



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Facultad de Filosofía y Letras
Colegio de Letras Clásicas

**La inspiración poética
en Homero y Hesíodo:
un análisis a partir del *Ion* de Platón
y de la *Poética* de Aristóteles**

Tesis,
que para obtener el grado de
LICENCIADA EN LETRAS CLÁSICAS,
presenta

CAROLINA ROMERO VELÁZQUEZ

Asesor:
Mtro. Ernesto Gabriel Sánchez Barragán

Ciudad Universitaria, abril 2018
Cd. Mx.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Così nella poesia, alcuno per interna agitazione e applicazione di mente poeta diviene; e questa si è la somma e la più perfetta spezie di poesia: e onde alcuni dicono i poeti essere divini, e alcuni li chiamano sacri, e alcuni li chiamano vati.

Leonardo BRUNI

Della vita, studi e costumi di Dante, 11

Agradecimientos

A mamá, Concepción Velázquez, por tanto cariño, paciencia y enseñanza. Por ser ejemplo de fortaleza máxima, por su amor inconmensurable, apoyo incondicional e inquebrantable afecto. Nada de esto ni de lo que será podría ser posible sin ti.

A papá, Gerardo Romero, por siempre alentarme a que se puede ser mejor, por inculcarme las letras desde que tengo memoria y haber fomentado mi gusto por ellas y por el estudio.

A mi *alma mater*, la UNAM, por acogerme en sus aulas y ser mi segundo hogar. En ella me encontré, me perdí, me formé, aprendí, me equivoqué, y me reencontré una y otra vez.

A Gabriel Sánchez Barragán, por brindarme la oportunidad de aprender día a día el noble y gustoso quehacer de la docencia a su lado durante estos años, por su confianza y gran apoyo. Gracias por tan oportunos y atinados consejos, por su cuidada lectura, invaluable atención y gran empeño al asesorar este trabajo; sin sus observaciones no hubiera sido posible vislumbrar su fin. Por ser modelo de esfuerzo y dedicación, y por enseñarme que hacer una tesis no tiene por qué ser un camino sinuoso y aciago.

A Lourdes Solís Plancarte, por compartir el amor a la filosofía a través de sus apasionantes clases, por todas las charlas interminables y por los no pocos momentos de reflexión en que rumiábamos a Platón y a Aristóteles. Por haberme presentado el *Ion* y la *Poética* hace más de una década, y porque con ello, desde ese entonces, nació mi curiosidad por la inspiración poética que hoy resulta en esta tesis. Por acompañarme en el trayecto con sus enseñanzas durante todo este tiempo, mi admiración y mi gratitud totales siempre.

A mis profesores de la licenciatura por contribuir a mi formación académica, por adentrarme en los mundos de Grecia y Roma; y a mis sinodales, Lourdes Rojas, David Becerra y David Pineda por sus oportunas sugerencias y comentarios. A Sandra Torres por su ayuda en la tramitología administrativa y por aclarar todas mis dudas sobre el proceso.

A José González, por sus apreciables consejos y memorables pláticas. Son tantos los recuerdos compartidos que me costaría enunciarlos por completo, pero que se resumen en agradecerte por crecer conmigo y estar a mi lado tanto en la alegría como en la tristeza. A Genaro Valencia, por estos años de amistad, única e irónica, en que he contado con tu gran ayuda y divertida compañía. *Gratias tibi maximas* por tu atento cuidado al formar esta tesis, por pelearte conmigo entre citas, paginaciones y traducciones. A Valeria Hernández, por las tardes de té; a Diana Pérez por sus sabios consejos; a Sara Rosas por llenar de risas las clases de latín y de la vida; a Geraldine Ochoa por el gusto compartido por el drama. A Bárbara González, Fernanda Contreras, Marco Mancera, Sharon Valle y Adrián Zúñiga. Y a todos los que estuvieron al tanto de esta tesis y me ayudaron en momentos de crisis, *'Cause I get by with a little help from my friends*.

A ti, Jesús, por haber recorrido conmigo el camino desde antes de empezar. Por crecer y compartir, por haber sido mi cómplice absoluto e incondicional de tantas peripecias y confabulaciones como la vida misma nos lo permitió. Por recordarme tantas veces lo que es perseguir los sueños y ser uno mismo más allá de lo adverso. Por confiar en mí y ser genialidad, luz y levedad, remanso de calma en tiempos de tempestad. Por ese amor tuyo tan entrañable que rebasa todo tiempo y espacio. *Te llevo aquí, te llevo siempre*.

PRÓLOGO

La presente tesis surgió a partir de la inquietud de buscar una respuesta al impulso que experimentan los aedos al momento de recitar sus obras, es decir, al fenómeno de la inspiración poética. Al indagar las fuentes más antiguas dentro de la época arcaica en Grecia es posible encontrar a los primeros filósofos que responden dicha cuestión: Platón y Aristóteles; sin embargo, ambas posturas parecen brindar una visión inacabada en sí mismas, es decir, reflejan una respuesta parcial sobre el tema. Mientras que Platón cierra el *Ion* afirmando que el rapsoda recita gracias a un *ἐνθουσιασμός*, Aristóteles analiza la *ποίησις* a partir de una reflexión racional y establece cierto tipo de características que se deben cumplir a fin de que la obra resultante cuente con un valor epistemológico.

A partir de ellos, se busca a través de esta tesis dar una posible solución que no sólo contemple dichos análisis filosóficos sino también que reformule el fenómeno de la inspiración poética, entendiendo que, si bien la inspiración irracional es innegable dentro del proceso creativo llevado a cabo por el poeta, ésta debe apoyarse en las técnicas empleadas por él, de modo que no es posible establecer que únicamente sea uno u otro tipo de inspiración, irracional o racional, el que origine la creación poética, sino ambos.

Aunque el problema de la inspiración se puede rastrear en toda la literatura, desde la clásica hasta la universal, para la realización de esta investigación únicamente me centré en las fuentes más antiguas de la época arcaica por su importancia dentro de la cultura occidental.

Ahora bien, aspecto imprescindible lo constituyen las fuentes filosóficas y poéticas, considerando que no sólo es necesario hacer una revisión de las obras platónica y aristotélica, sino buscar en los mismos poemas épicos de Homero y Hesíodo aquellos pasajes que constaten lo que habría de plantearse tiempo después por Platón y Aristóteles.

Asimismo, cabe mencionar que, pese a que el tema ha sido trabajado con anterioridad, existen pocos estudios que se ocupen a fondo de este problema,* ya que, por lo general, se considera a la inspiración como una condición extática, divina e

* De entre los cuales cabe mencionar los realizados por Jacqueline ASSAËL, Luis GIL, Jean François MATTEI, Penelope MURRAY, David KONSTAN, É. N. TIGERSTEDT y Paul VICAIRE.

irracional, sin ahondar demasiado en dar su razón;** lo cual indica que la inspiración sólo ha sido parcialmente explorada a través del tiempo. Por ello, este trabajo de investigación lleva a cabo una recopilación de esos mismos postulados y, a partir de ellos, propone una respuesta personal al problema de la inspiración poética.

Por todo lo anterior y para facilitar el manejo de las fuentes antiguas en razón del texto, se presentan cuatro apéndices, de los cuales dos contienen la selección de los pasajes tanto de los poetas como de los filósofos, acompañados de una traducción propia. En el primero, se encuentran los textos de Homero, *Iliada* y *Odisea*, y Hesíodo, *Teogonía* y *Trabajos y Días*; mientras que el segundo contiene los de Platón, *Ion*, y Aristóteles, *Poética*. Intenté que la traducción fuera lo más literal posible, a fin de respetar lo dicho por los autores en su lengua griega original, tratando de no cambiar la denotación de conceptos capitales, tales como τέχνη, μανία y ἐνθουσιασμός. Aunado a ello, dado que los términos utilizados por los autores son de vital importancia para la comprensión de la perspectiva propia que poseían respecto a la inspiración poética, el apéndice III enlista los distintos verbos que expresan tales ideas –dichos verbos fueron marcados en negritas cada ocasión que aparecían–, así como la traducción que se ofrece y el número de texto en el que se encuentran, según los apéndices I y II. Por último, el apéndice IV reúne las fórmulas poéticas encontradas en los poetas épicos; si bien a lo largo de las obras es posible encontrar muchas más, para efectos de la presente tesis, se enuncian sólo las que atienden a aspectos inspirativos, que resultan en una invocación a las Musas, o que nombran al aedo o a su actividad.

El desarrollo del tema relacionado con la inspiración poética se llevó a cabo partiendo de aquellos rubros temáticos en los que considero que es posible dilucidar y desarrollar la cuestión de la inspiración poética en el periodo arcaico. En primer lugar, se encuentra el paso de la oralidad a la escritura, es decir, cómo influyó el cambio de una sociedad oral a una en que se difunde la técnica escrita. Según este aspecto inicial, la inspiración poética puede comprenderse como la solicitud de una memoria sobrehumana a través de la cual se transmitirá al poeta, mediante la figura de las Musas, el largo *continuum* de recitaciones orales que constituye la antigua tradición poética que el aedo recoge y actualiza. En segundo lugar, se presenta el problema a partir de las diversas técnicas de composición llevadas a cabo por los

** Algunos como los que abordan Juan BENET y Emilio LLEDÓ. *Cf.*: Bibliografía utilizada.

ᾠοιδοί, es decir, el enfoque del tema mediante lo que denominé “técnica poética”; según la cual, la inspiración se identifica con la técnica compositiva y que, a partir de ella, es posible analizar el tratamiento del fenómeno inspiracional en el mismo poeta, es decir, interpretarla como un movimiento anímico al que se llega mediante un estado de éxtasis y que se asocia al momento de la creación. Por último, y en tercer lugar, se ofrece un análisis filosófico de las tesis platónica y aristotélica, haciendo una relación con los textos poéticos a fin de encontrar en ellos un sustento argumentativo que permita respaldar la idea de que la inspiración puede constar de dos momentos, irracional y racional, y que ayuden a esclarecer un problema determinado: el fenómeno de la inspiración poética. La tesis filosófica central del presente trabajo de investigación consiste en proponer que dicho fenómeno puede analizarse y describirse a partir del contraste conceptual entre razón e irracionalidad, tomando como base argumentativa los textos en su lengua original.

En resumen, las hipótesis planteadas son: que la inspiración poética consta de dos momentos creativos: uno irracional vinculado al éxtasis divino, y otro racional dependiente de una técnica aprendida, y que la confección de los poemas y el desarrollo del canto del aedo son posibles gracias a tal inspiración en ambos sentidos.

CAPÍTULO I

EL PROBLEMA DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

Αἰεὶ τοῦτο Διὸς κούραις μέλει, αἰὲν ἀοιδοῖς,
ὑμνεῖν ἀθανάτους, ὑμνεῖν ἀγαθῶν κλέα ἀνδρῶν.
Μοῖσαι μὲν θεαὶ ἐντί, θεοὺς θεαὶ ἀεῖδοντι.
ἄμμες δὲ βροτοὶ οἶδε, βροτοὺς βροτοὶ ἀεῖδωμεν.¹

THEOC, XVI, 1-4.

LA POESÍA COMO FENÓMENO CREATIVO

¿Por qué hablar de un “problema” acerca de la inspiración poética? Si bien se han dado múltiples respuestas al planteamiento del fenómeno de inspiración dentro del proceso creativo poético, gran parte de ellas lo han hecho desde un punto de vista filosófico dado, o bien, desde un análisis subjetivo de lo que se entiende por inspiración. Puesto que la cuestión inspirativa *per se* se encuentra un tanto alejada de analizarse bajo una perspectiva científica, se favorece y propicia más a examinarla de forma relativa, sin mencionar, asimismo, la tendencia que por naturaleza posee hacia lo religioso y lo mántico.

