los versos 4 (f/m), 11 (f/m), 12 (m/m), 22 (f/f, "imperfectas" ambas), 44 (f/f), 65 (f/m), 94 (m/m). Total, 8 casos; en latín, 3.
- d) Trihemímera sola: un solo caso, verso 3 (f). En latín, ninguno.
- e) Heptemímera sola: versos 55, 68, 79 (en todos ellos, masculina). En Virgilio, un solo ejemplo.

2.3.3. Acento

- a) Desaparición de acentos: versos y pies 18, 4°; 21, 4°; 22, 2°; 32, 1°; 33, 5°; 43, 1°; 44, 1° y 4°; 46, 3°; 74, 2°; 78, 1°; 79, 4°; 83, 1°; 85, 3°; 86, 4°; 89, 2°; 91, 2° y 3°; 93, 2°; 100, 4° (=20 casos).

La desaparición del acento en el verso 22, 2°, *pueblo: está/*, podía hacerse también *pueblo es/tá puesta*, pero el oído admite mejor la desaparición en la 3ª sílaba de un pie que en la 2ª, en donde choca con más violencia con el acento de la sílaba inicial de pie. Lo mismo hay que decir de 91, 3°, *tanto ja qué / pueblo*, con relación a otra posible interpretación, *tanto ja / qué pueblo*.

- b) Acentos secundarios: versos y pies, 4, 4°; 6, 1° y 5°; 7, 1°; 11, 1° y 4°; 15, 1°; 16, 1°; 17, 1°; 18, 1°; 19, 1°; 21, 1°; 24, 1°, 25, 1°; 26, 1°; 27, 1°; 28, 5°; 29, 4°; 30, 1°; 34, 1°; 43, 1° y 5°; 47, 1°; 48, 1°; 53, 1°; 55, 1°; 60, 1°; 64, 4°; 65, 1°; 66, 2°; 68, 1°; 74, 1°; 79, 1°; 80, 1°; 87, 1°; 88, 1° y 4°; 91, 1°; 92, 1°; 97, 1°; 99, 2°; 100, 1°. Total, 42 casos; de ellos, 32 en el primer pie, 2 en el 2°, 5 en el 4° y 3 en el 5°. Como era presumible esperar, en el primer pie es donde el adaptador se ve obligado a echar mano de tal recurso: el 75 % de los casos en que lo usa corresponde precisamente a tal pie.

2.3.4. Sinalefa

La señalamos únicamente en aquellos casos en los que, por ser la 2ª sílaba tónica, se esperaría el hiato. Versos y pies 21, 6°; 22, 1°; 36, 1°; 46, 1°; 49, 1° (=5 casos).

2.3.5. Hiato

(Entendido como no aplicación de la sinalefa. En todos los casos, sin embargo, está justificado por ser la segunda sílaba tónica; sólo hay dos ejemplos en que se infringe esta regla: versos y pies 46, 4° y 65, 4°). En los versos y pies 1, 2°-3°; 5, 1°-2°; 8, 4°-5°; 9, 4°-5°; 13, 5°-6°; 22, 5°-6°; 23, 4°-5°; 25, 4°-5°; 30, 5°-6°; 36, 5°-6°; 37, 2°-3°; 41, 4°-5°; 45, 3°-4°; 46, 4°; 50, 4°-5°; 55, 4°-5°; 60, 3°-4°; 65, 4°; 86, 4°-5°; 91, 4°-5° (= 19 casos). Los auténticos casos de hiato se dan dentro de pie; todos los demás, entre pies.

2.3.6. Sinéresis

No hay ejemplos de tal licencia.

2.3.7. Diéresis.

Se puede decir que tampoco hay ejemplos. El v. 89, 5°-6°, *Lacio cri/ado*, en realidad presenta un caso en el que, como dice la *Gramática* de la R.A.E., ed. de 1931, con un apéndice de 1959, *no por licencia, sino por naturaleza o por uso constante, las vocales débiles dejan de formar diptongo entre sí o unidas a una fuerte: 1° cuando la débil es fuerte en la voz originaria: como "criador" . . . del latín "creator"*.

