

El quehacer poético de los antiguos griegos

Arturo E. RAMÍREZ TREJO

Para una mejor comprensión de los antiguos poetas griegos, es útil considerar, aunque sea sin profunda reflexión, el ámbito cultural en que se ubicaban y las técnicas literarias que utilizaban para plasmar su creación poética. Así pues, esta exposición pretende exponer el valor que tienen los principales elementos de la obra poética griega; sin embargo, solamente se apuntarán y ejemplificarán, sin un análisis exhaustivo; pues sólo se quiere marcar el rumbo sin cumplir la travesía, tan ardua y bella como la de Odiseo, pero, por su grandiosidad, inmensa para este articulejo.

Los conceptos y realizaciones en la poética griega tenían como trasfondo el pensamiento filosófico acerca de los seres y la teoría de la imitación que de ellos hacían los poetas. Dos corrientes filosóficas marcaban las tendencias del pensamiento poético: Platón con su mundo de las Ideas y Aristóteles con su abstracción; aquél va de la idea a los seres y éste, de los seres a la idea. Nada extraño, pues, que el poeta de Platón imite las cosas, vago reflejo de las ideas que son verdad, y que su poema, por tanto, esté lejos de la verdad misma; y que el de Aristóteles tome su imitación, de la verdad misma que es la realidad de los seres. Por eso Platón, en principio, rechaza la poesía como falsa y dañosa para la educación, mientras que Aristóteles la aprueba y elogia.

Aun a riesgo de que parezca que nos apartamos del contexto, hemos de ver qué nos dicen los textos del uno y del otro. Daremos, sí, la traducción directa de los mismos, pero aduciremos también el texto griego, para restituir en parte la glosa

que pudiera significar la cita parcial en un contexto literario diferente, aunque paralelo y análogo en su tema.

En la *República*, donde Platón discurre sobre el asunto, dice que el arte poético es falso por ser imitación de las cosas, sombras de las Ideas, que son verdad; de ahí que “los poetas sean imitadores de fantasmas de virtud y de las demás cosas que poetizan, pero no alcanzan la verdad”;¹ puesto que “el poeta del fantasma, el imitador, nada ciertamente percibe del ser, sino de su apariencia”.² Es más, sólo es un imitador que está en la tercera generación desde la verdad por naturaleza: Ideas, cosas, poemas.³ O lo que es lo mismo, “el imitar está en tercer lugar a partir de la verdad”⁴ y “la imitación, en suma, está lejos de la verdad y asimismo lejos del pensamiento”.⁵ “Por tanto, la imitación, naciendo malvada junto con el malvado, engendra cosas malvadas”.⁶

Parece, pues, que Platón abriga un rechazo abominable hacia la poesía como imitación que es. Sin embargo, encontraba placer en presenciar la imitación hecha por el poeta, tanto de los héroes como de lo ridículo; pues “escuchando a Homero —decía— o a algún otro de los trágicos que imite a uno de los héroes, gozamos y también, entregándonos nosotros mismos, conmoviéndonos vamos detrás; y afanándonos, elogiamos al poeta como bueno”.⁷ De manera que “hemos de considerar que eso, el placer, es ganancia y que no admitiríamos ser pri-

¹ *República*, 600 c: τοὺς ποιητικούς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτουσι.

² *Ibid.*, 601 b: ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητῆς ὁ μιμητής, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαίει, τοῦ δὲ φαινομένου.

³ *Ibid.*, 597 c: Τὸν τοῦ τρίτου ἄρα γεννήματος ἀπὸ τῆς φύσεως μιμητὴν καλεῖς;

— Πάνν μὲν οὖν.

⁴ *Ibid.*, 602 c: τὸ δὲ μιμῆσθαι τοῦτο οὐ περὶ πρῖτον μὲν ἔστιν ἀπο τῆς ἀληθείας; — Ναί.

⁵ *Ibid.*, 603 a-b: καὶ ὅλως ἡ μιμητικὴ πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας... πόρρω δὲ αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ.

⁶ *Ibid.*, 603 b: φαῦλη ἄρα φαῦλω ξυγγυνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητικὴ.

⁷ *Ibid.*, 605 d: ἀκροώμενοι Ὀμήρου ἢ ἄλλου τινὸς τῶν τραγωδοποιῶν μμουμήνον τίνα τῶν ἠρώων... χαίρομεν τε καὶ ἐνδόντες ἡμᾶς αὐτοὺς ἐπέμεθα συμπᾶσχοντες καὶ σπονδάζοντες ἐπαινοῦμεν ὡς ἀγαθὸν ποιητὴν.

vados de él, menospreciando todo el poema".⁸ No es firme, por tanto, una opinión negativa de Platón acerca de la poética; y si no admite totalmente la poesía, al menos piensa que alguna puede aprobarse, como la de Homero; y considera que en la ya antigua diferencia entre filosofía y poética, lo que él ha dicho es apología, después del rechazo que había manifestado.⁹ Pero no sólo el placer lo lleva a la aceptación de la poesía, pues también admite que ella misma puede dar razón de su existencia:

Y quede dicho, sin embargo, que al menos nosotros, si la poética, por lo que al placer respecta, y la imitación pudiera dar alguna razón de que ella debe existir en una ciudad bien legislada, complacientes la admitiríamos, porque ciertamente estamos conscientes con nosotros mismos de que por ella somos encantados.¹⁰

Al parecer, por tanto, la doctrina platónica sobre la poesía estaba recóndita en el pensamiento del filósofo, que ya en páginas anteriores explicaba el concepto de imitación:

Así pues, ¿hay ciertamente narración siempre que el poeta dice los parlamentos y también cuando dice cosas entre los parlamentos?

¿Cómo, pues, no?

Y en verdad, cuando dice un parlamento como si algún otro fuera ¿caso no diremos que entonces él asemeja lo más po-

⁸ *Ibid.*, 606 b: ἐκείνο κερδαίνειν ἡγείται, τὴν ἡδονήν, καὶ οὐκ ἂν δέξαιτο αὐτῆς στερηθῆναι καταφρόνησας ὅλου τοῦ ποιήματος.

⁹ *Ibid.*, 607 b: Ταῦτα δὲ ἀπολελογήσθω ἡμῖν ἀναμνησθεῖσιν περὶ ποιήσεως . . . ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ.

¹⁰ *Ibid.*, 607 c: ὁμῶς δὲ εἰρήσθω ὅτι ἡμεῖς γε, εἴ τινα ἔχοι λόγον εἰπεῖν ἢ πρὸς ἡδονὴν ποιητικὴ καὶ ἢ μίμησις, ὡς χρὴ αὐτὴν εἶναι ἐν πόλει εἰνομομένην, ἄσμενοι ἂν καταδεχοίμεθα, ὡς ξένισμέν γε ἡμῖν αὐτοῖς κηλουμένοις ὑπ' αὐτῆς. Cfr. *Ibid.*, 607 d: λόγον ὑπὲρ αὐτῆς εἰπεῖν. ὡς οὐ μόνον ἡδέια ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη πρὸς τὰς πολιτείας καὶ τὸν βίον τὸν ἀνθρωπίνον ἐστίν; καὶ εὐμενῶς ἀκουσόμεθα. κερδανούμεν γάρ πον εἰν μὴ μόνον ἡδέια φαιρῆ, ἀλλὰ καὶ ὠφελίμη. (decir razón de sí misma, de que no sólo es placentera, sino también útil para las actividades ciudadanas y para la vida humana; y benévola la escucharemos, pues obtendremos ganancia si no solamente apareciera placentera, sino también útil.)

sible su propia elocución a cada uno del que anuncia que hablará?