Dentro de las diversas lecturas e interpretaciones que se han hecho al respecto de la inspiración poética, Havelock refiere que su nacimiento como idea está profundamente ligada al uso, importancia y propósito que tenía el lenguaje poético oral dentro de la sociedad griega arcaica:

El concepto contrario, el de inspiración poética, nace en Grecia precisamente en el momento de finales del siglo V en que los requisitos de la memorización oral dejaron de ser predominantes y los objetivos funcionales de la poesía, en lo tocante a la educación tribal, se transfirieron a la prosa. En ese momento, quienes pensaban en prosa y por ella optaban –es decir, los filósofos, empeñados en la elaboración de un nuevo tipo de discurso, más conceptual que poético, por caracterizarlo con una sola palabra– se vieron impulsados a rele-

¹ “Siempre se ocupan las hijas de Zeus, siempre se ocupan los poetas de celebrar las glorias de los grandes hombres. Las Musas son diosas, y, como diosas, cantan a los dioses; nosotros, acá, somos mortales: como mortales, a mortales cantemos”. Trad. de Manuel GARCÍA TEIJEIRO y Ma. Teresa MOLINOS TEJADA.

gar la experiencia poética a una categoría no conceptual y, por consiguiente, no racional y no reflexiva. Así quedó inventada la noción de que la poesía no es sino producto de la posesión extática, que los griegos describían con una palabra animística [sic.] –«Entusiasmo»–, donde ahora diríamos «inspiración», término más ajustado a los requisitos del monoteísmo cristiano, pero donde se mantiene lo esencial: que la poesía es posesión, no ejercicio autónomo de las facultades mentales.²

Al decir esto, pareciera que la poesía ya no era capaz de satisfacer las necesidades epistémicas de los filósofos del siglo V a. C. y que, por ello, se cuestiona su papel educativo y se le confiere un carácter divino. La prosa pasaría a ser la forma lingüística en la que se transmitiría el pensamiento filosófico mientras la filosofía misma encontraba un género propio, que sería el “diálogo platónico” en sus comienzos. Sin embargo, solucionar la trascendencia de la cuestión inspirativa dentro de la confección poética es limitarla y dar por sentado el problema. Me parece, pues, que la investigación debe ir más allá que sólo relegar la inspiración por su carácter irracional,³ ya que esta respuesta carece de argumentos suficientes para sustentarse.

Penelope Murray considera que hay dos tipos de inspiración: una que involucra éxtasis y otra que no,⁴ y la autora difiere por completo en que la inspiración necesariamente implica un total abandono de responsabilidad en el proceso creativo por parte del poeta. Aunado a esto, agrega el concepto de “genio poético”, al que considera como una cualidad permanente del poeta, mientras que la inspiración sólo refiere a una condición temporal.⁵ Si bien esta segunda propuesta se acerca más que

² HAVELOCK, E., *Prefacio a Platón*, p. 152.

³ A pesar de ser ésta la respuesta más aceptada, hay opiniones que cuestionan su profundidad. Juan BENET (*La inspiración y el estilo*, p. 27) sostiene: “Si un escritor acierta, aun partiendo de una ignorancia sublime, se dice que ha estado inspirado y el caso queda resuelto. La cosa no me convence si no se me explica antes dónde reside la fuerza de esa inspiración, cómo es capaz de abreviar lo que el estudio y el conocimiento difieren, qué virtud tiene para conducir con firmeza y seguridad, a un escritor ciego, a través de una muchedumbre apiñada, a un lugar solitario, virginal y apacible. La luz de la inspiración sirve, al parecer, para revelar algo nuevo e insólito que, debidamente tratado, elaborado y dimensionado, se convierte en obra de arte. Pero esa luz puede depender tanto de las facultades del artista como de la clase de campo que tiene que alumbrar [...] La luz de la inspiración y la luz del campo que alumbrar tienen un punto de parentesco y son en cierto modo homogéneas”.

⁴ Esta afirmación se constata directamente gracias a lo dicho por Aristóteles al afirmar que la poesía es “de los talentosos o de los inspirados”. *Cfr.* Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 12, p. xxvii.

⁵ MURRAY, P., *Poetic inspiration in early Greece*, p. 88: “Inspiration can be broadly defined as the temporary impulse to poetic creation, and relates primarily to the poetic process. Genius is a permanent quality on which poetic creativity depends and relates primarily to the poetic personality”.

la dada por Havelock a un análisis profundo del fenómeno, ambas parten, como el resto de ellas, de Platón por considerarse el primer filósofo en abordar el tema de manera más analítica. En su diálogo *Ion*, Platón por boca de Sócrates establece que el rapsoda es incapaz de recitar un poema gracias a una técnica sino por un *furor* o *entusiasmo* divino, que lo posee y le brinda la capacidad poética.⁶

Ahora bien, es menester explicar a qué se hace referencia cuando se menciona tal “entusiasmo”. Tal como su etimología lo refiere, el *ἐνθουσιασμός* literalmente es “estar en la divinidad, ser poseído por ella, estar en éxtasis”.⁷ Sócrates, a lo largo de todo el diálogo platónico, cuestiona al rapsoda Ion sobre el proceso de interpretación que lleva a cabo y cómo es capaz de recitar a Homero más que a cualquier otro poeta; al responderle aquél que lo hace gracias a una serie de emociones que experimenta en las que su ánimo “despierta” (*ἐγείρω*) y “su mente se dedica y nunca carece de qué decir” (*προσέχω τὸν νοῦν καὶ εὐπορῶ ὅτι λέγω*)⁸ para emitir el canto, el filósofo afirma, sin lugar a dudas, que es la inspiración la que le permite efectuar el proceso poético y no una técnica;⁹ del mismo modo, considera que esa inspiración se transmite a través de una “cadena de inspirados”, compuesta por una serie de anillos, que encuentra su inicio en la divinidad y termina con el auditorio, pasando por el rapsoda mismo, quien sirve de mediador o *δευουργός*. Así, pese a que a primera vista suele verse al *Ion* como un diálogo en el que Platón destaca la inspiración irracional por encima de la acción del poeta, esto no niega del todo la capacidad recitativa de Ion, porque Sócrates afirma que *quien no tuviera alguna técnica, no podría conocer bellamente lo que se dice o lo que se realiza de esta técnica*,¹⁰ constatando que el rapsoda debe poseer, por necesidad, una serie de conocimientos acerca del poeta para poder recitar su poema.

Platón no duda de la parte racional de la inspiración, pero no la tiene en consideración del mismo modo que a la irracional. Para el filósofo, cuyo pensamiento en general se construye primordialmente con base en la argumentación que se aloja en la razón, es más importante revisar el aspecto entusiástico del poeta, lo cual se

⁶ *Cfr. infra* Capítulo 4.1 “Platón y la irracionalidad”, p. 63.

⁷ CHAINTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*, s. v. θεός: être possédé par un dieu, être pris d’enthousiasme.

⁸ PLAT., *Ion.*, 532c.

⁹ *Cfr.* Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 2, p. xviii.

¹⁰ *Cfr.* Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 6, p. xxii.

asemeja a la posesión que sufría el chamán o el profeta.¹¹ Dentro del diálogo, el filósofo utiliza diecinueve verbos distintos para expresar la experiencia divina que viven tanto el rapsoda como el aedo,¹² entre los que destacan algunos como βακχεύω (agitarse por el furor báquico), ἐνθουσιάζω (endiosar), κορυβαντιάω (agitarse por el frenesí coribántico), entre otros; mientras que la única alusión al aspecto técnico son las palabras de Sócrates que acabo de mencionar. Por esto, no es de sorprenderse que la crítica y recepción del pensamiento platónico a propósito de la inspiración poética tienda a observar únicamente la parte entusiástica de la misma. El poeta, al estar en esta condición, no participa de forma racional ni por voluntad propia en la confección del poema, lo cual lo libera de la responsabilidad creativa, pero, al mismo tiempo, lo despoja del mérito que pudiera tener por sus conocimientos técnicos. Sin embargo, pretender agotar en la irracionalidad de esta interpretación lo dicho por el filósofo sería hacer una lectura superficial del diálogo. Es necesario rastrear el papel que juega la técnica dentro de la composición poética, no como excluyente del carácter arrobador del entusiasmo, sino como coadyuvante del mismo para llevar a cabo plenamente la obra artística resultante, *i.e.* el poema.

Por su parte, Aristóteles establece una clara importancia de la habilidad, de la τέχνη del poeta dentro del proceso artístico. El filósofo no sólo no resta crédito a la figura del poeta, sino que examina el fenómeno inspirativo a partir de una metodología racional, proponiendo una solución que tiene bases argumentativas de un pensamiento filosófico y no limitándose a una respuesta divina. El filósofo observa la obra de arte desde una perspectiva analítica para conocer las habilidades insertas en ella que la dotan de ciertas características, las cuales permiten reunir las en una taxonomía de géneros poéticos, como se verá más adelante.¹³

Para entender, pues, la parte técnica del proceso creativo y sus implicaciones dentro de él, es imprescindible aclarar el concepto de la τέχνη y su utilización. Por un lado, la técnica hace referencia a los conocimientos prácticos necesarios que el poeta tiene desde antes de comenzar el *performance*¹⁴ poético; por otro, se entiende

¹¹ DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, p. 197: “El paso crucial está en la identificación del yo “oculto” y separable, que es el portador de los sentimientos de culpa y potencialmente divino, con la *psykhé* socrática racional, cuya virtud es una especie de conocimiento. Este paso implicaba una reinterpretación del viejo esquema cultural chamanístico”.

¹² *Cf.*: Apéndice III: Lista de verbos y tabla 1, p. 68.

¹³ *Cf.*: p. 16 y ss.

¹⁴ Esto es la puesta en escena de toda la recitación aédica que suelo llamar *performance* por la

técnica no sólo como una especie de manual de etapas a seguir, sino como un proceso acabado que permite que el poema se lleve a cabo de manera completa, más allá de la habilidad previa que posee el aedo.¹⁵

Estaríamos hablando entonces de dos concepciones y tiempos de la técnica, una como habilidad y la otra como proceso. En cuanto a este último, la técnica es integral y acompaña en paralelo a la producción poética, la pone en marcha no como maquinaria, sino como impulso primero de confección, como la vía en la que correrá la hechura de la creación poética por parte del poeta. La técnica no sólo es racional, sino que tiene un estado como base o respaldo en el que descansará después el entusiasmo poético, del que Platón dio cuenta en el *Ion*. Así, la hechura del poema se puede entender como un procedimiento que fluctúa y pasa de lo técnico a lo extático. En Aristóteles se tiene entonces una propuesta filosófica más acabada sobre el problema, dado que el autor retoma la teoría mimética del arte como representación de la naturaleza que esbozó Platón para, a partir de la misma, analizar la poesía y sus partes alejándose de realizar una crítica subjetiva de ésta.

Dicho de otro modo, el ataque de Platón en la *República* hacia la poesía está dado en tanto que, como transmisora de mitos, no efectúa ningún aporte positivo a la enseñanza de la sociedad; mientras que en las obras aristotélicas la crítica literaria está hecha sobre la vía misma de imitación: la tragedia y la épica son géneros poéticos elevados porque imitan a hombres esforzados cuyas proezas son dignas de ser recordadas y narradas, y porque engrandecen el ánimo de los hombres al escucharlas.¹⁶

Al respecto, cabe esbozar la figura del héroe y su importancia como protagonista humano para entender, en primera instancia, la trascendencia de los poemas homéricos; luego, para retomar el valor y la capacidad estéticos del poeta. En Grecia desde época arcaica, si bien es difícil hablar de una religión como tal la entendemos hoy en día, la religiosidad del pueblo estaba inmersa en actividades cotidianas. Prueba de ello son los diversos cultos y festividades a los dioses a quienes se consideraba como los jueces de la fortuna humana, aunque no fueran capaces de intervenir

cercanía que tiene el término que tenemos en nuestros días con aquella de tiempos arcaicos.

¹⁵ NANCY, J., *Las Musas*, p. 41: “La técnica consiste en saber cómo hacer para producir lo que no se produce por sí solo. La técnica es una distancia y una demora, quizás infinitas, del productor con respecto del producto, y, así, con respecto de sí mismo”.

¹⁶ *Cfr.* Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 2, p. xxiii y no. 8, p. xxv.

en su totalidad en los designios de lo establecido. Sobre esta línea, los dioses serán modelos de excelencia y virtud y, dada su condición de inmortales, estarán lejanos a los humanos en tanto que éstos no podrán nunca llegar a ser algo equiparable a aquellos. Así entonces, el héroe fungirá como una figura que medie entre ambos, hombres y dioses:

El héroe de la tragedia griega es un ejemplo de humanidad superior que se nos ofrece como un espejo de la vida humana en sus momentos decisivos. Es más que un tipo ideal directamente imitable, pero con aspiraciones limitadas; es el hombre mismo elevado a la culminación de su ser hombre, tratando de abrirse paso en situaciones no elucidadas antes, en riesgo de chocar con el límite divino.¹⁷

Si bien Rodríguez Adrados habla del héroe de la tragedia griega, su definición es válida, de manera general, para casi todo héroe de cualquier género poético.¹⁸ Por su parte, además de contar con las características arriba descritas, la heroicidad expresada en las obras homéricas es una muy particular, ya que los personajes alcanzan su punto culminante en cuanto a sus valores éticos y morales:

La edad de los héroes, tal como la entendía Homero, fue, pues, una época en que los hombres superaban a los patrones sucesivos de un grupo de cualidades específicas y severamente limitadas. En cierta medida, aquellas virtudes, aquellos valores y capacidades fueron compartidos por muchos hombres de aquel periodo, porque de otro modo no hubiera habido una edad distintiva de héroes entre la del bronce y la del hierro.¹⁹

Por otro lado, la grandeza de Homero residirá, para Aristóteles, en que pudo confeccionar un poema épico bello a través de imitaciones dramáticas,²⁰ *i.e.*, el poeta conjugó, según el análisis del filósofo, en una sola obra de arte dos tipos de mimesis correspondientes a distintos géneros de manera satisfactoria, y, contrario a lo que declara Platón, no parece tener en cuenta el aspecto entusiástico de la inspiración, puesto que, además de no hacer mención de éste dentro de la *Poética*, parece importarle poco el origen de la asertividad de la composición de los poemas: “Como

¹⁷ RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *El héroe trágico*, p. 12.