2.4. El sistema seguido por García Calvo es, creemos, el que más nos puede aproximar al ritmo del hexámetro clásico. Lo hemos defendido en otras ocasiones y es el momento de felicitarnos los que hemos tenido fe en tal procedimiento: con sus licencias y sus convenciones (¿qué otra cosa es el verso —y el arte entero— sino una sabia y continuada convención?) puede erigirse en instrumento eficaz y convincente de adaptación del hexámetro clásico.

LOS COLOQUIOS DIDACTICOS DE SANTANDER

El IX Curso de Humanidades Clásicas, uno más de los que se vienen desarrollando en la Universidad Internacional "Menéndez Pelayo" de Santander bajo la dirección de D. Manuel Fernández-Galiano, Catedrático de la Universidad Autónoma de Madrid, ha experimentado este verano de 1977 varias novedades en su funcionamiento que tienden hacia una mayor eficacia e impacto de sus actividades entre los cursillistas, becarios de la Universidad a los que se une una apreciable cantidad de asistentes libres de la ciudad santanderina, entre ellos varios Catedráticos de Instituto y personas amantes de la cultura.

En primer lugar, la usual serie de conferencias se ha sustituido este año por una serie sistemática de comentarios de textos con que, tras la exposición de principios metódicos, se diera a los oyentes la colección de modelos pedagógicos de que sin duda necesitan o necesitarán en la enseñanza. El amplio espectro abarcado por los textos comentados en el Curso (el catastro micénico de Pilo, Homero, el novísimo fragmento de Arquíloco, Tucídides, Aristófanes, Platón, Teofrasto, Teócrito, Cicerón, las *Odas* y las *Sátiras* de Horacio, Séneca, Lucano, Tácito, el *Digesto*) parece garantizar que la materia quedó suficientemente cubierta.

Pero además los profesores del Curso no sólo actuaron con gran competencia en la referida Sección, sino que, con el Director y los asistentes, llevaron a cabo, conforme al plan previsto, varios modestos, pero muy precisos y actuales coloquios sobre los estudios clásicos en el difícil momento de hoy. Fue-

ron ponentes de unos u otros temas los Dres. Ruipérez (Universidad Complutense de Madrid), Moralejo (Santiago) y Mele-ro (Valencia) por la parte griega y los Dres. Mariner (Complutense) y Codoñer (Salamanca) por la latina, a los que se sumó, en torno a la posición del Derecho Romano en la respectiva Facultad, el Dr. Murga, de la Universidad de Zaragoza. Todos intervinieron ampliamente, así como una parte del público, en las pacíficas discusiones. Y el Director del Curso prometió, lo cual hoy se cumple, que serían redactadas unas conclusiones más o menos concretas que al menos fueran reflejo de lo mucho e interesante que allí se expuso. Únicamente es de advertir que, por necesidades de programación temporal, los docentes de Griego y Latín respectivamente no pudieron intervenir en una parte de los coloquios, lo cual lleva la obligada consecuencia de que ninguno de los citados pueda sentirse enteramente solidario de cuanto a continuación se recoge.

El Griego en el Bachillerato

Actuaba como ponente el profesor Ruipérez. Las conclusiones, parte de las cuales fueron recogidas por periódicos como *Diario Montañés* y *Ya* del 5 y 9 de agosto de 1977 respectivamente, fueron las siguientes:

1. La renovación de los estudios de griego y latín en España, después de casi cien años de total abandono, se inició durante la República, con el establecimiento de Secciones de Filología Clásica en las Universidades de Madrid y Barcelona, introducción de estas materias en el Centro de Estudios Históricos y reinstauración de la lengua helénica, con carácter opcional, en el llamado plan Villalobos de Enseñanza Media.

2. Tales antecedentes fueron campo abonado para la reforma de los estudios medios conocida como plan Sainz Rodríguez, que, en forma quizá un tanto utópica por exceso de ambición, pero firmemente, reforzó el latín e implantó el griego en el Bachillerato.

3. Ideológicamente estas innovaciones respondían a una doble tendencia: el hoy desfasado ideal tradicionalista que pretendía empalmar con el Renacimiento español de los siglos XV y XVI y el intento de imitar la entonces todavía vigente educación clásica inglesa a base de Humanidades.