Lo diremos ¿por qué, pues?

¿Así que ciertamente el asemejarse uno mismo a otro o en la voz o en el gesto es *imitar* a aquél a quien uno se asemeja?

¿Qué, por consiguiente?

En tal cosa, por tanto, como parece, éste y también los demás poetas *mediante imitación poetizan su narración*.

Ciertamente, en verdad.

Pero, si en ningún momento el poeta se ocultara, para él toda la poesía y también la narración habría sido sin imitación.¹¹

Ahora bien, para Platón la imitación poética reside en el lenguaje. En efecto, “en el canto, armonía y ritmo deben acomodarse al lenguaje” y “es necesidad que el pie y la melodía sigan al lenguaje del hombre y no el lenguaje al pie y a la melodía”.¹² Y hay que tomar armonía por modos musicales y entender el ritmo como la sucesión de sílabas breves y largas. Sobre lo cual habría que acudir a Damón, quien, según el texto de Platón,¹³ nos diría qué pies o pasos (*βάσεις*) serían convenientes, y qué ritmos deberíamos adoptar —*τίνας τε βάσεις, καὶ τίνας λεπτόν ρυθμούς*—; también le oiríamos mencionar ritmos compuestos de breves y largas o que reunieran largura y brevedad —*εἰς βραχὺ τε καὶ μακρόν γιγνομένον . . . μήκη δὲ καὶ βραχύτητας προσήπτε*—. Por ejemplo, el enoplio (u — u u —

¹¹ *Ibid.*, 393 b-c: Οὐκοῦν διήγησις μὲν ἔστιν καὶ ὅταν τὰς ῥήσεις ἐκάστοτε λέγῃ —αὐτὸς ὁ ποιητής— καὶ ὅταν τὰ μεταξὺ τῶν ῥήσεων;

— Πῶς γὰρ οὐ;

¹² Ἄλλ’ ὅταν γέ τινα λέγῃ ῥήσιν ὡς τις ἄλλος ὄν, ἅρ’ οὐ τότε ὁμοιοῦν αὐτὸν φήσομεν ὅτι μάλιστα τὴν αὐτοῦ λέξιν ἐκάστῳ ὄν ἂν προείπη ὡς ἐροῦντα;

— φήσομεν· τί γάρ;

οὐκοῦν τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ ἢ κατὰ φωνὴν ἢ κατὰ σχῆμα μιμῆσθαι ἔστιν ἐκείνον ᾧ ἂν τις ὁμοιοῖ;

— Τί μὴν;

¹³ Ἐν δὴ τῷ τοιοῦτῳ, ὡς ἔοικεν, οὗτός τε καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν ποιοῦνται.

— Πάνν μὲν οὔν.

Εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἑαυτὸν ἀποκρύπτοιο ὁ ποιητής, πᾶσα ἂν αὐτῷ ἄνευ μιμήσεως ἢ ποιήσις τε καὶ διήγησις γεγονῆα εἴη.

¹² *Ibid.*, 398 d: καὶ μὴν τὴν γε ἁρμονίαν καὶ ρυθμὸν ἀκολουθεῖν δεῖ τῷ λόγῳ. y 400 a: τὸν πόδα τῷ τοιοῦτον λόγῳ ἀναγκάζειν ἔπρασθαι καὶ τὸ μέλος, ἀλλὰ μὴ λόγον ποδὶ τε καὶ μέλει.

¹³ *Ibid.*, 400 b-c.

u u — u), el heroico, que más conocemos como hexámetro dactílico cataléctico, el yambo y el troqueo. Y lo escucharíamos elogiar o censurar tanto el desarrollo del pie (*ἀγωγή τοῦ ποδός*) como los ritmos mismos.

Por cuanto al poema se refiere, habremos de entender que el poeta debe elegir el ritmo adecuado a lo que expresa. Por lo demás, “cuanto del canto es lenguaje —dice Platón— en nada difiere del lenguaje no cantado respecto a que ha de decirse en los moldes que poco ha mencionamos y del mismo modo”.¹⁴ Es decir, que “todos los poetas y quienes algo relatan, alcanzan uno u otro modelo de elocución”,¹⁵ según que poeticen imitando o narrando con un poco de imitación.¹⁶ Finalmente, en cuanto al poeta mismo, debemos recordar que alguna vez Platón dijo que “quien, sin la locura de las musas, se hubiere llegado hasta las puertas poéticas confiado de que ciertamente por arte será bastante poeta, él mismo, imperfecto, y también la poesía del sensato, habrían sido opacados por la de los enloquecidos”.¹⁷ No consideraba, por tanto, la creación poética como obra de la sensatez, sino como resultado de loco entusiasmo.

De manera que, aunque Platón no expuso, sino de paso, una doctrina sobre poética, es innegable que podemos conformarla, aun a riesgo de que pudiéramos lesionar los textos fuera de su contexto. Se puede, sin embargo, cuidar que la comprensión de los textos sea resultado del estudio de los contextos. Y así podemos conocer la doctrina fundamental de Platón sobre poética y sobre poesía.

¹⁴ *Ibid.*, 398 d: οὐκοῦν ὅσον γε αὐτοῦ λόγος ἐστίν, οὐδεν δίηπου διαφέρει τοῦ μὴ ἄδομένου λόγου πρὸς τὸ ἐν τοῖς αὐτοῖς δεῖν τύποις λέγεσθαι οἷς ἄρτι προείπομεν καὶ ὡσαύτως;

— ἀληθῆ, ἔφη.

¹⁵ *Ibid.*, 397 c: Ἐρα οὖν πάντες οἱ ποιηταὶ καὶ οἳ τι λέγοντες ἢ τῷ ἑτέρῳ τούτων ἐπιτυχάνουσι τύπῳ τῆς λέξεως ἢ τῷ ἑτέρῳ.

¹⁶ *Ibid.*, 396 d: μιμήσεώς τε καὶ ἀπλῆς διηγήσεως, μικρὸν δὲ τῆς μιμήσεως.

¹⁷ *Fedro*, 245: ὅς δ' ἄν, ἄνευ μανίας Μουσῶν, ἐπὶ ποιητικὰς θύρας ἀφκίηται πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητῆς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἢ πόησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονούντος ἠφανίσθη.