¹⁸ *Idem.* “Y, sin embargo, es el del héroe el más alto tipo humano que ha producido la poesía griega”.

¹⁹ FINLEY, M. I., *El mundo de Odiseo*, p. 13.

²⁰ *Cfr.* Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 4, p. xxiii.

Homero se distingue tanto de los demás como pareció observar bien estas cosas, en efecto, o por técnica o por naturaleza (ὁ δ' Ὀμηρος ὡσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' ἔοικεν καλῶς ἰδεῖν, ἦτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν.)”²¹

Entendido esto, a lo largo de esta investigación sostendré y analizaré la hipótesis de que el proceso creativo llevado a cabo por el poeta consta de dos momentos: por un lado, aquél que refiere a la parte inconsciente, tiempo en que el poeta no tiene control sobre sí y se encuentra bajo el influjo de la divinidad; y por otro, donde, gracias a una serie de técnicas y habilidades aprendidas, termina de confeccionar la pieza artística. De este modo, no es posible entender un momento separado del otro, ya que ambos son vitales e indispensables dentro del proceso creativo,²² porque uno solo no es suficiente para dar vida a la obra poética, dado que ambos están intrínsecamente relacionados.²³ Para ello, considero imprescindible recurrir a los textos en su lengua original, de modo tal que las argumentaciones filosóficas que se desarrollen a lo largo de esta investigación, a partir de la interpretación de la obra platónica y la aristotélica, encuentren sustento en los poemas épicos homéricos y hesiódicos; dada la importancia que poseen al narrar la historia o el ἔθος de la sociedad griega arcaica, la dotan de identidad, además de que permiten conocer, a través de ellos, la jerarquía axiológica que regía en los tiempos de su composición.

El inicio de la *Iliada* anticipa de cierta forma lo que acabo de describir. Homero canta: “la funesta cólera, canta, diosa, del Pelida Aquiles (Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος | οὐλομένην,)”²⁴ al comenzar su poema y anticipa con esas palabras, primero, lo que se contará, el *quid* del poema que deberá narrarse vocalmente: una cólera, una ira, un sentimiento de tal fuerza, de enardecimiento y enojo justificado, legítimo y no arrebatador, como lo explica Chaintraine: *una cólera duradera justificada por un deseo legítimo de venganza, dícese sobre todo de los dioses, de héroes muertos, pero también de mortales, familiares o suplicantes, en particular de Aquiles en la Ilíada*

²¹ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 8, p. xxv. Cabe señalar la disyunción inclusiva que posee el texto en griego (ἦτοι διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν) misma que refuerza la idea de que Arisóteles no concibiera que necesariamente fuera una de ambas: técnica o naturaleza.

²² BENET, J., *op. cit.*, p. 28: “porque la inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo, por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo”.

²³ GENTILI, B., *Poesía y público en la Grecia antigua*, p. 37: “La inspiración técnica es en sí misma un elemento necesario, pero no suficiente, para determinar una obra digna de recuerdo: inevitablemente mediocre permanece el poeta privado de inspiración divina”.

²⁴ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 1, p. i.

da.²⁵ Segundo, pide que el poema se cante, dado que no será él quien lo haga, –al menos no por el momento–; y, por último, evoca a la diosa para que efectúe aquello que acaba de pedir, o sea, el canto. Así, es claro que el sujeto del poema será “la cólera” y a lo largo de toda la obra se verá cómo gracias a ella se gesta no sólo la batalla sino también todas las acciones de los personajes participantes. La *μῆνις* de Aquiles desencadena los hechos, las reacciones y los sucesos de la guerra de Troya, de ahí que sea importante cantarse, además de que servirá a la perfección para hacer manifiestas las consecuencias que traerá y los resultados finales en los que desembocará. Homero reconoce la importancia que guarda y por ello comienza el poema *in medias res* ya que, no sólo para los fines que he enunciado, sino también por las características mismas del género poético, los años precedentes a la cólera del héroe no resultan necesarios de ser contados, de ahí que Aristóteles reconozca en el aedo homérico la grandeza de su confección poética.²⁶

Ahora bien, en cuanto a la forma compositiva de la recitación del poema, ésta consta de dos elementos: el canto que corre a cargo del aedo, haciendo uso de la memoria, y la parte musical que acompaña a éste sirviéndose de algún instrumento, la fórminge o la lira.²⁷

fig. 1 Cítara, fragmento de un lecito de fondo blanco, 440 a.C.



²⁵ CHAINTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique...* s. v. *μῆνις* : “còlere durable justifiée par un désir de vengeance légitime, dit surtout de dieux, de héros morts, mais aussi d’humains, parents ou suppliants, particulièrement d’Achille dans *l’Iliade...*”. Las traducciones serán mías a menos de que se indique lo contrario.

²⁶ Para el estagirita, la calidad del poeta radica en saber tejer la urdimbre del poema, enlazando los hechos de modo que el relato sea uno. *Cfr.* Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 8, p. xxv; no. 13, p. xxiii; y no. 19, p. xxx.

²⁷ LÓPEZ FÉREZ (“Lírica y sociedad en Grecia Arcaica: una contribución”, p. 28) dice al respecto de la diferenciación de ambos instrumentos: “La lira, instrumento griego, desarrollado quizá a partir de la fórminge homérica (Terpandro inventa la lira de siete cuerdas en el siglo VII a. C.), tiene gran importancia en la lírica monódica y coral a partir del VII a. C.”.

Al principio, la musicalidad poética se encontraba subordinada al poema mismo, ya que el poeta marcaba el ritmo de la recitación a partir de su creación, a la vez que lo adecuaba temáticamente dependiendo del lugar y el público al que estaba destinado.²⁸ Ello definía parte de la importancia ejecutiva que poseía el poeta, dado que, si únicamente pudiera cantar estando bajo los influjos entusiásticos de la divinidad, no sólo no sería capaz de realizar la recitación, sino tampoco podría guiarla musicalmente a partir del *texto verbal* como refiere Comotti.²⁹

A pesar de que la recepción de la épica arcaica en nuestros días es completamente literaria, no es posible olvidar que su origen fue oral, heredándose de generación en generación por ningún otro canal más que la palabra hablada. Esta vía constituyó el medio de comunicación más cercano, efectivo y útil; fue –y sigue siendo– la forma más antigua que el ser humano encontró para conectarse con sus iguales, para brindar un mensaje o para dar a conocer e intercambiar alguna información. Ya de un modo más elaborado, se puede pensar en el aspecto didáctico de la palabra hablada: enseñar a través de ella, hacerlo de forma oral. Dicho aspecto vio la luz con *Los trabajos y los días* de Hesíodo, el primer poeta que dotará de objetividad a su obra elaborándola con el propósito deliberado de instruir y aleccionar a los hombres sobre el trabajo agrícola y la vida útil.

Sin embargo, antes de Hesíodo estuvo Homero, poeta que, por ser el último aedo heredero de una larga tradición de poetas orales y, a la vez, el primero cuyos textos fueron fijados por escrito, devino en el referente poético del que abrevaron los autores inmediatos posteriores a él. Ahora bien, en cuanto a los poemas épicos homéricos, es necesario recordar que en un principio sólo eran cantados para transmitir la historia de los últimos momentos de la guerra de Troya,³⁰ pero después se

²⁸ Cfr. Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 31, p. xii: “En verdad, el divino aedo sosteniendo la clara fórmige, los gué a un muy impetuoso baile”.

²⁹ COMOTTI, G., *La música en la cultura griega y romana*, p. 7: “La unidad de poesía, melodía y acción gestual que se manifestó en las culturas arcaica y clásica condicionó la expresión rítmico-melódica a las exigencias del texto verbal”.

³⁰ El papel social que cumplían los aedos en tiempos homéricos se limitaba a un carácter meramente de entretenimiento y divertimento; ejercían su oficio principalmente en banquetes y simposios, y por lo general se veían necesitados de hacerlo en busca de alguna retribución económica. Cfr. Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 30, p. xii: “Ya el aedo Terpiada aún rehuía su negro destino; Femio, quien cantaba entre los pretendientes por necesidad, se colocó, teniendo entre sus manos la clara fórmige, cerca del portillo”. (Τερπιάδης δ' ἔτ' ἀοιδὸς ἀλύσκαυε κῆρα μέλαιναν, | Φήμιος, ὃς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη). Esto es posible de observar sobre todo en algunos otros pasajes de la *Odisea*. Cfr. Apéndice I, HOM., *Od.*, no. 3-5, p. v; no. 7-8, p. vi; no. 10, p. vi; no. 13, p. vii; no. 15, p.

tomaron como modelo para educar con una serie de preceptos y valores intrínsecos de la sociedad, a pesar de que, dentro de ellos, este objetivo pedagógico no fuera patente: no hay pues una intencionalidad didáctica, aunque ésta se hallara implícita dentro de los poemas, dado que Homero no hizo referencia alguna de ello en la *Iliada* y la *Odisea*.

Conviene preguntarse, entonces, ¿cómo pudieron ser parámetro de pautas y normas morales a pesar de que ésa no era su finalidad? La respuesta no creo que sea difícil de descubrir: los héroes homéricos representan lo bueno y lo bello –καλός και ἀγαθός en el sentido griego que expresa lo favorable, noble o útil–, enaltecen el deber social, dado que es lo que por destino les ha sido encomendado hacer. Un Aquiles o un Héctor antepondrán el compromiso colectivo a sus deseos individuales; de tal suerte que, si un héroe es lo más cercano que un mortal puede aspirar a lo divino, es menester que su comportamiento aliente al resto de los mortales a mejorar el propio; como en una pirámide se buscará siempre estar lo más próximo posible a su ábside, la divinidad.³¹

Con Hesíodo esto fue distinto, sus poemas sí presentaron una clara intención educativa, tanto por el contenido como por la forma en que lo hace; ya no hay en él una evocación heroica, sino una conciencia de lo terrenal y de las acciones humanas en el plano de lo real, *hic et nunc*. El deber está marcado por un compromiso de trabajo que, si bien es general por ser aplicable a todos los hombres, se lleva a cabo de forma individual en tanto que cada uno debe realizar las acciones necesarias para alcanzar una vida loable y productiva.

La intervención de los dioses en el poema hesiódico seguirá estando presente, aunque en menor grado, y no sólo por la injerencia que tienen en los asuntos humanos, sino, aún más importante –al menos para los propósitos mencionados en esta tesis–, por la misma invocación divina que realiza el poeta al comenzar su canto. Hesíodo, al contrario de Homero, no pedirá a la Musa que cante sola, sino que se incluirá a sí mismo, haciendo uso de la primera persona del plural, para emprender el canto. En el primer verso de la *Teogonía* asegura: “Comencemos a cantar de las Musas Heliconiadas (Μουσάων Ἑλικωνιάδων ἀρχώμεθ’ αἰείδειν)”.³²

vii; no. 20, p. ix; no. 22-24, p. x; y no. 26, p. xi.

³¹ *Cfr. supra*, p. 15.

³² Apéndice I: HES., *Th.*, no. 1, p. xiii. Cabe señalar que se incluye con los mortales y no con las Musas, dado que es un genitivo objetivo el que alude a ellas; además de que, finalmente, se rendirá a la voluntad divina.