4. Si bien, a la luz del pensamiento actual, tales principios se prestan a multitud de objeciones, la reforma en cuestión representó un evidente paso adelante que puso a España en nivel educacional no inferior al de la mayor parte de la Europa occidental.

5. A lo largo del régimen anterior, los equipos gobernantes, especialmente cuando actuaban movidos por ideologías tecnocráticas aparentemente europeizantes, recortaron notablemente el ámbito y virtualidad de estos estudios o los pusieron en grave peligro, que solamente el esfuerzo y gestión personal de los humanistas, agrupados o no, pudieron conjurar en parte.

6. En los momentos actuales entienden los reunidos que, dentro del ingente proceso constitucional que se está realizando, no debería tocarse, salvo en escala mínima, el actual plan de estudios medios, que, aun estando lejos de la perfección, ha llegado a una cierta estabilidad no inaceptable en varios aspectos, especialmente los humanísticos.

7. Pero es absolutamente necesario, para el caso de que se planteen reformas, que nuestros jóvenes humanistas lleven a cabo una seria campaña de concienciación de los partidos y militantes de izquierda en el sentido de que los estudios clásicos en el Bachillerato, admitidos como tales en toda la Europa de hoy, incluidos los países del Este, no representan un factor conservador o elitista, sino más bien un sano e imprescindible fermento de los ideales democráticos en que hoy se aspira a formar a la juventud y para los que Grecia representa un modelo inmortal.

8. Ahora bien, es muy importante que la enseñanza del griego resulte auténticamente eficaz. Para ello deberá el Estado, con la inspección técnica y otros medios, evitar muy celosamente que la picaresca de ciertos Centros prive a los alumnos del derecho a elegir nuestra materia cuando les sea ofrecida opción a ella.

9. Se propugna la mejora o al menos conservación del ni-

vel actual de los enseñantes, que deberían ser invitados a periódicos cursos de actualización que les mantengan en contacto con nuevas orientaciones científicas o pedagógicas.

10. Asimismo se debería cuidar más, por parte de los Institutos de Ciencias de la Educación, el ciclo de estudios de aptitud pedagógica, tan importante para futuros docentes.

11. Y, finalmente, también los profesores de griego habrán de esforzarse en perfeccionar sus métodos de modo que el único curso de esta materia que será impartido a la mayor parte de los estudiantes de Bachillerato tenga valor en sí mismo, con miras a la lectura y asimilación de los clásicos, y no produzca la frustración a que a veces lleva a los alumnos una docencia rutinaria con exceso de carga teórica o gramatical.

12. A tal efecto los humanistas deberían asociarse en grupos de estudios, coloquios y colaboraciones técnicas que permitan poner cuanto antes en manos del alumnado medios pedagógicos que agilicen y den sentido a la enseñanza del griego.

El Latín en el Bachillerato

Para esta sección del coloquio pareció mejor que, en lugar de conclusiones, se hiciera portavoz de lo discutido el ponente del mismo, Dr. D. Sebastián Mariner Bigorra, con el siguiente artículo:

La reducción de horas en la enseñanza de la Lengua Latina en el Bachillerato, a lo largo de un par de generaciones, ha sido drástica. Pásese, si se quiere, por encima del plan progresivo de 1938, que lo comportaba en todos los cursos precisamente por su indicado carácter progresivo. Arrancando del plan de 1934, con cuatro cursos generales de la materia, a través de los de 1953 y 1957 se llega al actual B.U.P. con sólo uno de tal carácter obligatorio y un segundo ya sólo opcional, que puede ser seguido de otro, también voluntario, en el C.O.U.

Es natural que los docentes de la disciplina se hayan preocupado cada vez más intensamente de suplir con una mayor

eficiencia didáctica las horas mermadas. Especialmente, el interés para que el actual curso general sea provechoso a los alumnos que no van a continuar con la materia en años sucesivos viene constituyendo un acicate poderoso en los intentos de facilitación de la enseñanza. Fue ya una tónica en el Congreso nacional de Estudios Clásicos del pasado año: se ha propuesto como uno de los temas en el Coloquio didáctico que se celebrará, con alcance también nacional, organizado por el I.C.E. de Valladolid para la última semana de septiembre, y ha sido el hilo conductor de esta sesión.