Para Aristóteles, puesto que la verdad se obtiene de la realidad de los seres; es decir, puesto que la ciencia mira al ser¹⁸ y la diferencia de ciencias responde a los diferentes modos de ser,¹⁹ no existe para él problema en establecer la naturaleza de la poética dentro del quehacer filosófico. Y así lo declara llanamente al comparar la poesía con la historia:

El historiador y el poeta no difieren por decir en metro o sin metro. Pues sería posible poner en metros lo de Heródoto, y no menos sería una historia, con metro o sin metros. Sino que en esto difieren, en que el uno dice lo sucedido y el otro, cómo haya sucedido. Por esto también la poesía es cosa más filosófica y más cuidadosa que la historia, pues la poesía dice más bien lo universal, la historia, en cambio, lo particular.²⁰

De manera que la poesía expresa juicios universales como fruto de la reflexión sobre la realidad humana y no simples afirmaciones particulares o constatación de los hechos. “Por lo cual la poética es más propia de alguien de buen natural que del demente; pues de ellos, aquéllos son buenos reproductores, éstos, en cambio, enajenados”.²¹ Es decir, que el poeta debe ser un talentoso hacedor o artista y no un extático inspirado. Ahora bien, “dos cosas, y naturales éstas, parecen ser causas de que se haya generado totalmente la poética. Pues tanto el imitar es connatural a los hombres desde niños... como el que todos nos regocijemos por las imitaciones”.²²

¹⁸ *Metaf.*, I 1, 982 a 29: *περὶ τὸ ὄν.*

¹⁹ *Ibid.*, IV 2, 1004 a 3: *μέρη φιλοσοφίας ἔστιν ὅσαι περ αἱ οὐσίαι.*

²⁰ *Poética*, 9, 1451 b 1 ss.: *Ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι, καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρον) ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενομένα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. Διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποιήσις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποιήσις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει.*

²¹ *Ibid.*, 17, 1455 a 33-35: *Διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἐστὶν ἢ μανικεῦ· τοῦτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν.*

²² *Ibid.*, 4, 1448 b 4 ss.: *Ἐοικασὶ δὲ γενῆσαι μὲν ὅλως τὴν ποιητικὴν αἰτίαι δύο τίνες καὶ αὐταὶ φυσικαί· τό τε γὰρ μμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παιδίων ἐστὶ... καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.*

Si pues, según Aristóteles, esas son las causas que originaron la poética, debemos afirmar que la poesía es *imitación* que produce placer, como ya lo había dicho en la *Retórica*:

Y fuerza es que también sean placenteras cosas tales: cual lo *imitativo*, como la pictórica y la estatuaria y la *poética*, y todo lo que hubiere sido bien imitado, aunque lo imitado mismo no fuere placentero; pues uno no goza en ello, sino que hay razonamiento de que esto es aquello, de manera que ocurre que uno algo aprende.²³

Y “como es natural, quienes iniciaron la imitación fueron los poetas, ya que las palabras son imitaciones y de nosotros lo más imitativo es la voz”.²⁴ Por eso “la gente, vinculando al metro el poetizar, llamó poetas elegíacos a unos, a otros, épicos, denominándolos no como a poetas por la imitación, sino en forma común por el metro”.²⁵ De ahí también que “unos fueran poetas de metros heroicos y otros, de yámbicos”.²⁶ Y “los unos, en vez de yámbicos, se hicieron poetas cómicos; los otros, en vez de épicos, maestros trágicos”.²⁷

Por tanto, según Aristóteles, dos causas naturales y los poetas antiguos dan origen a la poesía como quehacer. En efecto, “siendo natural para nosotros el imitar y la armonía y el ritmo (pues es manifiesto que los metros son partes de los ritmos), los nacidos especialmente para esas cosas, avanzando un poco desde ese principio, engendraron la poesía a partir de sus im-

²³ *Retórica*, A 11, 1371 b 5 ss.: καὶ τὰ τοιαῦτα ἀνάγκη ἡδεῖα εἶναι, οἷον τό τε μιμούμενον, ὡσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πάν ὃ ἂν εἴ μὲ μιμημένον ἢ, κἂν ἢ μὴ ἡδὸν αὐτὸ τὸ μιμημένον. οὐ γὰρ ἐπι τοῦτω χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἐστὶν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

²⁴ *Ibid.*, C 1, 1401 a 21-22: ἤρξαντο μὲν οὖν κινήσαι, ὡσπερ πέφυκεν, οἱ ποιηταί· τὰ γὰρ ὀνόματα μιμήματα ἐστίν· ἰπήρξεν δὲ καὶ ἡ φωνὴ πάντων μιμητικώτατον τῶν μορίων ἡμῖν.

²⁵ *Poét.*, 1, 1447 b 13-16: οἱ ἀνθρωποὶ γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν, ἐλεγειοποιούς, τοὺς δὲ ἐποικοὺς ὀνομάζουσιν, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητᾶς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸν μέτρον προσαγορεύοντες.

²⁶ *Ibid.*, 4, 1448 b 33: καὶ ἐγένοντο οἱ μὲν ἡρωϊκῶν οἱ δὲ ἰάμβων ποιηταί.

²⁷ *Ibid.*, 4, 1449 a 4-5: Οἱ μὲν ἀντὶ τῶν ἰάμβων κομωδοποιοὶ ἐγένοντο, οἱ δ' ἀντὶ τῶν ἐπῶν τραγωδοδιδάσκαλοι.

provisaciones".²⁸ Y cuando Aristóteles describe la tragedia, culmen del arte poético o de la imitación y resultado de la épica, aparte del espectáculo agradable, en nada propio de la poética,²⁹ señala como productoras de la imitación, a la composición melódica y a la elocución.³⁰ Y llama "elocución a la composición misma de los metros",³¹ o sea, la composición métrica.

Si, pues, la imitación poética reside en el lenguaje, llegamos así al punto de coincidencia entre Platón y Aristóteles sobre poética y poesía, no obstante que el filósofo de partida parecía ser tan disímulo. Sin embargo, Aristóteles va más allá de la sola y placentera imitación poética, dando a la elocución la función más importante en ella, como el medio no sólo de plasmar lo imitado sino de comunicar un razonamiento en el cual algo se aprende. Debemos decir entonces que según Aristóteles la elocución poética es "la interpretación mediante la designación o denominación, lo cual tanto en metros como en discursos tiene la misma fuerza".³² Es la misma doctrina del *Περὶ ἑρμηνείας*, acerca de los vocablos; y en esto Aristóteles reafirma lo que ya había dicho también en la *Retórica*:

La virtud de la elocución, quede definido que es ser clara (pues siendo el habla un signo, si no pusiere en claro, no realizará su propia función), y que ni es abyecta, ni por encima de su valor, sino adecuada. Porque la elocución poética quizás no es abyecta, sin embargo, no es adecuada para el habla.³³

²⁸ *Ibid.*, 4, 1448 b 20 ss.: κατὰ φύσιν δὲ ὄντος ἡμῖν τοῦ μιμῆσθαι καὶ τῆς ἁρμονίας καὶ τοῦ ῥυθμοῦ (τὰ γὰρ μέτρα ὅτι μόρια τῶν ῥυθμῶν ἐστί, φανερόν). ἐξ ἀρχῆς οἱ πεφυκότες πρὸς αὐτὰ μάλιστα κατὰ μικρὸν προάγοντες ἐγγένησαν τὴν ποιήσιν ἐκ τῶν αὐτοσχεδιασμάτων.