Así, en ambos casos, el aedo se volvió preceptor por el contenido de su canto: las hazañas heroicas y las gestas bélicas en el caso de Homero, y la genealogía de los dioses y los preceptos morales de valor y justicia en el de Hesíodo; y pese a que la idea de inspiración todavía no estaba definida en los tiempos de la oralidad, la palabra que transmitía se consideraba divina en tanto que la sociedad tenía a los poetas por individuos destacados y superiores. Detienne los nombra portavoces de una Verdad y afirma que la inspiración que reciben es genuina:

Funcionario de la soberanía o elogiador de la nobleza guerrera, el poeta es siempre un «Maestro de Verdad». Su «Verdad» es una «Verdad» asertórica: nadie la pone en duda, nadie la prueba. «Verdad» fundamentalmente diferente de nuestra concepción tradicional, *Alétheia* no es la concordancia de la proposición con su objeto, tampoco la concordancia de un juicio con otros juicios; no se opone a la «mentira»; lo «falso» no se yergue cara a lo «verdadero» [sic]. La única oposición significativa es la de *Alétheia* y *Lethé*. En este nivel de pensamiento, si el poeta está verdaderamente inspirado, si su verbo se funda sobre un don de videncia, su palabra tiende a identificarse con la «Verdad».³³

Como bien señala el autor, esta Verdad no es concordante con la idea contemporánea que se posee del concepto, relacionando lo verdadero con aquello que es real, no ficticio dentro de nuestro mundo, y ello a partir de nuestro contexto social, cultural e incluso biológico; empero, para comprender en qué sentido la figura del poeta se vuelve un profeta o “maestro de Verdad”, es necesario pensar a ésta en términos griegos y retomarla desde su etimología misma hacia una perspectiva filosófica.

Chaintraine asevera que, *en ciertas concepciones filosóficas, ἀλήθεια es opuesta a λήθη “olvido”, e implica que uno sabe, que uno recuerda.*³⁴ La Verdad que *dice* el poeta es un conocimiento develado, que sale del olvido para ser recordado por los individuos y él, el aedo, es el agente al que la Musa encomienda para transmitirlo. El poeta es importante porque transmite una verdad que se encuentra oculta para el resto de los mortales, y lo hace, como asegura Fränkel, porque la temática de lo que canta es parte de una realidad para él, no es un relato o una narración sin más, toma los sucesos cantados como reales, se apropia de ellos y los modela a partir de su inspiración

³³ DETIENNE, M., *Maestros de Verdad...*, p. 76.

³⁴ CHAINTRAINE, P., *op. cit.* s.v. *λανθάνω*: *dans certaines conceptions philosophiques ἀλήθεια est opposé à λήθη «oubli» et implique que l'on sait, que l'on se souvient.*

y del conocimiento técnico que posee del ritmo y la métrica de los versos.³⁵

Ahora bien, si contrastamos el mundo que evocan los poemas arcaicos, donde los tiempos fueron mejores y concebidos bajo una idea idílica y perfecta, con la realidad arcaica existente al momento de su creación, la añoranza siempre hará volver la mirada al pasado con el fin de recuperar algo de él no sólo para el presente sino también para que pueda preservarse en el futuro y que ello pueda servir de esperanza en el contexto real. En lo sucesivo, se seguirán contando las glorias y hazañas de héroes como recordatorio de esa ἀλήθεια, de modo que el concepto tendrá un especial vínculo con la memoria.

Es importante, pues, considerar, dentro de la oralidad, el movimiento que posee el poema; dicho de otro modo, la palabra poética tiene vida, se personifica y se entiende como una cosa independiente que posee movimiento de manera constante dependiendo de la Musa y del poeta, para ser transmitida al público; la divinidad lo dirige para dar estructura formal al verso, aunque aquél pueda modificar cierto contenido de la obra al momento de cantarla. El poeta se auxilia de la memoria y de fórmulas poéticas para “tejer”³⁶ el poema; dicho de otro modo, el *quid* y la temática general está limitada por la Musa, pero la montura y la ilación están a cargo del poeta, mientras que el rapsoda se ocupará de hacer una recitación fiel de lo cantado por aquél.

Sus depositarios humanos, los poetas, tenían (como los videntes) sus recursos técnicos, su preparación profesional; pero la visión del pasado, como la penetración del futuro, seguía siendo una facultad misteriosa, sólo parcialmente bajo el control de su poseedor y que dependía en última instancia de la gracia divina. Por esa gracia el poeta y el vidente gozaban por igual de un conocimiento negado a otros hombres. En Homero las dos profesiones son completamente distintas; pero tenemos razones de peso para creer que, en otro tiempo, habían estado unidas y todavía se sentía la analogía entre ambas.³⁷

Así, las intervenciones que realiza el aedo modifican la obra sólo en aras de realizar

³⁵ FRÄNKEL, H., *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*, p. 67: “Para el cantor homérico, los sucesos que relata no son leyendas sino realidades. Las líneas principales del curso de los acontecimientos están fijadas, en particular, las catástrofes; pero dentro de un marco que lo limita, el rapsoda puede guiarse por su propia inspiración”.

³⁶ Por etimología, se entiende que el rapsoda es el que “cose” el canto, CHAINTRAINE, P., *op. cit.* s.v. ῥάπτω: «*coudre, piquer ensemble*». Coser, unir.

³⁷ DODDS, E. R., *Los griegos y lo irracional*, p. 86.

un canto homogéneo, puro e ininterrumpido sin alterar la temática general. A este respecto, se estaría hablando ya de una interacción de la inspiración con la técnica: ambas se ponen en marcha durante el canto; la primera, siendo el impulso inicial que recibe el poeta y la segunda, ayudando a ese impulso a continuar en ella.

Este origen oral supone, por una parte, el aspecto formal que tiene la composición y, por otra, la parte temática de la misma. El primero se manifiesta a través de la constitución del verso –hexámetro dactílico, en el caso de la épica– cuya factura depende casi por completo del poeta y sin cuya presencia sería incapaz de cantar; la segunda, la parte temática, está presente en aquello que se narra: las hazañas heroicas, los conflictos bélicos, las acciones e intervenciones de los dioses dentro de la vida de los mortales. De igual modo, la temática también se hace patente en los diversos géneros poéticos, ya que la taxonomía literaria empleada para distinguir no sólo el metro utilizado, sino también la intencionalidad y el origen temáticos de los poemas, habla de una técnica anterior que posee el poeta antes de ser “tocado por la Musa”, aunque este análisis literario no verá la luz sino hasta Aristóteles quien sentará las bases de los géneros poéticos a partir de su *Poética*.³⁸ Desde el inicio de la misma queda establecido, por una parte, los tipos de poesía que se considerarán en la obra, y por otra, la distinción entre ellos.

Los géneros poéticos hablan de un linaje literario más allá de la jerarquía que tienen, hay una funcionalidad y una intencionalidad en ellos, ya que sus objetivos son distintos tanto en la tradición homérico-hesíodica como en la tragedia. El estudio de éstos comienza con Aristóteles, a quien Schaeffer considera como *el primer autor griego que aborda de manera sistemática la poesía bajo el ángulo genérico*.³⁹

Todos los mencionados en la *Poética*, la epopeya, la tragedia, la comedia, la diti-rámbica, la aulética y la citarística, comparten, por naturaleza, ser imitación; aunque deberán ser estudiados desde tres criterios distintos que obedecen a la forma en que imitan, éstos son: de contenido, formales y discursivos. Partiendo del modo en que se lleve a cabo la *μίμησις*, habrá dos grandes categorías, la narración y el drama, y, a su vez, éstas se subdividirán en otras tres: bajo, medio y alto.⁴⁰ Las únicas dignas de observarse a profundidad, para Aristóteles, son las subcategorías altas de las dos

³⁸ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 1, p. xxiii; y Apéndice IV: Fórmulas poéticas, p. xxxv.

³⁹ SHAEFFER, J. M., *¿Qué es un género literario?*, p. 8.

⁴⁰ Cfr. GARRIDO, M. A., “Una vasta paráfrasis de Aristóteles” en *Teoría de los géneros literarios*, pp. 9-30.

principales; de la primera, la narración, será la epopeya –*ἐποποιία*–, y del drama, será la tragedia –*τραγωδία*–.

La *μίμησις* es para Aristóteles el punto de partida de toda poesía. Ésta no inventa ni revela nada nuevo, sino que imita todo aquello que ya está dado en la naturaleza, por lo que su valor estético y literario consistirá en que la imitación que se realice sea esforzada según los parámetros técnicos que propone el filósofo.⁴¹

CONCEPCIÓN DE LA CREACIÓN POÉTICA

Es posible referir algunas consideraciones previas del poeta en el sentido en que ambas partes, la formal y la temática, junto a la musicalidad poética, se vinculan con una técnica predispuesta por el poeta, entendida como un antecedente de la creación. Estos conocimientos anteriores a pesar de ser necesarios no resultan aún en una técnica razonada, ya que no hay ningún referente claro dentro de las obras mismas que permitan considerar que el poeta acepta tener habilidades propias, aunque éstas mismas se descubran en los poemas.⁴² A este respecto, Dodds afirma que la invocación hecha por el poeta a las Musas sólo contiene aquello que ha de cantar y no la forma para hacerlo:

Como todos los logros que no dependen enteramente de la voluntad humana, la creación poética contiene un elemento que no es “escogido” sino “dado”. Ya no es tan claro en qué consiste este elemento “dado”, pero si consideramos las ocasiones en que el poeta de la *Iliada* mismo [sic] pide ayuda a las Musas, veremos que esta ayuda cae del lado del contenido, no de la forma. Siempre pregunta a las Musas qué ha de decir, nunca cómo ha de decirlo, y lo que pregunta son siempre hechos.⁴³

Todo esto parece facilitar la buena aceptación que tendrán las respuestas de índole mántico-religioso surgidas en época arcaica y que Platón desarrollará de forma un poco más profunda en la clásica. Esta aceptación llegará a tal grado que la hipótesis

⁴¹ *Cfr., infra*, p. 73.

⁴² Sobre esto, Luis GIL (*Los antiguos y la inspiración poética*, p.14) afirma: “Tampoco los poetas griegos se consideraron a sí mismos como tales en el sentido actual del término, es decir, como creadores originales, como inventores de sus temas y responsables de su obra”.

⁴³ DODDS, E.R., *Los griegos y lo irracional*, p. 86.

platónica del *Ion* será un referente cultural de interpretación filosófica y se encontrará dentro de las primeras respuestas que se tornan paradigmáticas.

Platón asevera que, de alguna manera, el arte poético es universal,⁴⁴ aunque, a primera vista, parecería poco claro a qué se refiere al mencionar ese carácter universalista de la poética. Estudiando el texto original y haciendo un análisis filosófico a partir del mismo, es posible deducir que ese aspecto radica en la parte técnica, y entendida así, puede decirse que ésta se encuentra dentro de la naturaleza humana dado que en su mayor parte es responsabilidad del poeta por ser un arte aprendido por él.⁴⁵ La técnica entonces será, en tanto concepción, algo irracional, dado que el poeta la opera dentro de su *momentum* entusiástico.

Ahora bien, por la técnica del poeta se hará referencia a las fórmulas ilativas dentro de la confección del poema, el tipo de lenguaje, la terminología, los giros lingüísticos, entre otros aspectos. Todos estos recursos técnicos forjan la estructura de la obra, el soporte que le dará coherencia y homogeneidad al aspecto más importante: el contenido y la temática que se habrá de cantar. De este modo, a partir de Platón, es posible aprender la técnica, es accesible a cualquier mortal y por ende universal, entendiendo con ello que se encuentra dentro del orden humano y es comprendida como herramienta a nivel formal; sin embargo, cuando el poeta Homero –y también, en parte, el rapsoda– aplica esta técnica, la adecua a la obra cantada, transformándola en una habilidad racional operativa que ya no es más fija y estática, sino práctica: la τέχνη se vuelve πράξις.

Entendiendo que la forma es la técnica poética, entonces Homero no pide a las Musas que le otorguen los medios para cantar, aunque esto no es suficiente para aseverar que el poeta hace una racionalización de sus conocimientos personales, ya que no implica ninguna referencia a su papel activo durante la interpretación del poema.

Así pues, a pesar de esto, es innegable no sólo la técnica previa –como una con-

⁴⁴ Cfr. Apéndice II: PLAT. *Ion.*, no. 2, p. xxii. Cabe mencionar también que se encuentra aquí una reminiscencia del pensamiento de Heráclito: HERACLIT., 10, 15: “De todas las cosas, una sola, y de una sola, todas”. (καὶ ἐκ πάντων ἓν καὶ ἐξ ἑνὸς πάντα). Las traducciones de los fragmentos presocráticos son de Alberto Bernabé a menos de que se especifique lo contrario, utilizando la división de Diels-Kranz. Aristóteles también retomará y desarrollará aún más la idea de universalidad de la poesía. Cfr. *infra*, p. 71.