Dos líneas capitales de la actual investigación lingüística permiten albergar objetivas esperanzas. Por un lado, el concepto de norma, interpuesto por Coseriu entre los saussureanos de sistema y habla. Su repercusión en la docencia de una lengua que, como la latina del B.U.P. —o, en una comparación que permita alejar toda sospecha de partidismo utilitario, el “alemán para filósofos”—, no se aprende con intención de emplearla, sino solamente de entenderla, es intensa: del estudio de la norma se puede, *en esta primera etapa*, prescindir, puesto que son ya los autores originales los que cuidaron de observarla. Así, pongo por caso, el estudio detallado de los géneros de las palabras, listas de enunciados de verbos, distribución de construcciones sintácticas de igual significado: ya en Cicerón o en Virgilio vendrán bien establecidas las concordancias genéricas, bien derivadas las formas verbales y correctamente elegido el giro sintáctico adecuado entre los varios posibles. Al alumno le basta, al comienzo, con enterarse de la posibilidad de que tipos variados tengan sentido coincidente.

Por otra parte, la Lingüística contrastiva, al aplicarse a la enseñanza del latín en el B.U.P., permite un nuevo descuento e inspira la posibilidad de una importante renovación. En efecto, de las cuatro lenguas usuales en la nación española, precisamente una, la castellana, resulta ser hoy, al lado del italiano, la de tipología más afín a la lengua latina de entre todas las que de ella derivaron. Aprovechándola, pues, según es corriente, como base de la didáctica de la latina (y, donde haya ocasión, completando la facilidad que su parecido a la latina ofrece con las

aportaciones que puedan traer la gallega y la catalana, bastante próximas también, y el abundante léxico que en el vascuence es adaptación del latino), hay una gran parte del vocabulario y de las construcciones que resultan coincidir con las latinas o asemejarseles grandemente. Esto no se da si se trata de adquirir el latín desde el alemán, inglés o incluso del francés.

Parece prudente, en consecuencia, una reordenación del aprendizaje del vocabulario y de la gramática latina en un sentido progresivo: de lo más a lo menos coincidente con la lengua propia. Este orden resulta ser, concretamente, verbo-pronombre-nombre, puesto que el verbo actual se conjuga, en tanto que el nombre no se declina, mientras que el pronombre, en parte, varía también de acuerdo con su situación sintáctica. A mayor abundamiento, este orden coincide con la respectiva importancia *lingüística* de estas categorías: el núcleo de la frase tanto latina como moderna es el verbo; la frecuencia del pronombre es, en promedio, mayor que la de uno u otro tipo de substantivos. Nada impide partir de *fui fuisti fuit*, tan parecidos a “fui fuiste fue”, o de *eram eras erat*, tan similares a “era eras era”, en lugar de hacerlo por el tan cacareado *rosa rosae* que, aun coincidiendo verbalmente con el término hispánico, se le distancia tanto en la flexión. Por descontado que desde un primer momento también cabe tomar de los tipos nominales aquellos coincidentes con los actuales (*rosa* y *rosas* son palabras tanto latinas como castellanas) a fin de poder penetrar de inmediato en contextos latinos relativamente amplios. Naturalmente prefiriendo para las primeras adquisiciones (así como las de vocabulario en general) palabras cuya coincidencia o gran parecido con las hispánicas haga muy rentable su aprendizaje, de forma que se combine un esfuerzo muy bajo en adquirirlas con una frecuencia de uso relativamente alta.

Y también, naturalmente, de que, sin perjuicio de este aprendizaje progresivo, oportunas recapitulaciones al término de cada uno de los grandes capítulos, combinables con las distintas evaluaciones, permitan al alumno organizar sistemáticamente los conocimientos adquiridos.

Las materias clásicas en la Universidad

Parecía oportuno concentrar en conclusiones comunes lo referido a estos dos importantes puntos, cuyos ponentes fueron los Dres. Moralejo y Codoñer para el griego y latín respectivamente. Son las siguientes:

1. Debería conservarse la actualmente existente Licenciatura en Filología Clásica con estudio conjunto de las Filologías griega y latina entendidas en sentido amplio, es decir, incluidas la Historia Antigua, Arqueología y ciencias afines; lo cual no obsta para que en la docencia de la Enseñanza Media existan Cátedras y Agregaciones de una y otra de aquellas lenguas por separado.