²⁹ *Ibid.*, 6, 1450 b 18-19: ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς.

³⁰ *Ibid.*, 4, 1449 b 32-34: τι μόνιον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ ποιῶνται τὴν μίμησιν.

³¹ *Ibid.*, 1449 b 32-34: Λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν.

³² *Ibid.*, 6, 1450 b 14-16: λέξιν εἶναι τὴν δια τῆς ὀνομασίας ἑρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

³³ *Ret.*, C 2, 1404 b 1 ss.: ὀρίσθω λέξεως ἀρετὴ σαφῆ εἶναι (σημείον γάρ τι ὁ λόγος ὢν, εἰ μὴ δηλοῖ οὐ ποιήσει τὸ ἑαυτοῦ ἔργον), καὶ μήτε ταπεινὴν μήτε ὑπὲρ τὸ ἀξίωμα, ἀλλὰ πρέπουσαν.

De manera que en cualquier plano, también en el poético, el lenguaje debe ser adecuado a su valor semántico, tanto en claridad como en estilo. En este sentido hemos de entender el dicho de la Poética: “Y virtud de la elocución es ser clara y no abyecta”.³⁴ Así se entiende también que a cada ritmo —hexámetro, yámbico, trocaico— conviene un lenguaje adecuado.³⁵

Baste lo dicho para entender que el poeta griego, docto imitador, debía poseer una doctrina poética a más del dominio de las técnicas poéticas. Con cuánta razón escribió más tarde Quinto Horacio Flaco, dirigiéndose a los jóvenes Pisones y recogiendo la tradición poética de Aristóteles: “Si cumplir las veces descritas y los matices de las obras, no puedo e ignoro ¿por qué soy saludado poeta?”³⁶ Y del conocedor y hábil ejecutor de la poética decía: “Ordenaré que el docto imitador mire al ejemplar de vida y de costumbres y que de ahí saque las palabras vivas”.³⁷ Y Aristóteles, elogiando a Homero, sabe que éste lo merece por muchas otras cosas “y además, también porque es el único de los poetas que no ignora lo que él debe hacer. Pues es necesario que el poeta mismo hable lo menos, ya que no es por ello imitador”.³⁸

Así pues, en la poética griega, a excepción de la locura de la que Platón supone que el poeta está poseído, todo parece expresar serena y sensata contemplación del mundo del hombre, para plasmarlo en artístico lenguaje y producir con ello grato placer, así se trate de dolor, tristeza o tragedia.

Hemos abundado tal vez en tópicos de todos conocidos, pero debíamos hacer de ello recuento para mejor comprensión de cómo analizar la obra poética griega. Admitamos, pues, que a partir de lo dicho podemos establecer lo siguiente:

³⁴ *Poét.*, 22, 1458 a 18: λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφὴ καὶ μὴ ταπεινὴ εἶναι.

³⁵ *Ibid.*, 23, 1459 a 9 ss.; 24, 1459 b 31 ss.

³⁶ *Epist.*, II 3, 86-87: Descriptas servare vices operumque colores / cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?

³⁷ *Ibid.*, 317-318: Respicere exemplar vitae morumque iubebo / doctum imitatore et vivas hinc ducere voces.

³⁸ *Poét.*, 24, 1460 a 5 ss.: Ὅμηρος δὲ ἄλλα τε πολλὰ ἄξιος ἐπαινέσθαι, καὶ δὴ καὶ ὅτι μόνος τῶν ποιητῶν οὐκ ἀγνοεῖ ὃ δεῖ ποιεῖν αὐτὸν. Αὐτὸν γὰρ δεῖ τὸν ποιητὴν ἐλάχιστα λέγειν* οὐ γὰρ ἐστὶ κατὰ ταῦτα μιμητής.

1. Con la innata facultad de imitar, el poeta toma la realidad humana y, elaborada en idea, la expresa en lenguaje adecuado, de suerte que su poema es imitación y al mismo tiempo doctrina que el espectador o el lector aprende. El poema, por tanto, tiene un valor semántico.

2. La actividad poética no es, pues, frenética locura, sino fruto de la razón sujeto a ciertas normas establecidas para que el lenguaje poético cumpla sus funciones. Es la calidad lingüística, especialmente sintáctica, de la obra poética.

3. La claridad de pensamiento y la sensibilidad artística dictan lo que hay que poetizar y cómo hay que realizarlo. Se establece entonces la coherencia entre el qué y el cómo en la creación poética. Es la expresión artística del poema.

Acaso pudiera pensarse que a partir de hodiernas teorías lingüísticas estructurales queremos explicar y entender los poemas griegos; sin embargo, hemos de reconocer que hace ya mucho tiempo los poetas griegos tenían estructuras bien definidas y tan flexibles, que les permitían poetizar sobre las más diversas realidades humanas. Es, pues, nuestro propósito, después de haber mostrado las líneas generales de la doctrina poética griega, ejemplificar la práctica de la misma, en la cual se manifestaba tanto el pensamiento y cultura del poeta como su sensibilidad artística. Sin embargo, estas líneas son sólo apuntamientos de una cuestión que admite estudios más amplios.

Por principio digamos que sobre la base de la doctrina poética griega, un poema ofrece las siguientes estructuras:

1. La estructura prosódica, formada por la combinación de sílabas breves y largas en pies (*πόδες*) o pasos rítmicos (*βάσεις*).

2. La estructura métrica, constituida por determinada serie o sucesión de pies en los metros (*μέτρα*), colonos (*κῶλα*) o versos (*στίχοι*), para formar el ritmo (*ῥυθμός*).

3. La estructura sintáctica, que establece la adecuada disposición de los vocablos en el verso.

4. La estructura semántica, que es la totalidad del sentido de la expresión poética.

Cuatro estructuras gratas y bien integradas en la unidad del poema, cumpliendo cada una su parte en la totalidad y dando la pauta donde el poeta libremente poetiza. De cada estructura digamos lo esencial, que nos ayude a entender un poco más la poesía griega, y de inmediato ya, en los textos que serán para nosotros ejemplos. El *pie* (ποὺς) marca el paso (βάσις) del ritmo de un verso; de ahí que ya Platón hablara del desarrollo de un pie (ἀγωγή τοῦ ποδός),³⁹ que nosotros pudiéramos llamar *movimiento agógico*, a la manera de la línea melódica en la música. Ya que el pie es la primera combinación de sílabas larga y breve (— U), breve y larga (U —), el efecto de una y de otra combinación será opuesto, si consideramos el sonido largo como fuerte, intenso y enfático, y el breve, en cambio, como débil, suave y llano. Pero debemos señalar que se trata de una combinación, por lo cual entre un sonido y otro existe una relación de la cual deriva un efecto peculiar. Si comparamos tales efectos con ciertos hechos o fenómenos, diríamos que la combinación larga-breve es como el grito y el eco, el trueno y el retumbo, el golpe y el dolor, la pregunta y la respuesta, la impresión y la serenidad, el esfuerzo y el descanso...; en cambio, la combinación breve-larga, es como el acecho y el asalto, el tiro y la asestadura, la ofensa y la venganza, el apuntamiento y el estampido...; pero ¿para qué más ejemplos, si los griegos mismos encontraron la imagen del ritmo en el caminar (βαίνο, βάσις) de los pies (πόδες), llamando al levantamiento arsis (ἄρσις) y al apoyo tesis (θέσις)? Estos términos se generalizaron para designar los dos movimientos del ritmo, es decir, el débil y el fuerte respectivamente; aunque algunos usaron los nombres en forma contraria, tal vez porque, al caminar, el apoyo de un pie coincide con el levantamiento del otro.