⁴⁵ Aunque ello no garantice la estética de la obra resultante, como se verá más adelante. Cfr. *infra*, p. 51.

dición necesaria para la creación—, sino también el aporte lexicológico y lingüístico que pervivirá, incluso, a lo largo de los siglos y a través de otros géneros literarios, tal como afirma Adrados:

Y lo notable es que la lengua más antigua de todas, la homérica, en la forma que tomó cuando se escribió en el siglo VIII, las influyó a todas. Influyó en la elegía, el yambo, la lírica coral, la monodia de Safo y Alceo, incluso en el jonio de Heródoto.⁴⁶

Si bien parece demasiado universalista decir que el poeta homérico sienta un canon literario, sí es claro que coloca los cimientos para que se desarrolle la diversidad poética griega, y no sólo de la épica. Del mismo modo, no debe perderse de vista la artificialidad de la lengua homérica, recordando que, al abreviar de distintos dialectos, de fórmulas y de un metro propio (el consabido hexámetro dactílico), ésta se crea y confecciona según el poeta y acorde a las necesidades propias del poema.⁴⁷ Esto no podría ser sino resultado de la inventiva poética de Homero, es decir, una muestra de la capacidad individual, pese a las restricciones gramaticales que pueda tener ya que no crea de manera espontánea sino bajo la misma lengua existente: “*El sistema formular estaba sometido, en efecto, a la presión de las nuevas formas léxicas y gramaticales*”.⁴⁸

Dentro de este mismo aspecto universalista es oportuno puntualizar el contenido poético que se canta y el carácter total del poema. Lo primero puede explicarse a través de la tendencia didáctica de la poesía: ésta narra lo que debe ser aprendido por ser lo que los dioses comunican a los hombres. Los poemas homéricos tratan de sentimientos y emociones que traspasan todo tiempo y espacio, a la par que contienen la palabra divina que ha de ser conocida por los mortales para ser puesta en práctica. Por ello, aún en tiempos presentes, la pervivencia de la *Iliada* y la *Odisea* es tal que sigue siendo materia de estudio y análisis, no por un aspecto divino sino por la atemporalidad de su contenido. Para concluir con la interpretación de esta idea, cabe señalar que la universalidad y totalidad poéticas no se agotan con el poeta, ya que no recaen por entero en él.

⁴⁶ Sobre esto, Cfr. RODRÍGUEZ ADRADOS, F., *Historia de la lengua griega*, p. 81.

⁴⁷ Y añade RODRÍGUEZ ADRADOS, *Ibid*, p. 87: “La tradición poética no vacilaba en introducir formas falsas”.

⁴⁸ *Ibid* p. 84: “Parece, pues, un sistema cerrado, mecánico: así lo presentó Parry. Un sistema en principio difícilmente permeable a la evolución lingüística.

Pasando a otro punto, y retomando el texto platónico, Ion asegura que no es por esta técnica que es capaz de hablar de Homero porque, si así fuera, bien podría hablar de cualquier otro de los poetas: “Pues esto, no es para ti una técnica, hablar bien sobre Homero, tal como ahora mismo decía, sino que es una fuerza divina la que te mueve (ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ λέγειν, ὃ νυνδὴ ἔλεγον, θεία δὲ δύναμις ἣ σε κινεῖ)”.⁴⁹

Aquí se incorpora la idea de inspiración que recibe el rapsoda para recitar, la cual, afirma, únicamente le es provocada por Homero, que será uno de los “anillos” de la cadena inspirativa del que la divinidad se servirá para transmitir al aedo el éxtasis necesario para completar el *performance* poético que lleva a cabo:

Pues esta piedra no sólo atrae estos anillos de acero, sino también tiende una fuerza a los anillos, de suerte que éstos a su vez pueden hacer esto mismo que hace la piedra: atraer otros anillos, de modo que, algunas veces, una gran cadena de anillos de acero deja atados a unos con otros. La fuerza proveniente de aquella piedra sujeta a todos éstos. Así también la Musa misma hace endiosados y, a través de estos endiosados, una cadena se enlaza con otros que están endiosados por la divinidad.⁵⁰

Es preciso considerar que ya para el siglo VI a. C., el desarrollo filosófico en Grecia proponía ciertas reflexiones alejadas de las descripciones del tiempo arcaico, las cuales planteaban la búsqueda de la Verdad pero a través de un cuestionamiento más preciso y elaborado; es decir, ya no era suficiente con poseer la sabiduría que los antiguos maestros transmitían, sino que se integra el pensamiento racional como el único medio de comprensión, se toma conciencia de su importancia y se comienza a cuestionar sus límites educativos. Es posible dar cuenta de la crítica filosófica hacia la poesía que empezaba a permear en la época gracias a pensadores como Heráclito, quien consideraba que la erudición de los antiguos poetas no garantizaba la sensatez de éstos.⁵¹

Así, desde tiempos presocráticos comienza a esbozarse una fuerte deliberación sobre el uso de la poesía y lo que ésta transmitía. Se puede hablar ya del inicio de

⁴⁹ Cfr. Apéndice II: PLAT., no. 3, p. xviii.

⁵⁰ *Ídem.*

⁵¹ HERACLIT., Frg. DK 16: “Erudición no enseña sensatez, pues se la habría enseñado a Hesíodo y a Pitágoras y aún a Jenófanes y a Hecateo. (πολυμαθὴν νόον ἔχειν οὐ διδάσκει· Ἡσίοδον γὰρ ἂν ἐδίδαξε καὶ Πυθαγόρην αὐτίς τε Ξενοφάνεά τε καὶ Ἐκαταίον)”. y frg. DK 43: “¡Maestro de los más Hesíodo! Crean que el que más sabe es él, que no conocía el día y la noche. Y es que son una sola

un sentido reflexivo y racional poético, que, sin demeritar el valor estilístico de las obras de Homero y Hesíodo, cuestiona el pensamiento que éstos han transmitido y la recepción que se ha tenido de ellos.⁵²

Giselle von der Walde expresa sobre este aspecto cómo deberían entenderse las críticas que los filósofos han hecho a la poesía:

Jenófanes y Heráclito, los primeros en pelear contra su tradición poética, escriben poemas, pues siguen considerando que la poesía es la forma apropiada para llegar a su público. Lo que ellos critican es la inmoralidad de sus predecesores (Jenófanes frags. 11-12; Heráclito frags. 40, 42, 56). Si el poeta ha de ser el guía ético de la sociedad, ante todo no debe mentir ni atribuir a los dioses cosas falsas y despreciables. La poesía debe transmitir, entonces, la verdad, pero ésta puede seguir estando en manos del poeta.⁵³

No se trata de una simple condena a la poesía, sino de una invitación a pensar lo que en ella se muestra, esto es, hacerla propia y aprehender lo que la divinidad ha dicho a través del poeta para no resignarse sólo con lo cantado; en otras palabras, hacer una racionalización de las enseñanzas morales que predica la divinidad.

Visto desde una perspectiva moderna, partiendo de la tesis platónica y retomando a Heráclito, el escucha que funge como último anillo de la cadena de inspirados no se mantiene pasivo por completo, ya que su función también implica la reflexión teórica de aquello que recibe, de no ser así, el intercambio epistémico de la actividad poética quedaría “incompleta y hueca”, como afirma Bernabé:

Todos estos rasgos distinguen la verdadera sabiduría de una falsa sabiduría acumulativa, que es, en principio valiosa [...] pero que, en quienes la practican sin ir más allá, queda incompleta, hueca, cuando no se contiene de escudal una interpretación de la verdadera realidad. Es esta sabiduría hueca la que han practicado, según Heráclito, autores muy reputados a los que hace blanco de sus ataques: los maestros de la épica Homero [...] y Hesíodo.⁵⁴

cosa. (διδάσκαλος δὲ πλείστων Ἡσίοδος· τοῦτον ἐπίστανται πλείσταιδέναι, ὅστις ἡμέρην καὶ εὐφρόνην οὐκ ἐγίνωσκεν· ἔστι γὰρ ἓν).⁵²

⁵² HERACLIT., Frg. DK 21: “Se ven engañados los hombres respecto al conocimiento de cosas manifiestas, de modo muy semejante a Homero, que llegó a ser tenido por más sabio que los griegos todos... (ἄνθρωποι πρὸς τὴν γνώσιν τῶν φανερῶν παραπλησίως Ὀμήρωι, ὃς ἐγένετο τῶν Ἑλλήνων σοφώτερος πάντων. ἐκεῖνόν τε γὰρ παῖδες φθείρας κατακτείνοντες ἐξηπάτησαν εἰπόντες...)” y frg. DK 30: “Homero merecía que lo expulsaran de los certámenes y que lo apalearan, y Arquíloco, otro tanto. (τόν τε Ὀμηρον ἔφασκεν ἄξιον ἐκ τῶν ἀγῶνων ἐκβάλλεσθαι καὶ ραπίζεσθαι καὶ Ἀρχίλοχον ὁμοίως).”

⁵³ WALDE, Giselle, von der, *Poesía y mentira*, p. 16.

⁵⁴ BERNABÉ, Alberto, *De Tales a Demócrito. Fragmentos presocráticos*, pp. 122 y 123.

La poesía, entonces, tiene un valor intelectual dentro del marco educativo de la sociedad, aunque todavía de una forma mítica, porque las enseñanzas que predica no son cuestionadas, dado que la palabra transmitida por el poeta se toma como oracular. Partiendo de esto, la exigencia hecha a Homero –que comienza con Jenófanes y encuentra una forma más acabada con Platón– consiste en que eduque, no en que hable con la verdad.

Así es posible referir que lo que se buscará será una filosofía que provenga de la literatura, donde se intente crear no sólo un vínculo sino un *continuum* de la cultura arcaica hacia la clásica. Ejemplo de esto, dentro de la misma época arcaica, es Parménides quien sienta las bases ontológicas de la filosofía a partir de un lenguaje poético retomando a los épicos, como menciona Gigon:

Parménides vuelve a la forma más antigua de la literatura griega, el gran poema épico como era, por ejemplo, la *Teogonía* de Hesíodo [...] Su pensamiento tiene tal monumentalidad y tal voluntad de transparencia perfecta que se convierte por ellas en un punto central de la filosofía griega.⁵⁵

LA VISIÓN DEL POETA

Una vez planteadas las características generales del problema de la inspiración poética, es menester abordar la perspectiva de los poetas Homero y Hesíodo a partir de su obra, antes de continuar con el análisis de las partes que componen el proceso creativo. En ambos, hay cuatro aspectos que considero ponderables de dicha examinación: 1) el sustantivo usado para designar la actividad poética: *αοιδός*; 2) el uso del verbo *ποιέω*, que en época arcaica se encuentra desprovisto de alguna connotación literaria; 3) la invocación extática hecha por el poeta;⁵⁶ y 4) la conciencia de la posesión técnica y habilidades propias para el canto. De estos aspectos los primeros son de condición lingüística y conviene explorarlos dentro de los textos mismos. A fin de ver la progresión que dichos aspectos tienen de un poeta al otro, se revisarán en orden, no sólo cronológico sino jerárquico, de Homero a Hesíodo.

El primer y segundo punto se encuentran ligados intrínsecamente. De inicio, al revisar las referencias textuales en los poemas, tanto en Homero como en Hesíodo,

⁵⁵ GIGON, O., *Los orígenes de la filosofía griega*, p. 271.

⁵⁶ *Cfr.*, Capítulo II: La oralidad: la voz de la musa, p. 37 y ss.

no hay ningún uso del vocablo “poeta (ποιητής)”, sino que es “aedo (ἄοιδος)”⁵⁷ el sustantivo que designa la actividad aédica, mismo que cubre una semántica amplia y variada en las obras de ambos poetas, *Iliada* y *Odisea*, *Teogonía* y *Trabajos y días*, respectivamente. Aunque la relación de los sustantivos con su correspondiente verbo es evidente, conviene revisar también su connotación poética, así como su uso y tratamiento. Por un lado, el significado de ἀείδω, según Chaintraine, es “cantar, utilizado como un complemento del tema que se canta o del personaje que se celebra”;⁵⁸ por otro, ποιέω tiene como primera acepción “fabricar, producir objetos, construcciones u obras de arte; después de Homero, se referirá a un poeta que compone una obra”.⁵⁹

Puede entenderse cómo, para tiempos posteriores, *cantar* un poema dará paso a *hacer* un poema, entendiendo a la obra como una creación y no sólo simple recitación. Se le dará, pues, peso a la composición, la cual, en el pensamiento griego, conlleva una importancia parecida a la que tiene aquello que se “hace”, es decir, del mismo modo que el herrero fabrica (hace) lanzas y escudos, el aedo compondrá (hará) poemas, convirtiéndose, entonces, de aedo a poeta, de cantor a hacedor de poemas.