2. Deben mantenerse las Secciones de Filología Clásica que hoy existen, pero con la debida dotación de puestos docentes en ellas, de modo que el personal contratado quede reducido a un mínimo.

3. Cabría estudiar, conforme aumenten las posibilidades del país en todos los aspectos, la implantación de nuevas Secciones de esta especialidad en otras Universidades, pero siempre que su viabilidad quede garantizada por el importante capítulo, antes mencionado, de la dotación económica.

4. Las Universidades en que no existan o no hayan de existir Secciones de Filología Clásica deberían tener debidamente atendidas las enseñanzas de latín y griego no sólo también en cuanto a dotaciones, sino por lo que respecta a los medios de trabajo que permitan realizar adecuadamente la doble función de formar en ellas a quienes vayan a dedicarse a otras materias y preparar bien para la entrada en dichas Secciones a quienes deseen cursar en ellas la especialidad.

5. Las Secciones de Filología Clásica deberían regirse con planes de estudio lo más unificados que sea posible, salvo pequeñas ramificaciones opcionales que puedan ofrecerse al final de la carrera.

6. La política de convalidaciones debería ser lo suficientemente elástica para permitir el paso fácil de unos estudios,

Universidades o distritos a otros.

7. Sin que ello suponga volver al sistema tradicional de los dos cursos de estudios comunes, se entiende que es pernicioso el paso directo desde la Enseñanza Media a las Secciones desde el primer curso. Al contrario, la Universidad debe servir también para completar o rectificar la orientación que el alumno traiga del Bachillerato con la presentación de distintas materias que pueden atraer o modificar su vocación. En este sentido cada uno de los actuales tres troncos (Filología, Historia y Filosofía con Psicología y Ciencias de la Educación) habría de ofrecer en el primer curso abundancia de materias cursadas con carácter general que lo hicieran casi común; en los sucesivos, estas coincidencias podrían ir decreciendo gradualmente, pero siempre que el paso de unos estudios a otros sea hacedero para todos quienes lo deseen y se produzca en forma racional.

8. El estudio del griego debería formar parte, con carácter no opcional, de las Secciones de Filosofía e Historia Antigua.

9. Lo mismo cabe decir del latín para la Filosofía (respecto a la cual se pone de relieve el absurdo que constituye en ciertos planes una opción entre las dos lenguas clásicas) y no sólo la Historia Antigua, sino también los estudios de Historia Medieval y Moderna. Es obvia la necesidad de tal lengua para el indispensable dominio de la Paleografía, Epigrafía, Numismática y Diplomática como accesorios sin los cuales el acercamiento histórico a cualquier época anterior al siglo XIX resulta imposible. Y tampoco hace falta extenderse sobre la necesidad del latín en quienes hayan de cursar Filología Románica en general o de las diferentes lenguas romances.

10. Ahora bien, las Secciones de Filología Clásica o sus Departamentos deberían prestar la máxima atención a estas enseñanzas evitando que sean impartidas en común con los alumnos de aquella Sección y procurando, en los métodos y elección de material, que el latín o griego constituyan una auténtica ayuda y no una carga pesada y de utilidad aparentemente escasa.

11. Se rechaza totalmente el estudio de las culturas o inclu-

so Literaturas griegas o latinas a base de traducciones, lo cual constituiría una gravísima deformación y un escalón desde el que se llegara rápidamente a una lastimosa extinción total de los estudios clásicos.

12. Se admite la posibilidad de acceso a las Secciones de Filología Clásica para alumnos con nivel nulo o ínfimo en cuanto a lengua griega. Tales estudiantes deberían ser especialmente atendidos con sistemas peculiares y ágiles que tendieran a ponerles lo más rápidamente posible en igualdad de condiciones con los demás.

13. Siendo absolutamente imprescindible en estos estudios el manejo con carácter instrumental de varias lenguas, se hace notar la necesidad absoluta de que, al menos a lo largo del primer ciclo, los alumnos con vocación clásica queden debidamente formados al menos en las lenguas francesa e inglesa, y ello en virtud de la lamentable situación en que en la Enseñanza Media de hoy se hallan los idiomas modernos.