Como quiera que sea, esas dos combinaciones fundamentales marcan, decíamos, el movimiento agógico de la expresión poética, al que podremos llamar descendente o ascendente, se-

³⁹ *Rep.*, 400 C.

gún sea la combinación fundamental a partir de la cual se forma el ritmo de un metro.

El *metro*, colon o verso es, por tanto, la proyección del pie y tendrá dos partes que contrasten como en éste; y ordinariamente habrá un corte llamado *cesura*, que hará perceptibles la parte enfática y la parte llana.

La flexibilidad de la sintaxis de la lengua griega permitió a los poetas colocar en la primera o en la segunda parte los elementos enfáticos o los llanos, para producir el efecto deseado.

Naturalmente la selección de un ritmo poético y la disposición acorde de la expresión poética fueron siempre requeridos por el contenido que en ellos depositaba el poeta.

Sin embargo, la estructura múltiple de la expresión poética no puede ser considerada en forma divisa; porque tal expresión no es un esquema de sílabas breves y largas, sino un contenido poético en un esquema métrico-sintáctico. Pero es un esquema tan versátil, que, siendo el mismo para un poema, nunca será idéntico ni en su métrica ni en su sintaxis. Las sustituciones o soluciones de los pies métricos griegos dieron al verso tal flexibilidad, que permitieron la libertad sintáctica necesaria para realizar, sin destruir el movimiento agógico, el valor semántico de la expresión poética.

Por eso, cualquier elemento que consideremos abarcará todos los aspectos de la expresión poética, y el ritmo no será de tal estructura, sino de la estructura múltiple de la expresión poética. Pues, como ya se dijo antes, la elocución ha de ser adecuada al metro, pero también el metro será el adecuado al contenido de la elocución. De manera que, propiamente, el *verso es el desarrollo de la estructura significativa, en correspondencia necesaria con el ritmo mecánico del metro*. Y llamaremos entonces *cesura a los cortes del sentido, utilizados para la estructura interna del verso*.

Así pues, cada verso se desarrolla como una miniestrofa, donde cada parte o colon produce una vitalidad propia, creando el ritmo de la expresión poética. En relación con la estructura métrica, la declamación aparentemente la deforma, porque

guiada por la sintaxis, hace cortes que ordinariamente ocurren en el interior del llamado pie métrico; pero esa misma suspensión del ritmo es un nexo que exige que sea completado. De este modo la estructura métrica del verso se adapta a la estructura semántica del contenido y el contenido, mediante la sintaxis de la elocución, se adapta al curso métrico (*ἀγωγή*) del verso, creando el movimiento agógico de la expresión poética. De donde resulta la conjunción artística del arte del verso y del arte poética. Y en definitiva, la expresión poética griega será *el desarrollo agógico de un ritmo métrico con la estructura sintáctica, para la expresión artística de la creación poética*. En la *Retórica* describe Aristóteles esta elocución de periodos, placentera porque posee un ritmo en los metros y porque sus periodos están terminados también por el pensamiento.⁴⁰

Quisiéramos abundar en ejemplos como lo hemos hecho en teoría. Baste, sin embargo, asomarnos un poco a dos ritmos: ascendente uno, el yámbico; descendente otro, el dactílico. Se trata de dos ritmos uniformes muy usados en la poesía griega, aunque no menos usados fueron los ritmos mixtos, de más difícil comprensión. Pero para nuestro propósito, que es simplemente apuntar hacia una nueva visión del poema griego, baste con lo más sencillo. Debemos advertir, sin embargo, que nosotros no percibimos el ritmo en la sucesión de breves y largas, pero entendemos la naturaleza de su estructura y su función en relación con el texto como sintaxis y como expresión de un contenido.

En cierto modo la composición poética castellana refleja el movimiento agógico de la poesía griega. Que la sátira es yámbica, ágil y ascendente, lo percibimos, por ejemplo, al leer el primer terceto de la Epístola satírica de Quevedo:

No he de callar, por más que con el dedo,
ya tocando la boca, ya la frente,
me respresentes o silencio o miedo.

⁴⁰ *Ret.*, C 9, 1409 a 35-2 1 ss.

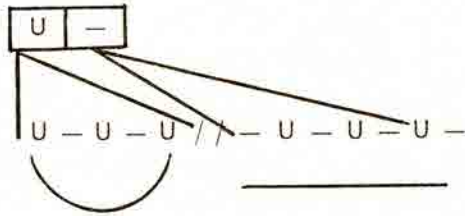
Y no dudaremos que es descendente la poesía grave, seria o solemne, como la estrofa de aquella oda de fray Luis de León:

¡Qué descansada vida
 La del que huye del mundanal rüido,
 Y sigue la escondida
 Senda por donde han ido
 Los pocos sabios que en el mundo han sido!

Pero vayamos a lo nuestro: la poesía griega.

La expresión poética griega yámbica

El senario yámbico, según lo dicho antes, es una proyección del pie yambo:



Podemos decir que, así como el pie yambo (U -) es suave en su inicio, también la sucesión de pies yambos formará un gran yambo, cuya primera parte será tenue, correspondiendo al tiempo breve; y la segunda, fuerte, correspondiendo al tiempo largo. El corte o separación de los dos tiempos rítmicos del verso, lo dará la sintaxis requerida por el sentido. A veces el yambo (U -) se disolverá en sus tres tiempos breves (U U U), ese gran yambo tendrá entonces dos cortes y tres incisos y en su naturaleza ascendente se producirá una gradación.

Sea ejemplo el primer grupo estrófico del fr. 7 de Semónides de Amorgos (s. VII a.C.):

v. 1

χωρὶς γυναικὸς // θεὸς ἐποίησεν νόον
 - - / U - / U // U U / U - / - - / U -

Aparte de la mujer // dios hizo la mente.

En cuanto a la traducción, algunos han dado a este texto el sentido de un enunciado que precede a una enumeración: en forma varia hizo dios la mente de la mujer. Sin embargo, es el único caso en que a tal adverbio dan ese significado. Es entonces cuando el aspecto rítmico puede ayudar a una mejor interpretación. Si, pues, la expresión es yámbica, comienza de manera tenue y termina en forma hiriente. En efecto, *aparte de la mujer*, como parte de la expresión poética yámbica sólo adquiere su verdadero significado, cuando leemos *dios hizo la mente*. Es decir, la segunda parte no solamente completa sintácticamente el enunciado, sino que descubre todo el peso de su valor semántico: el poeta niega totalmente la inteligencia a la mujer. Lo cual mostrará en el desarrollo del poema; pues toda mujer procede de un animal, hasta la mejor de todas, que de una abeja fue hecha por el dios.

v. 2

τὰ πρῶτα * // τὴν μὲν ἐξ ἰῶς // τανύτριχος
 U - / U // - / U - / U - // U - / U -

al principio. // A una, de marrana // de larga greña.