Ahora bien, ¿cuáles son las referencias directas de este uso en Homero? En la *Iliada*, sólo hay una mención como tal de los aedos: cuando los troyanos reciben el cuerpo de Héctor y aquellos “preludian el treno”:⁶⁰ “(lo) colocaron en labrados lechos y sentaron a lado a los aedos, directores de los lamentos (τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ’ εἶσαν ἀοιδούς θρήνων ἐξάρχους)”.⁶¹ Por otro lado, las referencias a su actividad cantora están diseminadas en todo el poema y se manifiestan a través del verbo (ἀείδω) y no del sustantivo propio. En la *Odisea*, la figura del aedo ya parece encontrarse más establecida, dado que incluso el mismo poeta la personifica con Femio y Demódoco y describe las actividades que realizan como parte de un oficio con retribución económica. Cabe señalar que, en dicho poema, el vocablo se

⁵⁷ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 11, p. iv; y *Od.*, no. 4-5, p. v; no. 7-11, p. vi; no. 14-16, p. vii-viii; y no. 18-30, p. ix y ss.

⁵⁸ CHAINTRAINÉ, P., *op. cit.*, s. v. ἀείδω: «chanter», employé avec comme complément le thème que l'on chante, ou le personnage que l'on célèbre.

⁵⁹ *ibid.* s. v. ποιέω: «fabriquer, produire», après Hom. dit d'un poète qui composé une œuvre.

⁶⁰ Género poético utilizado, sobre todo, para endechas fúnebres.

⁶¹ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 11, p. iv.

encuentra acompañado en su mayoría de los adjetivos θεῖος, “divino” y περικλυτός, “muy ilustre”.⁶²

Asimismo, al revisar el empleo del verbo ποιεῖν dentro de las obras homéricas,⁶³ su sentido “poético” es obvio: únicamente en dos ocasiones se alude a algún aspecto de intervención en la que los dioses actúan más bien con un sentido de “impulsar o infundir” un sentimiento. Así, por ejemplo, Poseidón cuando alienta a los guerreros a resistir en la batalla;⁶⁴ o la respuesta que da Penélope a la anciana que le comunica el regreso de Odiseo, asegurando que los dioses enloquecen a los hombres;⁶⁵ en tanto que en la mayoría de las ocasiones restantes refieren a cierto trabajo manual o de orfebrería de los propios dioses⁶⁶ o, cuando más, a meras acciones humanas.

Sin embargo, a partir de esto es posible notar que, al menos en lo que respecta a los poemas homéricos, ποιεῖν no tiene aún la connotación –mucho menos la relación– poética que tendrá después,⁶⁷ ya que su uso refiere a un aspecto primero de producir, pero sin insinuar un proceso creativo como se entiende hoy en día. Si acaso, en una utilización más elaborada, el verbo refiere a un aspecto de “hacer” en tanto que infundir u originar algo sobre alguna situación humana, sirviéndose de una divinidad como sujeto que interviene en el designio de los mortales. Por

⁶² Para θεῖος, *Cf.*: Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 7-8, p. vi; no. 11, p. vi; no. 19, p. ix; no. 23-24, p. x; no. 26, p. xi; no. 31-32, p. xii; y para περικλυτός *Cf.*: Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 4, p. v; no. 11, p. vi; no. 14, p. vii; y no. 18, p. ix.

⁶³ El uso del verbo indicando acciones de los hombres se encuentra en HOM., *Il.*, II. 424, VI. 56, XII. 432, XIII. 120, XV. 367, XVI. 171, XVII. 645, XXIII. 164 y XXIV. 449, 452 y 537; y en *Od.*, I. 239 y 250, III. 430 y 458, VII. 66 y 342, IX. 524, XII. 361, XIII. 42, XIV. 274, 369 y 393, XVI. 127, XXI. 70, XXII. 399, XXIII. 178. Aludiendo a las acciones de los dioses en *Il.*, XII. 30 y en *Od.*, I. 235 y 387, IV. 796, V. 452, VIII. 363, X. 21 y 433, XVI. 456, XVII. 271, XIX. 34. Sobre la fabricación de puertas, escudos, tálamos o murallas son *Il.*, V. 566, VI. 316, VII. 222 y 339, X. 262, XII. 5, 168 y 470, XVI. 636 y *Od.*, V. 251, 253, 254 y 259, VI. 10, VIII. 493, IX. 327, XIV. 13, XVII. 207, XXIII. 258 y XXIV. 32. Como referencia a hacer una asamblea son *Il.*, VIII. 2 y 489 y XXIV. 611.

⁶⁴ HOM., *Il.*, XIII. 55: “de tal modo que, alguno de los dioses les impulse en su mente a mantenerse firmemente y lo mismo a ordenar a los otros”. (σφῶν δ’ ὠδε θεῶν τις ἐνὶ φρεσὶ ποιήσειεν αὐτῶ θ’ ἐστάμεναι κρατερῶς καὶ ἀνωγέμεν ἄλλους.). Las traducciones son propias.

⁶⁵ HOM., *Od.*, XXIII. 12: “Madre querida, te han puesto los dioses en un estado loco, [ellos que pueden hacer insensato al sensato que lo es por mucho; | y al irreflexivo hacen entrar en razón”. (μαῖα φίλη, μάργην σε θεοὶ θέσαν, οἶ τε δύνανται | ἄφρονα ποιῆσαι καὶ ἐπίφρονά περ μάλ’ ἔοντα | καὶ τε χαλιφρόνεοντα σαοφροσύνης ἐπέβησαν.).

⁶⁶ *Cf.*: HOM., *Il.*, I. 608, XVIII. 371, 478, 482, 490, 573, 587 y 608 y XX. 12, donde el sujeto del verbo es Hefesto y se mencionan las obras creadas por él; y V. 735 y VIII. 382, donde se mencionan el bordado de Atenea y el cuidado de sus caballos. Si bien los personajes son dioses, se sigue la línea léxica de ποιεῖν en tanto manufactura de objetos.

⁶⁷ GIL, L., *op. cit.*, p. 14: “Pero nótese bien que la idea de creación que asumimos en la palabra poesía era ajena al griego clásico”.

otro lado, en la *Iliada* toda vez que el poeta pide a la Musa que hable, hace uso del verbo λέγω,⁶⁸ salvo en el primer verso, donde utiliza ἄειδε.⁶⁹ Dicha variación podría entenderse como una invocación extática, es decir, como si el poeta hubiera entrado ya en un estado de trance y pide que la Musa cante a través de él, haciendo uso de sus habilidades propias para el canto, *i.e.*, la mnemotecnia, la ilación de versos y la composición de fórmulas; de ahí que el poeta se encuentre incapaz de realizar la recitación si no cuenta con dichas técnicas.

Tras llevarse a cabo esto, el poeta pide entonces de forma imperativa a la Musa que “diga”⁷⁰ los hechos, luego de que ésta ha comenzado a cantar sirviéndose de él. Inferimos por ello que Homero no se muestra consciente de ser él quien cree el poema; incluso cabe señalar que se cuenta él mismo dentro del grupo de los mortales y no como un ser superior a ellos.⁷¹

Así, sobre el aspecto de la invocación extática, hablar de un testimonio que confirme la posesión de una conciencia creativa es difícil de sostener al menos en Homero, y lo prueba que el poeta no era consciente de poseer una técnica individual, puesto que, desde el principio, aclara que el canto “no lo efectuará él, sino la Musa”.

Ahora bien, si con anterioridad señalé que Homero no es consciente de poseer una técnica, eso no significa que tampoco lo sea en cuanto a los demás aedos.⁷² En *Odisea*, Femio declara ser autodidacta cuando suplica a Odiseo por su vida: “Y autodidacta soy, y el dios infundió en mi ánimo diversos poemas, y parece que canto en tu honor como a un dios (αὐτοδιδακτος δ’ εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας ἐνέφυσεν· οἴκα δέ τοι παραειδὲν ὡς τε θεῶ·)”.⁷³ El poeta Homero no declara, –a diferencia de Hesíodo, como se verá páginas más adelante–, ser el aprendiz de las Musas, pero reconoce que la tradición poética anterior a él sí poseía una serie de conocimientos adquiridos a través de un aprendizaje previo, ya que bien debe recordarse que, por etimología, el término αὐτοδιδακτος (αὐτός, él mismo y διδάσκω, enseñar) alude a un individuo que se enseña de manera autónoma. El hecho de señalar que él mismo fue su propio maestro implica la existencia de otros aedos que sí

⁶⁸ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 3, p. i; no. 5, 6, 8, p. iii; no. 9, p. iv, donde se encuentran las formas ἔσπετε, ἐννεπε y εἶπε; y el Apéndice III: Lista de verbos, p. xxxii.

⁶⁹ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 1, p. i.

⁷⁰ Cfr. Apéndice III: Lista de verbos.

⁷¹ Cfr. Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 3, nota 1 (traducción), p. i.

⁷² Cfr. *supra*, p. 24.

⁷³ Cfr. Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 30, p. vii.

tuvieron uno de éstos y dicho maestro forzosamente enseñaría las técnicas poéticas mencionadas anteriormente que serían, a su vez, independientes de la inspiración que Femio aclara al emplear, también, el verbo ἐμφύω (infundir).⁷⁴ Con Homero se logró alcanzar un punto máximo de producción aédica dando como resultado su establecimiento dentro de la tradición como el poeta más antiguo del que se tenga noticia en nuestros días para Grecia.

Por su parte, Hesíodo nombra a la figura del aedo una sola vez en *Teogonía* y *Trabajos y días* –así como Homero en la *Iliada*–, caracterizándolo como “servidor de las Musas (ἄοιδος Μουσῶων θεράπων)”,⁷⁵ y afirmando que “es dichoso aquél amado por las Musas. Dulce voz fluye desde sus bocas (ὄντινα Μοῦσαι φίλωνται· γλυκερή οἱ ἀπὸ στόματος ῥέει αὐδῆ)”.⁷⁶

En el poeta beocio hay una apropiación del canto: de la personificación –mencionada ya por Homero en la *Odisea*– se pasa a la personalización en Hesíodo, ya que éste encarna la figura del aedo sin necesidad de crear un personaje para ello puesto que, para comenzar el canto,⁷⁷ se incluirá y declarará ser un aprendiz de las Musas: “Pues si quieres [*sc.* Perses], yo completaré mi relato con otro, conocedora y cuidadosamente (Εἰ δ’ ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω εὐ καὶ ἐπισταμένως)”.⁷⁸ Hay que destacar que el verbo utilizado para denotar la acción que efectuará el poeta no es ποιεῖν sino ἐκκορυφώω, el cual refiere a un sentido narrativo que parte de la indicación de los puntos principales de la temática del canto;⁷⁹ mientras que de ποιεῖν, sólo hace mención en siete momentos,⁸⁰ de los cuales ninguno denota alguna actividad humana sino divina e, incluso, en dos de ellos lo hace retomando una fórmula muy parecida a una empleada por Homero en *Odisea*. En los versos 110 y 128 de *Trabajos y días*, el beocio emplea ποιήσαν Ὀλύμπια δώματ’ ἔχοντες (los que tiene moradas olímpicas hicieron...), recomponiendo la fórmula del jónico Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ’ ἔχουσαι (Musas que tienen moradas olímpicas) que aparece en II. 484, XI. 228, XIV. 508, y XVI. 112 de la *Iliada*.⁸¹

⁷⁴ Cf. Apéndice III: Lista de verbos.

⁷⁵ Cf. Apéndice I: HES., *Th.*, no. 5, p. xvi.

⁷⁶ Cf. HES., *Th.*, no. 5, p. xv.

⁷⁷ Cf. Apéndice I: HES., *Th.* no. 1, p. xiii.

⁷⁸ Apéndice I: HES., *Op.*, no. 2, p. xvii.

⁷⁹ LIDDELL-SCOTT, s. v ἐκκορυφώω: λόγον tell a tale “summarily”, “state the main points”.

⁸⁰ HES., *Th.*, 579 y 818; y *Op.*, 110, 128, 144, 158 y 680.

⁸¹ Hesíodo también usa como tal dicho verso en *Th.*, 114.

Hesíodo trabajará un tipo de poesía didáctica enfocada sobre todo en la instrucción del trabajo y de la vida del campo en *Trabajos y días*, donde los hombres alcanzarán la virtud por sí mismos merced a sus actos realizados según la serie de preceptos morales, luego de haber escrito la genealogía de las deidades insertas en la *Teogonía*. La heroicidad no se encuentra más en paradigmas como Aquiles o Héctor, quienes fungían en la épica homérica como vínculos para alcanzar lo divino. Su canto se halla tan bien logrado que, incluso, se declara triunfador de los juegos de Anfidamante: “Ahí, digo que, vencedor con un himno, me llevé un trípode de asas, el que yo consagré a las Musas Heliconiadas, allá donde primero obtuve el canto de agudo tono (ἐνθα μέ φημι ὕμνω νικήσαντα φέρειν τρίποδ’ ὠτώεντα. τὸν μὲν ἐγὼ Μοῦσησ’ Ἑλικωνιάδεσσ’ ἀνέθηκα ἐνθα με τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς).”⁸² El hecho de que el poeta consagre su premio a las Musas habla de su conciencia como receptor del don de las divinidades. Se apropia del canto, aquél que en primera instancia las Musas le otorgaron, pero que él perfeccionó.