14. Una parecida y triste circunstancia es causa de que, por desgracia, el nivel de los alumnos de Derecho Romano sea ínfimo por lo que toca al conocimiento del latín, lo cual, como podrá comprenderse, ha de restar mucha eficacia a una materia totalmente fundamental para una buena carrera jurídica.

Las materias clásicas en la investigación

No podía faltar, naturalmente, una discusión amplia y objetiva sobre este tema poco agradable en los momentos presentes. Los Dres. Melero y Codoñer canalizaron los debates. Imagínese con cuánta tristeza se ve esta revista obligada, en aras de la verdad, a recoger conclusiones en parte tan negativas.

1. La investigación española sobre temas clásicos, después de varios decenios de humillante atraso, ha conseguido hoy un nivel muy aceptable que permite a nuestros especialistas colaborar en plano de igualdad con los humanistas de otros países. Prueba de ello es el brillante Congreso Internacional de Estudios Clásicos que tuvo a Madrid como escenario en 1974 y cuyos

trabajos representaron un notable hito en el avance del Humanismo internacional.

2. Sin embargo, estos estudios no reciben la debida atención ni por parte de la opinión pública, aunque no falten eficaces y generosas Fundaciones privadas que los promuevan, ni, en general, por parte del Estado, que no parece haberse percatado bien del respeto que merecen.

3. De ello es causa en parte el equivocado concepto en torno a la escasa o nula rentabilidad de nuestros estudios. Aparte de que estos temas no pueden medirse con la pobre y chata medida de los logros materiales, sin tener en cuenta que existen también rentabilidades de orden espiritual, se omite en esta consideración el hecho de que en ciertos puntos concretos, como la aplicación de nuestras actividades al mejor conocimiento de nuestro pasado histórico y arqueológico o a la mejor conservación de nuestra lengua, la utilidad de las Humanidades se proyecta en plano realmente material.

4. Además es menester tener en cuenta que, aunque no fuera por otras razones, las Humanidades y su estudio deberían ser fomentados por la mayor simplicidad de su montaje y cultivo. Nuestros especialistas no necesitan ni de grandes laboratorios ni de costosos aparatos para cumplir una función al menos no inferior, de cara a nuestro país y al extranjero, a la que excelentemente realizan nuestros colegas de Ciencias.

5. En cambio hay dos puntos que podríamos calificar de requisitos indispensables para nuestro trabajo y en que la situación es deficiente. Necesitamos buenas bibliotecas y, si bien en este punto se ha realizado un gran esfuerzo, el acelerado ritmo a que progresan estos estudios en el mundo y el gran costo actual de los libros habrán de seguir exigiendo sacrificios.

6. Otro punto sin el cual la actividad humanística no se concibe es el relativo a la publicación de los resultados de la investigación. Los estudios de Letras no pueden divulgarse con el hecho material del registro de una patente o en trabajos científicos trascendentes en sus resultados, pero densos y poco

complicados en su formato. No podemos prescindir de la edición de libros y revistas, y en este aspecto la situación española por lo que toca a Humanidades, y no sólo clásicas, puede ser calificada de calamitosa.

7. Y ello a pesar de que, por nuestra parte, estamos totalmente dispuestos a aminorar estas dificultades agilizando nuestras publicaciones, especialmente por lo que toca a las tesis doctorales; adoptando en ellas un estilo más sobrio y escueto, reduciendo el número de páginas en nuestros libros y recurriendo a los procedimientos de impresión menos costosos.

8. En este aspecto como en otros, los presentes creyeron necesario llamar la atención, aun no estando quizá debidamente informados como probablemente la mayor parte de las personas cultas de España, sobre la situación extraña, por no decir otra cosa, a que ha llegado el C.S.I.C., que, al menos en cuanto pueden juzgar los no situados en su hoy reducido grupo directivo, parece hallarse sumido en algo que es ya tópico, aunque tal vez exagerado, calificar de colapso.