El ritmo yambo, en tres tiempos, va creciendo en la intensidad ofensiva. El primer tiempo parece insignificante; sin embargo, señala la carencia de mente en la mujer, desde el principio. En el segundo, se ofende dando un origen porcino

a la mujer y en el tercer tiempo, para herir a la mujer, se ridiculiza a la marrana aplicándole una larga greña, extraña cosa para la cerda de una marrana. En la traducción dada se han exagerado un poco los vocablos para enfatizar el tono ofensivo del yambo.

v. 3

τῇ πάντ' ἀν' οἶκον // βορβόρω πεφυρμένα

— — / U — / U // — / U — / U — / U —

para ésta todo por casa, // en fango enlodado.

v. 4

ἄκοσμα κείται. // καὶ κνλίνδεται χαμαί

U — / U — / — // — / U — / U — / U —

en desorden yace. // y se revuelca en tierra.

El movimiento agógico de estos dos versos es paralelo; pues contienen en su primera parte los elementos de un enunciado que simplemente constata el desorden; pero contrasta la segunda parte de cada verso, que recalca la suciedad de las cosas y de su dueña y en el v. 3 hasta con el solaz de aliteración.

v. 5

αἴτη δ' ἄλοντος // ἀπλύτουσι τ' ἐν εἵμασιν

— — / U — / U // — / U — / U U — / U —

Y ella no bañada // y en no lavados vestidos,

Frente al paralelismo de los versos 3-4, el quiasmo del verso 5

Y ella	no bañada
y en no lavados	vestidos

reúne al centro de la expresión los calificativos negativos que connotan la negligencia, y en los extremos del verso el pronombre (la mujer) y el circunstancial (vestidos); se subraya así la apariencia sucia de la mujer, primero porque no está bañada y luego, porque lo que más afea su apariencia son los vestidos no lavados; dos elementos, evidentemente, de un mismo aspecto, como lo expresa el *τε* postpositivo.

v. 6

ἐν κοπρίῃσιν // ἡμένη πιαίνεται

- - / U - / U // - / U - / U - / U -

en medio de estiércoles // sentada engorda.

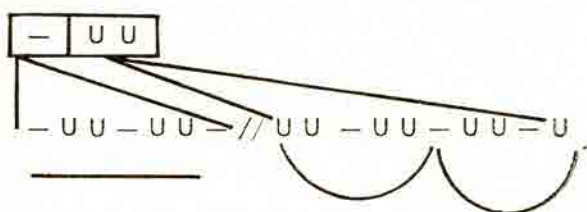
En este último verso del grupo estrófico sintetiza el poeta su idea del sucio aspecto que denigra todavía más a la mujer sin mente. En los dos momentos del yambo se coloca primero lo circunstancial y remata, en el segundo, la realidad misma de la mujer, expresadas, circunstancia y mujer, en forma mordaz, pero de ésta mucho más se mofa el poeta. Se trata evidentemente de una sátira que por su naturaleza al final asesta el golpe; para lo cual el ritmo más apropiado era el ágil y ascendente yambo. Como decía Horacio: "La rabia armó a Arquíloco del apropiado yambo".⁴¹ Por otra parte, la flexibilidad de la sintaxis griega pudo disponer sus elementos en el hipérbaton adecuado.

⁴¹ *Epist.*, II 3, 79: *Archilocum proprio rabies armavit iambo.*

Así pues, en el caso del ritmo yámbico, el análisis cuidadoso de los elementos que conforman la expresión poética, nos dan una cabal comprensión de su compleja estructura y el más completo sentido de la creación del poeta. Y no menos sucede en otros ritmos.

La expresión poética griega dactílica

El hexámetro dactílico cataléctico, como hemos visto en el senario yámbico, es también una proyección del pie dáctilo:



El pie dáctilo, que da origen al ritmo dactílico, consta de una sílaba larga, intensa, por tanto, y de dos sílabas breves, naturalmente de prolongada resonancia. Su efecto es grandioso, solemne e imponente. Horacio decía: "Las hazañas de reyes y también de generales, y las tristes guerras, con qué cadencia podrían escribirse, Homero lo mostró".⁴² Por tanto, la expresión poética dactílica, como un gran dáctilo, tendrá un enunciado inicial grandioso que largamente resonará en la cadencia, la cual a veces se extenderá hasta en tres momentos: el inicial grandioso, y dos de lento reposo, como para gustar más la impresión del primero. Tendrá, por tanto, tres colones y dos cortes.

De ello sean ejemplo cinco versos de Calímaco (s. iv a.C.), del *Himno a los baños de Palas*. En ellos se describe el momento culminante del canto, cuando Atenea y su grata compañera, la madre del joven Tiresias, se bañaban en Hipocrene.

⁴² *Ibid.*, 74-75: *Res gestae regumque ducumque et tristia bella | quo scribi possent numero, monstravit Homerus.*

la fuente del Pegaso, en el monte Helicón, y fueron vistas por el joven. El grupo estrófico utilizado por el poeta es el dístico elegíaco que consta de hexámetro y pentámetro, aquél catalectico, éste dicatlectico; sin embargo hemos prescindido del primer hexámetro, que describe el lugar en estos términos: “del caballo en la fuente Helicónida que hermosamente fluye”, para centrarnos más en el análisis de lo más importante. He aquí, pues, la estructura de esos cinco versos:

vv. 72-74

λώντο* // μεσαμβρινὰ // δ' εἶχ' ὄρος ἄσυχία

— U // U / — — / — ^Λ // — U U / — U U / — ^Λ

Se bañaban. // Y meridiana // quietud cubría el monte.

*Ἀμφότεραι λώντο, // μεσαμβρινὰ // δ' ἔσαν ὥραι.

— U U / — — / — U // U / — — / — // U U / — U

Ambas se bañaban, // y meridianas // eran las horas.

πολλὰ δ' ἄσυχία // τῆνο κατεῖχεν ὄρος

— — / — U U / — ^Λ // — U U / — U U / — ^Λ

Y mucha quietud // aquel monte dominaba.

¡Qué belleza en el arte del verso y de la poesía! En los dos primeros versos, paralelos y muy distintos, se enuncia al principio el hecho de que se bañaban. Cosa grandiosa sin duda, por la fuerte y viva impresión que causa la desnudez femenina de una ninfa y una diosa. Y en los dos versos esa impresión se extiende y penetra en la quietud del calor del medio día. Tan

fuerte es la impresión, que se diluye en la abrasadora quietud meridiana. Además, el poeta utilizó el pentámetro —o hexámetro dicataléctico— que resulta cortado y titubeante; primero por la estructura sintáctica que se interrumpe en el punto, sin haber completado siquiera el primer pie métrico y con más fuerza que las mismas pausas métricas; entrecortado, además, por la pausa métrica que separa el adjetivo del sustantivo, y por la pausa final que lo deja trunco. De manera que la expresión poética dactílica se desarrolla entrecortada, en tres momentos rítmicos, uno enfático e impresionante y dos de serenidad; pero en forma tal, que el pentámetro casi se siente más largo que el hexámetro siguiente.