Hesíodo posee ya la conciencia del quehacer poético donde la trascendencia del canto y del contenido de éste recaerá en el poeta, quien se considerará parte del resultado del proceso creativo. Hesíodo se proclama vencedor, siendo un innovador de los mitos que ha aprendido, de modo que su inspiración será propia; si bien las Musas le confieren el don del canto, esto sucede gracias a que él es quien se acerca a ellas por voluntad.

La visión propia del aedo se desarrolla de un poeta a otro; sin embargo, el término sigue siendo el mismo: ἀοιδός. La tradición épica sigue transmitiéndose de manera oral y musical, de ahí se puede entender que todavía no tenga el peso de una “creación” propiamente.

Habiendo revisado la postura de ambos poetas, cabe señalar las diferencias notables entre uno y otro, comenzando por la intencionalidad con la que cantan, así como otro aspecto clave a considerar en tal discrepancia de conceptos poéticos que es la raigambre rapsódica del s. VIII a. C. que evidentemente ya se había desarrollado en el tiempo durante el cual Hesíodo canta sus poemas; dicha raigambre conformó otro recurso creativo para el poeta, quien, como ya he señalado en párrafos anteriores, toma conciencia de él y lo hace suyo. Es claro que hay entonces una transición de la concepción poética: mientras que Homero admite sus limitaciones

⁸² Apéndice I: HES., *Op.*, no. 4, p. xvii.

propias de ser humano; Hesíodo se hace consciente de su técnica y la incluye dentro de su inspiración. No obstante, en ambos casos, se puede apreciar que los poetas concuerdan en que la poesía es un don divino, aunque el tratamiento del mismo sea distinto, tal como lo refiere Naddaf:

Lo que sugiere fuertemente todo esto [...], es que no sólo se confunden en Homero las nociones físicas y figurativas de “inspiración”, es decir, que no son diferenciadas por el poeta de manera consciente, sino que la poesía misma debe haber sido vista por Homero y Hesíodo como un don divino –de acuerdo a la voluntad de los dioses.⁸³

Para constatar esto, Hesíodo lo declara como tal:

Tal es, de las Musas, el sagrado don a los hombres, pues de las Musas y de Apolo el que flecha de lejos, provienen los varones aedos y los citaristas, sobre la tierra, y de Zeus, los reyes. Es dichoso aquél querido por las Musas.⁸⁴

En este pasaje cabe enfatizar que la voluntad humana se “rinde” ante la divina, aunque ya de manera consciente. El poeta se entrega como un servidor de las Musas porque desea hacerlo, a sabiendas de que de otro modo sería imposible efectuar su canto. Sin embargo, la inspiración de Homero se potencializa al no considerarse “poeta”, mientras que, en el caso de Hesíodo, se presenta una cosmovisión limitada a una descripción, por el uso catalogístico que emplea el aedo en la *Teogonía* para describir el linaje y la relación de los dioses, si bien es un recurso ya empleado en el canto II de la *Iliada*, con el famoso “catálogo de las naves”.

De esto, podría concluirse entonces la jerarquía y la importancia inspirativa de Homero a través de tres aspectos clave: el uso y dominio de personajes tipo, la consideración personal como poeta, y las características formales del texto mismo. Hay una pervivencia de la necesidad moral que se transformará en una necesidad material, desembocando en los nuevos preceptos conductuales que predicará Hesíodo.

Será hasta Heródoto⁸⁵ cuando el término ποιήσις se utilice para significar crea-

⁸³ NADDAF, G., “Algunas reflexiones sobre la inspiración poética”, p. 64.

⁸⁴ Cfr. Apéndice I: HES., *Th.*, no. 5, p. xv.

⁸⁵ HDT., II. 82: καὶ τούτοις τῶν Ἑλλήνων οἱ ἐν ποιήσει γενόμενοι ἐχρήσαντο. El historiador no sólo fue el primero en utilizar el término, sino que también es el primero en adjudicar la autoría de la *Iliada* y la *Odisea* a Homero (II. 116; IV. 29).

ción poética;⁸⁶ en tanto que el uso del verbo ἀείδω en las fuentes homéricas y hesiódicas, para designar como propia la actividad creativa de los poetas, indica que hasta ese momento no se concibe como creación lo hecho por el aedo, sino como canto; incluso se podría inferir que, puesto que transmiten la palabra divina, el contenido de su recitación ya está otorgado por la Musa y de ahí que el poema no sea creado, sino más bien “recreado”, de modo que ποιήσις se entiende antiguamente como la acción en sí, mientras que en nuestros días ya contiene la idea de creación, es decir, el resultado de la acción del poeta.

Podría decirse, entonces, que con Hesíodo nace un “yo poético” donde el sujeto se percata de su participación dentro de la interpretación. Esto, lejos de restarle importancia o dejar de hacerlo partícipe de una intervención divina a nivel literario dentro de las obras mismas, logra brindarle al poeta más presencia. Hesíodo ya es el beneficiario de la memoria divina, la cual, pareciera ser impersonal y universal, entendiendo que lo que se narra por medio de ella, “no concierne al pasado de los *aoidoi* individuales o cantores-poetas”.⁸⁷

⁸⁶ Cf: LLEDÓ, E., “El nacimiento del concepto” en *El concepto «poiesis» en la filosofía griega Heráclito-Sofistas-Platón*.

⁸⁷ NADDAF, G., *op. cit.*, p. 68.

CAPÍTULO II LA ORALIDAD: LA VOZ DE LA MUSA

Μῶσ' ἄγε Μῶσα λιγη πολυμελές
αἰὲν ἀοιδὲ μέλος
νεοχμὸν ἄρχε παρσένοις ἀείδην.⁸⁸

ALCM., 14a

INVOCACIÓN Y CREATIVIDAD

El primer poeta y, por ende, el más importante para la tradición en Occidente, como ya referí, fue Homero, y por ello es necesario revisar su papel dentro del proceso creativo una vez explorada su propia visión como poeta e inspirado en el capítulo anterior. A partir de la primera afirmación del concepto del “poeta” hecha por Heródoto⁸⁹ y de su conformación divina en las figuras de Homero y de Hesíodo –así como de su carácter preclaro–, se pueden deducir dos cosas: primero, que antes del historiador no es posible referir a poetas sino a aedos y rapsodas; y segundo, que la práctica de éstos no sólo llegó a suponer tal importancia que cambió una acepción del verbo mismo, sino que también reconoció el papel de los cantores dentro de su oficio.

Así pues, la figura del aedo que evolucionó a la del poeta como la concebimos actualmente,⁹⁰ en un principio designó al individuo que efectuaba cantos considerados de “pasatiempo” a manera de oficio. En palabras de Fränkel:

Era poesía de entretenimiento, arte «puro»; no cumplía función ritual alguna ni pretendía otro objetivo. Su lugar en la vida lo daba el ocio. En los banquetes, y especialmente después de los banquetes, los hombres se sentaban, con postres y bebidas, y escuchaban los recitados durante horas y a lo largo de toda la noche. Recitaba sólo una persona y la audiencia la seguía cautivada,

⁸⁸ “Musa, ea, Musa de voz aguda, de muchas melodías, siempre cantora, inicia un nuevo canto para que lo canten las doncellas”. Trad. de Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS.

⁸⁹ *Cfr. supra*, p. 35, nota 85.

⁹⁰ Según la Real Academia de la Lengua Española, designa a una “persona que compone obras poéticas” (s. v. *poeta*); y por éstas se entiende “conjunto de principios o de reglas que caracterizan un género literario o artístico, una escuela o un autor”. (s. v. *poética*).

encantada, absorta en la audición. Así lo describen los cantores de nuestra *Odisea*.⁹¹

Si bien es poco conveniente decir que el aedo realizaba esta tarea de manera profesional, debido a la implicación técnica que esto tendría, sí debe entenderse ésta como una actividad remunerada, *i.e.*, los aedos tenían como primer propósito cantar para entretener y recibir una compensación económica para su manutención:

Y el heraldo puso en las manos la muy hermosa cítara para Femio, quien cantaba entre los pretendientes por necesidad. En verdad, el que tocaba la fórminge, comenzó a cantar bellamente. (κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε | Φημίω, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη).⁹²

El apremio de Femio se reafirmará cuando suplique piedad encarecidamente a Odisseo, refiriendo una vez más que la obligación lo condujo a cantar para los pretendientes de Penélope:

Te suplico, Odisseo, tú respétame y apiádate de mí, para ti mismo habrá después una aflicción si matas al aedo, el que canta a dioses y hombres. Auto-didacta soy, y el dios infundió en mi ánimo diversos poemas, y parece que canto en tu honor como a un dios; así, no ansies decapitarme. Estas cosas podría decir Telémaco, tu amado hijo, que yo, ni voluntario hacia tu palacio ni mendigando, te traicionaba cantando para los pretendientes durante los banquetes, pero unos, mucho más numerosos y fuertes, me conducían por obligación.⁹³

La obligación que reitera el cantor posee un carácter forzado, no por la necesidad de mantenerse económicamente, sino por ser objeto de coerción por parte de los pretendientes al ser un trabajador de la casa.

Por otro lado, Havelock afirma que, aunado al de entretenimiento, está el propósito de almacenamiento de la información:

⁹¹ FRÄNKEL, H., *op. cit.*, p. 27.

⁹² Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 3, p. v. En el texto no. 29, p. xi, también es señalada la necesidad del aedo. *Cf.* *supra*, p. 19, n. 30, sobre la señalada necesidad del aedo. Incluso, el poeta utiliza un verso formular en ambos, *cf.* Apéndice IV: Fórmulas poéticas, p. xxxv.

⁹³ Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 30, p. xi.

El poema épico narraba una historia en la que los actores eran personas que hacían cosas o las padecían, con una notable ausencia de planteos [sic] abstractos. El individuo podía reflexionar, pero siempre en tanto ser humano y nunca como filósofo, intelectual o teórico.⁹⁴

Partiendo de esto, considero necesario anotar tres puntos: el primero, que los personajes,⁹⁵ al encarnar situaciones comunes del devenir humano, exaltan el πάθος del auditorio, buscando con ello una identificación por parte de los oyentes –lo cual también explicaría, de cierto modo, cómo posteriormente el propósito poético también se convirtió en uno didáctico–; el segundo, que el ejercicio de la memoria, de ser así, no sólo se daba en función de la oralidad, sino que adquiriría mayor importancia por ser la herramienta que conservaba el contenido del poema; y el tercero, aunque no sea el objetivo de esta tesis, el estudioso apunta ya a que no daba cabida a un análisis epistemológico, al aclarar que aún no existía un planteamiento de reflexión filosófica en tiempos arcaicos.

Sobre el segundo punto juzgo necesario ahondar un poco más. La memoria del poeta puede comprenderse de dos maneras: una, dependiente del aedo quien realiza el constante ejercicio de la misma, entrenándola continuamente a través de ciertas técnicas, ya sean formularias, ilativas o catalógicas;⁹⁶ la otra, como un poder religioso dado por la Musa –o las Musas, siguiendo a Hesíodo. Sobre la primera no parece difícil imaginar el arduo, aunque no imposible, trabajo del aedo, ello sin perder de vista la casi nula difusión de la escritura empleada para el ámbito poético en aquel tiempo; sin embargo, a propósito del segundo aspecto, hablar de una potestad divina vincula ya tácitamente las habilidades propias del poeta con un carácter “entusiástico”, si bien no se encuentra aún la invocación a la Musa como tal. Naddaf afirma:

La memoria que rige a la inspiración poética es un poder religioso impersonal que le da a las declaraciones del cantor un efecto de encantamiento y que

⁹⁴ HAVELOCK, E., “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en *Cultura escrita y oralidad*, p. 41.

⁹⁵ Aunque el autor menciona a “actores” prefiero nombrarlos “personajes” dado que el primer término podría sugerir una puesta en escena teatral, en cuyo caso se alejaría del género poético aquí tratado, el épico.