9. Esto no sólo se hace notar en cuanto al problema citado de las publicaciones, inexistentes o mínimas actualmente en el C.S.I.C. con notable contraste respecto a un pasado brillante, sino también en la ya larga paralización de la promoción o ingreso en la carrera de jóvenes especialistas, que, aunque en medida exigua por lo que toca a Letras, se había iniciado ya con buenas perspectivas.

10. Ante tal situación, probablemente es urgente una mayor conexión del Consejo con la Universidad en todos los órdenes. Los investigadores de plantilla deberían colaborar en la docencia, poniéndose así en contacto con los estudiantes que el día de mañana entrarán en los equipos; y los docentes numerarios no deberían en modo alguno quedar apartados del Consejo ni duplicar, con gran sacrificio del país, el aparato de la investigación de modo que ésta se realice separada e inconexamente en el C.S.I.C. y la Universidad vueltos de espaldas o enfrentados el uno con la otra.

11. No parece éste el momento adecuado para precisar más, pero creemos que existen sin duda muchos sistemas de tender a esta colaboración muy necesaria: interpenetración de plantillas mediante concesión de años sabáticos o excedencias especiales, unificación de horarios y dedicaciones, uso conjunto de locales, Bibliotecas y otros medios de trabajo, etc.

12. En todo caso, una solución de este problema, el más grave tal vez con que tropieza hoy la cultura española de cierto nivel, es apremiante.

13. Ello siempre con el debido fomento del trabajo en equipo, requisito metódico sin el cual la ciencia de hoy es inconcebible; pero entendido de modo que el laborante de nivel inferior reciba responsabilidades propias y posibilidades de formación que eviten su estancamiento y le aseguren la debida promoción.

14. Lo mismo cabe decir de la Universidad por lo que toca al segundo y tercer ciclo, en que la iniciación a la investigación debería producirse por medio del trabajo en Seminarios en que el diálogo y la discusión sustituyan al hoy trasnochado monólogo profesoral.

15. Por último, se hace notar la importancia que en nuestros estudios clásicos, siempre abiertos a la innovación, van adquiriendo, quizá en España todavía menos que en otras naciones, nuevas técnicas como el uso de los ordenadores, fundamentales en estudios de lexicografía, métrica, estilística, antroponimia y toponimia antiguas, crítica textual. Una buena programación en este sentido puede resolver rápida y definitivamente problemas con los que han luchado en vano cuatrocientos años de Filología tradicional.

A este respecto, y como final de nuestro informe, creemos útil acompañar el texto de una entrevista periodística hecha al Director del Curso y que quedó inédita por haber perdido actualidad como consecuencia del fin de la quincena. Estimamos que, dentro de la viveza y apasionamiento propios del estilo coloquial, ofrece motivos de reflexión:

— Sabemos que se ha desarrollado en la Magdalena un interesante coloquio sobre investigación en materia clásica. ¿Qué puede decirnos de él?

— Ante todo, que ha sido un estudio muy extenso e intenso: casi tres horas de conversación entre profesores y alumnos.

— ¿Y en cuanto a conclusiones?

— Estábamos de acuerdo en multitud de cosas, y también en cuanto a la necesidad de desarraigar conceptos erróneos de la sociedad y el Estado.

— ¿Por ejemplo?

— El continuo hablar de rentabilidad. En efecto, las Humanidades pueden parecer un lujo del país, pero nuestra rentabilidad es, valga el tópico, espiritual. No patentamos inventos, pero damos sabor y sentido a la vida intelectual. En cambio, nuestra investigación es más barata que la científica. Nos basta con bibliotecas, de que no siempre disponemos en el grado suficiente, y, sobre todo, con medios de publicación, que hoy en España prácticamente no existen. Y eso que nosotros procuramos atemperarnos a la situación sustituyendo el mamotreto ilegible por la tesis escueta y ágilmente editada, supliendo la imprenta, hoy económicamente inaccesible, por medios artesanales, pero eficaces de reproducción.

— ¿No reciben, pues, las Humanidades en España la debida atención?

— En modo alguno. Y, sin embargo, nuestra juventud sigue viniendo a nosotros con entusiasmo; y, si de rentabilidad se trata, piénsese en la verdadera aportación a nuestro tesoro cultural que pueden ser los nuevos fondos arqueológicos, las recién encontradas piezas de Museo que luego atraerán a tantos visitantes. Ahora bien, quien pretenda que cada libro nuestro sea un "best-seller" está descaminado.