La misma impresión se expresa, más serena, en el hexámetro, cataléctico sólo al final, y utilizando también los tres momentos rítmicos: el intenso, marcado por la puntuación sintáctica, y los dos de serenidad, por una cesura métrica, apenas perceptible, que también separa el adjetivo del sustantivo, como en el verso anterior.

Y como si no bastaran los momentos rítmicos de serenidad para acallar el tan breve y tan fuerte enunciado inicial que todavía hizo eco en el hexámetro, el poeta se vale del segundo pentámetro, agobiado y pesado, con sólo dos momentos rítmicos, como si el gran dáctilo (— U U) hubiera sido sustituido por un gran espondeo (— —); y enuncia en su primera parte, como énfasis, la gran quietud, y en la segunda, que esa quietud se extendía en el monte.

Para llegar al siguiente pasaje, intensamente grandioso, apenas median dos versos, que describen al joven Tiresias y lo ubican en el lugar en donde su sed lo llevaría a la infeliz desdicha.

vv. 77-78

διψάσα· δ' ἄφατόν τι // ποτὶ ρόον // ἤλυθε κρήνας·

— — / — U U / — U // U / — U U // — U U / — U

Y sediento en forma indecible, // hasta el arroyo // llegó de la fuente.

σχήταλος* // οὐκ ἐθέλων // δ' εἶδε τὰ μὴ θεμιτά

— U U // — U U / — ^ // — U U / — U U / — ^

¡Infeliz! // No queriendo, // empero, vio cosas no permitidas.

Es un dístico elegíaco; hexámetro y pentámetro dactílicos, cataléctico aquél, dicataléctico éste, como aparece en el esquema de las estructuras métricas. Antes de analizar el ritmo semántico de estos dos versos, debemos advertir que lo que canta el poeta no es la que pudiera parecer ilícita contemplación del joven, pues ni siquiera es tal, porque fue involuntaria; el poeta canta la infeliz desdicha del joven, como si su sed fuera la fatalidad que a ella le arrastró.

El primer verso, pues, tiene sus tres momentos rítmicos; la fuerza del énfasis está en la parte del enunciado marcada por la sintaxis que no permite corte, sino después del enclítico τ; y dos momentos de resonancia produce el paralelismo

partícula	—	nombre
verbo	—	complemento adnominal

mediante una cesura bucólica requerida por el mismo.

En esta expresión poética dactílica se destaca en el primer momento la intensidad de la indecible sed, pues era el medio día; va a saciarse, y esto lo expresa en dos momentos rítmicos de resonancia.

El pentámetro, con un corte sintáctico exigido por el punto de admiración, y con dos pausas métricas que interrumpen el movimiento agógico, sintáctico y semántico, resulta de pasmoso asombro en el poeta, que dibuja el desconcierto del joven mismo. En efecto, la exclamación manifiesta el asombro, que encuentra su repercusión rítmica en la explicación del mismo, como buscando la serenidad: no fue voluntario; sin embargo, el joven vio cosas no permitidas. El desconcierto se refleja

hasta en la ambigua elocución del poeta: en efecto, el joven vio a la diosa y a la ninfa que se bañaban; esto, bañarse ellas, no estaba prohibido por la ley, ni era ilícito. Por tanto, lo que el joven vio no eran cosas ilícitas; sino que lo ilícito, en tal caso, sería que él mirara.

Si esto hemos dicho al analizar la estructura poética de cinco versos ¡cuánto podríamos decir del poema!

Pero en nuestra ejemplificación vayamos más atrás en el tiempo, acaso hasta el s. VIII o IX a.C., y veamos si ya Homero poetizaba en forma tan compleja. Mucho podríamos hallar de la doctrina y arte poéticas descritas, si tan sólo de la *Iliada* analizáramos los seis primeros versos del proemio o invocación, bellamente encabalgados en la estructura dactílica del hexámetro heroico. No seamos prolijos; he aquí, sin embargo, los dos primeros:

v. 1

Μῆνιν ἄειδε, θεά, // Πηληϊάδεω // Ἀχιλῆως

— U U / — U U / — // — / — U U / — // U U / — U

La cólera canta, diosa, // del peleida // Aquileo.

La elocución poética menciona la cólera como objeto del canto de una diosa. Nada más admirable. Pero, decir quién es el sujeto de tal pasión, explica el imperativo ruego. Se establece así la estructura del movimiento agógico de la expresión poética dactílica que va del impetuoso ruego a la razonable explicación. Los cortes con que se marcan los tres momentos rítmicos, los establecen, el primero la sintaxis que no permite interrumpir la elocución sino después del vocativo, y luego, la natural separación de dos vocablos en el quinto pie, reforzada por la sínítesis en el mismo; esto último, sin embargo, no es corte métrico, sino de la elocución.

οὐλομένην, // ἣ μύρι' Ἀχαιοῖς // ἄλγε' ἔθηκε

— U U / — // — / — U U / — — // — U U / — U

perniciosa, // que mil a los aqueos // dolores impuso.

Se destaca evidentemente el participio de aoristo, que en paralelismo con el primer verso se aplica a *μῆριν* y es, por tanto, enunciado del ímpetu que la cólera implica. Lo cual está expresado en el movimiento agógico de la expresión dactílica descendente. En efecto, si ya la cólera impresiona, su fuerza destructora no hace menos en este verso como primer elemento rítmico, separado, además, por la puntuación y por la distinción del antecedente y del relativo que pide tal puntuación; la impresión de esta perniciosa cólera repercute en los dos restantes momentos rítmicos, marcados por los dos incisos del paralelismo de la oración de relativo:

Adjetivo numeral	—	objeto indirecto
sustantivo	—	verbo

que produce una ligera cesura bucólica.

Mucho más podríamos hallar, verso por verso, en Homero y en todos los poetas griegos. Quede finalmente claro que la poesía griega no es un sinfín de esquemas prosódico-métricos a base de sílabas largas y breves, sino una compleja creación poética que en una sola expresión entreteje ritmo, sintaxis y pensamiento; y que las diferentes estructuras métricas, siendo fijas, son tan flexibles, que permiten al artista poetizar cuanto su estro le conceda. El conocimiento de tal hecho nos proporcionará, tanto a traductores como a lectores, mejor compren-

sión y más grato placer en la versión y en la lectura de la poesía griega.

Nuestra opinión sobre cómo se despliega en el verso griego el ritmo pódico, ciertamente no carece de originalidad; sin embargo, para que no parezca que lo que aquí se expone nace de un absurdo subjetivismo —el cual, no obstante, cabría en la apreciación artística— y para que no se piense que ello está totalmente fuera del contexto de los estudios sobre poesía griega, he aquí algo de lo mucho que se ha escrito acerca del ritmo semántico del verso poético.

Sobre el verso castellano, al hablar de los complementos rítmicos, dice Navarro Tomás: “Independientemente de la impresión acústica, la disposición concordante de los vocablos a base de su calidad gramatical o semántica suma su propio efecto al conjunto rítmico del verso”.⁴³

Por su parte Oreste Macrí, cuando establece la relación entre rítmica pura y métrica sintagmática, escribe: “El status rítmico-gramatical tiene como principal seña característica una notable extensión de semantismo en cada categoría léxica (significativa)”.⁴⁴

Y Pemán decía que “sostener la accidentalidad del metro en relación con el tema, es desconocer la verdadera naturaleza de la inspiración poética”.⁴⁵

Así pues, no podemos ignorar que el semantismo juega un papel muy importante en la actual interpretación del verso poético, cualquiera sea la época o la lengua en que fue escrito.

Con respecto al verso griego, en las investigaciones acerca del trímetro yámbico de los trágicos griegos, realizadas por peritos italianos, con Carlo Prato a la cabeza, tan sólo a partir de las “soluciones” del yambo se nos ofrecen conclusiones como éstas:

⁴³ T. Navarro, Tomás. *Arte del Verso*, Nobles Temas y Bellas Artes, Colección Málaga S. A., México, 1971, p. 26.

⁴⁴ Oreste Macrí, *Ensayo de métrica sintagmática*, Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 122, Editorial Gredos S. A., Madrid, 1969, p. 66.

⁴⁵ Díez Echarri, *Teorías métricas del Siglo de oro*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Revista de Filología Española, Anejo XLVII, Madrid, 1970, p. 40.

Il poeta... attento ai valori semantici della parola, piega la struttura sintattica de la frase, non esitando a violentare la purezza del giambo.⁴⁶

Chi voglia limitarsi a contare le sillabe di un verso per catalogarne le comuni combinazioni e le occasionali anomalie farà opera di prosodia e di metrica, ma non di ritmo nè di stile, perchè il trimetro giambico, come del resto ogni verso poetico, è un organismo complesso, in cui confluiscono de volta in volta vari elementi, quali, appunto, la sintassi, lo stile, il lessico. Perciò ogni poeta si crea un verso suo, con un suo ritmo e con i suoi propri caratteri, espressione concreta di un pensiero e di un sentimento, che in quella forma hanno trovati la loro poetica rappresentazione.⁴⁷

Y a partir de los cortes en el trimetro yámbico y de la "solución" de sus pies en el verso 450 del *Dyskolos*, donde hay doce sílabas breves y cuatro largas, dice Handley:

The movement of the verse derives not only from the pattern of syllables and their disposition in word and word-groups, but from free variation in the placing of pauses in the sense and changes from one speaker to another; the total effect obviously depends on the sequence of sounds and the manner and pace of delivery.

The effect of metrical freedom in a genre which is naturally free is harder to isolate: for example in 450, one might expect an actor to exploit the unusual concentration of short syllables to add pace and pepper to Knemon's irritable discourse, and one might suppose that the poet intended this; but if so, the cue is given essentially by the context, not by any inherent quality of the pattern.⁴⁸

Y más nos ha abierto el horizonte hacia la interpretación de las estructuras del verso poético griego, H. Fränkel con su

⁴⁶ Carlo Prato (y otros), *Ricerche sul trimetro dei tragici: Metro e Verso*, Studi di Metrica classica 6, Università degli studi di Lecce, Istituto di Filologia Classica, Edizioni dell' Ateneo, Roma, 1975, p. 21.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁸ E. Handley, *The Dyskolos of Menander*, Methuen and C. Ltd., London, 1965, p. 59.

estudio sobre el hexámetro homérico y calimaqueo, en donde, con un amplio concepto del ritmo y con visión más clara de la estructura del verso en cólonas, se establece lo siguiente:

Denn aus der bisher obskuren und als autonom betrachteten Verstechnik wird nunmehr ein lichtvoller Versstil, der mit dem Sprachstil der Dichtungen zu halber Identität verschmilzt und sich ebenso wie der Sprachstil allen Nüancen des Inhalts anpasst. Eine positiv geregelte Gliederung des Verses durch die Worte des Textes ist ja nichts anderes als eine positive Auseinandersetzung des Inhalts— und Vorstellungsablaufs mit dem metrischen Ablauf des Hexameters; und das System der Hexametergliederung ist zwar fest, aber so elastisch dass es für die verschiedensten Inhaltsabläufe immer charakteristische Formen bereitstellt. Jeder Vers erhält eine neue Ausdruckskraft, wenn wir uns die leichte Kunst angeeignet haben seinen klingenden Gang recht eigentlich zu sehen und zu hören. Diese verlorene Kunst wiederzugewinnen ist unser Ziel.⁴⁹

Vermutliche Entstehung des Systems. Den mechanischen Rhythmus der langen und kurzen Silben überlagert harmonisch ein zweiter, bedeutsamer Rhythmus der Inhalte, der nicht nur ein neues Element des Wohlklangs beiträgt, sondern auch die dramatische Ausdruckskraft der Singrede hebt. Dieses schöne Ergebnis ist ohne Zweifel darauf zurückzuführen, dass die Regel nicht theoretisch erklügelt sondern in der Praxis für die Praxis entwickelt worden waren. . . . Als hypothetischen Ausgangspunkt setzen wir einen verhältnismässig primitiven Hexameter an: steif und monoton in seiner Melodie wie im Stil der Texte; prosodisch einigermassen strikt, aber der Inhalt hatte noch kaum angefangen sich dem melodischen und metrischen Lauf des Verses anzupassen.⁵⁰

Die Funktion der Verskola, und die Formeln. Durch die Binnengliederung wird jeder Vers zu einer Miniaturstrophe, und jedes seiner Kola kann, im Rahmen des Ganzen, ein

⁴⁹ Hermann Fränkel, *Wege und Formen frühgriechischen Denkens*, Herausgegeben von Franz Tietze, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München MCMLXVIII. Especialmente, pp. 100 ss., el estudio "Der homerische und der Kallimachische Hexameter", p. 102.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 117.

charakteristisches Eigenleben entfalten. So mag z. B. das erste Kolon lebhaft und energisch sein, das zweite dagegen mehr sachlich und gelassen; das dritte ist nicht selten emotional... oder emphatisch..., während das letzte wiederum mehr würdig und getragen ist. Der Vers kann im Beginn eine Person oder Sache einführen, und das zweite Kolon das verbale Element zugügen so dass nunmehr ein Satz fest konstituiert ist, während das dritte ein bedeutsames Beiwort zum ersten Wort des Verses nachträgt... Das lange vierte Kolon, das den Vers ausrundet, handelt nicht selten von den ewigen Dingen und festen Institutionen unserer Welt..., und oft bilden die grossen Namen der Götter und Helden den letzten Ausklang des Verses.⁵¹

Man braucht sich nur beliebige Stücke so wie sie dastehen vorzunehmen, und sich die Hexameter, versgerecht und sinn-gemäss, in ihrer geschmeidigen Kolengliederung vorzusprechen und abzuhören. Sofort beginnt dann in ihnen ein bisher ungeahntes Leben zu pulsieren: zum Rhythmus der Silben kommt der ausdrucksvolle Rhythmus der Kola hinzu, in welchem die Sachen selbst schwingen von denen die Gedichte künden.⁵²

⁵¹ *Ibid.*, pp. 113-14.

⁵² *Ibid.*, pp. 114-15.