— ¿No hay, pues, crisis en el trabajo humanístico?

— Ni aquí ni en ningún país europeo. Quizá hoy se trabaje menos en Filología, pero la crítica literaria, la Estilística, la Lingüística, los estudios sobre el mundo tardoantiguo y cristiano florecen más que nunca.

- ¿Cómo se desenvuelven sus centros de trabajo?
- Medianamente. La Universidad hace lo que puede, que a veces no es mucho. Hay Fundaciones privadas beneméritas . . .
- ¿Y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas?
- Me tiene, nos tiene a todos apenados lo ocurrido con el Consejo, al que hemos dedicado treinta años de nuestras vidas. Siempre tuvo defectos, pero desde diciembre pasado todo está semiparalizado: las publicaciones, la promoción de investigadores . . . Nuestros colegas extranjeros están estupefactos. Estoy seguro de que ninguna responsabilidad tiene en ello su actual Presidente, Justiniano Casas, gran científico y gran persona, que, por cierto —y con expectación de muchos, yo entre ellos—, va a hablar de la investigación en la clausura de esta Universidad el 27 de este mes; pero los hechos están ahí.
- Sin embargo, el Consejo tiene en su haber muchos logros.
- Desde luego. Por ejemplo, la creación de una numerosa —en Ciencias, no en Letras— y eficaz plantilla de investigadores profesionales. Pero aun este punto se cuestiona hoy. Tal vez con razón. Es imprescindible ligar más el Consejo a la Universidad; que los investigadores de plantilla enseñen, poniéndose así en contacto con la juventud que se unirá a sus equipos; que los universitarios no vivan de espaldas al Consejo como hoy lo hacen, unos por prejuicios que hay que superar y otros porque nadie les ha llamado. Y no hablemos ya de quienes no viven en Madrid y Barcelona, olvidados hoy. Todo ello es pernicioso. ¿Cabe un absurdo mayor que un Catedrático no investigador? Y las Cátedras y Departamentos no tienen suficientes medios.
- Pero ¿cómo pueden compaginarse las dos actividades?
- Hay mil medios: años sabáticos, excedencias especiales en uno u otro Cuerpo durante períodos limitados; o bien mejor reparto de los días o de las horas, incluso uso conjunto de locales y Bibliotecas . . . Todo, en fin, menos el colapso de hoy.
- Unas preguntas y respuestas en estilo telegráfico. ¿Tesis doctorales?
- Se hacen en mayor número que nunca y con calidad excelente en su mayor parte. Pero luego no se publican apenas. Lastimoso.

— ¿Trabajo en equipo?

— Nuestras materias son más individualistas, pero no lo excluyen. Siempre, naturalmente, que los miembros del equipo no sean meros redactores de fichas o colectores de material que luego publicará el director. Esto es deformante para ellos e in-moral en él.

— ¿Posibilidad de mejores métodos de colaboración?

— Muchas; por ejemplo, el Seminario universitario activo, cuyos miembros se repartan las distintas parcelas de un trabajo; la clase no como monólogo profesoral, sino como diálogo fecundo.

— ¿Cabén nuevas técnicas en estos estudios, a simple vista tan tradicionales?

— ¿Cómo no van a caber? Sebastián Mariner nos ha hecho una fogosa defensa del trabajo con ordenadores, tan útil en investigaciones de Lexicografía, Métrica, Estilística, antroponimia y toponimia antiguas. En el campo de la crítica textual, cuyos datos a veces hay que buscar en cientos o aun miles de manuscritos, un ordenador —bien programado, eso sí— puede resolver problemas con los que no han podido cuatrocientos años de Filología.

— En definitiva, está V. satisfecho del curso.

— Con tales colegas y con una juventud abnegada y entusiasta como ésta, el éxito era seguro. Y anótelos V., porque se ha dicho aquí muchas veces. Los estudios clásicos no son ni elitistas ni oscurantistas ni regresivos: esta joven generación merece un brillante puesto en la nueva España en que tanta ilusión estamos poniendo todos.