⁹⁶ DETIENNE, M., *Maestros de Verdad...*, p. 61: “Tras la inspiración poética se adivina un lento adiestramiento de la memoria. Los poemas homéricos ofrecen, por otra parte, ejemplos de estos

retiene, sin embargo, una función didáctica [...] cuando Homero y Hesíodo ejercitan su función poética son tanto poetas como mantis o videntes y, como tales [...] tienen acceso al conocimiento de todas las cosas pasadas, presentes y futuras.⁹⁷

No concuerdo con el autor al hablar de la función didáctica como tal, ya que ésta no se reconoce como un don por parte de la divinidad, al menos en Homero, pues la Musa no parece, por lo dicho dentro de los poemas, enseñar al aedo cómo debe retener el contenido poético; no obstante, sí considero que la memoria aédica debe estimarse como divina por el carácter especial que posee, mismo que en ocasiones se enuncia como “sobrehumano”. Tanto en el poeta jónico como en el beocio, el arte del aedo debe abarcar pasado, presente y futuro. Su condición de inspirados los dota de una especie de omnividencia y es en este sentido que deben ser tomados como profetas, por comunicar aquello que la divinidad quiere dar a conocer, utilizando como canal de la misma al propio aedo.

Dejando por un momento lo dicho por Naddaf, para quien parece que definir la inspiración poética es remitirla únicamente a la relación establecida por el poeta con las Musas, la posesión de esta memoria podría resultar abrumante para el aedo, quien se encuentra en una incesante y recurrente utilización de la misma. Gentili parece considerar que el estado entusiástico del poeta se debe a la tensión que padece debido a su capacidad memorística, lo cual marcaría la pauta al trance extático del cual el aedo necesita hacer uso para comenzar a crear, aunque evidentemente, de forma inconsciente, entre en un furor entusiástico, sin conocer a cabalidad aquello que transmite.

Ahora bien, si se sigue la doctrina platónica, la respuesta que encontramos en el filósofo se agotaría en este punto. Para Platón, no cabe profundizar sobre esto dado que el poeta sólo funge de intermediario con la divinidad y nada más. Sin embargo, en algunos estudios contemporáneos, el desconocimiento del objeto de su poesía por parte del aedo podría no restarle importancia dentro del proceso de creación, como lo declara Konstan.⁹⁸

ejercicios «mnemotécnicos», que debían asegurar a los jóvenes aedos el dominio de la ardua técnica poética: son los pasajes conocidos bajo el nombre de «catálogos».

⁹⁷ NADDAF, G., *op. cit.*, p. 53.

⁹⁸ KONSTAN, D., *Plato's Ion and the psychoanalytic theory of art*, p. 4: “to be sure, inspired seers do not necessarily understand the meaning of the oracles they deliver, but what they utter is not just an

No obstante, otras muestras de esta tradición cantora y de su evolución se encuentran del mismo modo en los poemas homéricos. Si bien los pasajes anteriores hablan de un profesionalismo del aedo, en la *Iliada* aparece Aquiles tocando una melodía con la cítara en el momento en que la embajada conformada por Fénix, Áyax y Odiseo llega a su tienda para comunicarle el ofrecimiento de Agamenón:

Y llegaron a las puertas y a las naves de los mirmidones, y a éste encontraron complaciendo su corazón con la clara fórminge, bella y ornamentada, que tenía un argénteo clavijero; la que obtuvo del botín de guerra, habiendo destruido la ciudad de Etión. Con ésta complacía su ánimo, así pues, cantaba las hazañas gloriosas de los varones.⁹⁹

Aunque el héroe realiza un canto acompañado del instrumento musical, la forma en la que Homero lo presenta permite observar dos aspectos clave: el primero –y más importante– que su ejecución es únicamente propia del héroe que se complace con los frutos de su trabajo, la fórminge del botín de guerra, contraria a la de un rapsoda cuya actividad tanto técnica como inspirativa incluye una continua dedicación a ello; y segundo, que este canto precisa ser exclusivamente dedicado a la narración de hazañas de varones (κλέα ἀνδρῶν). Asimismo, es posible deducir la evolución que toma la figura del aedo entre ambos poemas: pasa de tener una única mención en la *Iliada* a personificarse en los cantores de la *Odisea*.¹⁰⁰

Del mismo modo, cabe revisar la íntima relación que guardaban música, canto y baile en la época arcaica,¹⁰¹ misma que ayudará a entender el aspecto oral de los inicios poéticos. En un principio, esta unión coral-poética-dancística estaba tan ligada que apenas se esbozaba una mínima diferencia entre las disciplinas que la conformaban, dado que el contenido del canto era marcado por la ejecución instrumental a la par que ésta brindaba el ritmo que los bailarines debían seguir.¹⁰² Los griegos no

imitation of how someone skilled in the mantic art would talk.” KONSTAN, D., *Plato's Ion and the psychoanalytic theory of art*, p. 4.

⁹⁹ HOM., *Il.*, IX. 185-189: Μυρμιδόνων δ' ἐπὶ τε κλισίας καὶ νῆας ἰκέσθην, | τὸν δ' εὖρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ | καλῆ δαιδαλέῃ, ἐπὶ δ' ἀργύρεον ζυγὸν ἦεν, | > τὴν ἄρετ' ἐξ ἐνάρων πόλιν Ἡετίωνος ὀλέσσας. | τῇ ὅ γε θυμὸν ἔτερπεν, ἄειδε δ' ἄρα κλέα ἀνδρῶν. Este pasaje no se encuentra en los apéndices dado que quien ejecuta el canto es Aquiles y no un poeta, lo cual no refiere como tal a un aspecto poético.

¹⁰⁰ *Cfr. supra*, p. 29 y ss.

¹⁰¹ *Cfr. supra*, p. 9.

¹⁰² GENTILI, B., *op. cit.*, p. 59: “El término *mousiké*, «el arte de las Musas», fue adoptado para

concebían una sin la otra, a tal punto que los aedos antes de ser aedos eran citaredos: personajes que entonaban cantos a la vez que tocaban su instrumento, la cítara.¹⁰³ Así, Comotti propone como definición de música la siguiente:

El término griego del cual se deriva el nombre de « música », *mousiké* (a saber, *teckne*, « el arte de las Musas »), definía, todavía en el siglo V a. C., no sólo el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de transmisión de una cultura que, hasta finales del siglo IV a. C., fue esencialmente oral, una cultura que se manifestaba y se difundía a través de ejecuciones públicas en las cuales no sólo la palabra sino también la melodía y el gesto tenían una función determinante.¹⁰⁴

Asimismo, podría decirse que la música era entendida como el conjunto performativo de los elementos anteriormente mencionados, dado que uno y otro se llevaban a cabo al mismo tiempo. Esto también señala el carácter de pasatiempo y divertimento de la poesía: se recitaban pasajes poéticos acompañados de ejecuciones instrumentales y bailes como parte integral de los banquetes y simposios, incluso, en el siguiente pasaje de la *Iliada*, es posible ver que la recitación adquiría una importancia semejante a la de la comida o la de la bebida:

Así entonces, el día entero hasta que el sol se hundió, *disfrutaron un banquete*¹⁰⁵ y ningún ánimo careció de ración semejante ni de la hermosísima *fórminge*, la que poseía Apolo, ni de las Musas, que cantaban *alternándose* con hermosa voz.¹⁰⁶

En diversos pasajes de la *Odisea*, también se puede apreciar el canto como divertimento, por ejemplo:

Quemando los muslos, degustaban un magnífico banquete saciándose. Entre ellos, celebraba con el canto el divino aedo, Demódoco, honrado entre los pueblos.¹⁰⁷

significar no solamente el arte de los sonidos, sino también la poesía y la danza, es decir, los medios de comunicación de una cultura que transmitía oralmente sus mensajes en representaciones públicas”.

¹⁰³ *ibid.*, p. 33: “La música era, pues, servidora de la poesía, en cuanto que era ornamento del canto”.

¹⁰⁴ COMOTTI, G., *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁵ *Cfr.* Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 2, nota 2, p. i.

¹⁰⁶ *Cfr.* Apéndice I: HOM., *Il.*, no. 2, p. i.

¹⁰⁷ *Cfr.* Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 23, p. x.

Cabe señalar nuevamente que el Homero de la *Iliada* deja en claro que la música ejecutada es obra del dios Apolo y de las Musas; distinto del poeta de la *Odisea*, que da nombre e identidad a los intérpretes, Femio¹⁰⁸ y Demódoco,¹⁰⁹ brindándoles importancia dentro del *performance*. Si bien no es el objetivo de la presente tesis rastrear el origen del rasgo poético en Apolo, sí considero pertinente hacer una somera mención del atributo del dios, sobre todo, por la implicación filosófica y que abordará Nietzsche siglos después.¹¹⁰ Desde su nacimiento –al menos en la tradición himnica–, el dios reclama el arco y la lira por igual, tal como se narra en el *himno a Apolo*: “sean para mí, la amada cítara y el curvo arco, y profetizaré para los hombres la infalible voluntad de Zeus”,¹¹¹ de modo que la asociación poética del dios le viene por naturaleza, es el cantor por antonomasia, es el dador del poema, guía de las Musas a quienes enseña el canto para que lo acompañen en él, mientras lleva la música:

La multitud en fiesta y panegiria parece ofrecer al dios el espectáculo de una asamblea de Inmortales en el Olimpo, entre las danzas y los cantos de las Musas. De repente, el dios del arco se convierte en el Apolo de la cítara, yendo en dirección a la rocosa Pito. La música lo lleva.¹¹²

Ahora bien, revisado el carácter de entretenimiento que poseía el *performance*, es necesario abordar el aspecto oral dentro de él. Para Gentili existen tres condiciones de la oralidad: la de la composición, la de la comunicación y la de la transmisión,¹¹³ expresadas por medio de la improvisación, el *performance*, y la tradición confiada a la memoria, respectivamente. Considero que, atendiendo a la propuesta de este autor, las últimas dos condiciones de la oralidad corresponden al acto del poeta como técnica. Por otro lado, Havelock propone tres dimensiones distintas con respecto a la oralidad: la histórica, la contemporánea, y la lingüística;¹¹⁴ las cuales dan lugar a la filosófica.

¹⁰⁸ Femio podría ser un nombre parlante proveniente del verbo φημί: decir o hablar, haciendo alusión a su actividad cantora. Cfr. Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 3, p. v; no. 5, p. v; no. 25, p. x; no. 29, p. xi. Por otro lado, los textos no. 9-11, p. vi; no. 18, p. ix; no. 24, p. x y no. 27, p. xi, sólo aluden a un aedo sin mencionar nombre. Los textos no. 15 y 16, p. viii, aluden a Demódoco.

¹⁰⁹ Apéndice I: HOM., *Od.*, no. 8, p. vi; no. 12-13, p. vii; no. 15-17, p. viii; no. 19, p. ix.

¹¹⁰ Cfr. *infra*, p. 53.

¹¹¹ *h. Ap.*, 131: εἴη μοι κίθαρίς τε φίλη καὶ καμπύλα τῶξα, | χρῆσω δ' ἀνθρώποισι Διὸς νημερτέα βουλῆν.

¹¹² DETIENNE, M., *Apolo con el cuchillo en la mano*, p. 21.

¹¹³ GENTILI, B., *op. cit.*, p. 23. ¹¹⁴ HAVELOCK, E., *La Musa aprende a escribir*, p. 45.

A propósito de las condiciones que corresponden a la técnica del aedo, podría sostenerse que en Homero confluyen tres componentes que permiten que la pieza artística se lleve a cabo de manera exitosa: técnica (τέχνη), inspiración (μανία), y contenido temático (φύσις).¹¹⁵ En ese orden el poeta, pues, debe contar con una técnica previa, la cual, como ya se ha señalado, resulta independiente de que posea o no conciencia de ella. Después, recibiría de la divinidad el “soplo divino” que lo incitará a la creación poética, mismo que se hallaba íntimamente ligado al contenido temático que versaba sobre asuntos de naturaleza suprema que los dioses transmiten a los hombres. Este llamado “soplo” –entendido como πνεῦμα, espíritu– refiere a una especie de trance en el que el poeta entra para ponerse en contacto con la divinidad.

En el *Ion* (535e),¹¹⁶ Platón coloca en una misma jerarquía a Museo, Orfeo y Homero, considerándolos mediante una acertada alegoría como poetas de los cuales penderán “las cadenas de inspirados”, cuyo siguiente eslabón será el o los rapsodas que continúen la tradición al recitar sus obras. Esto habla entonces de una pervivencia dentro de la práctica de los aedos que ya existía en época arcaica, haciendo patente que Homero es el resultado de un vasto linaje de cantores anteriores cuya función radicaba en el entretenimiento, sobre todo si se tiene presente el testimonio de Demócrito, el cual sostiene que el hexámetro fue una invención de Museo.¹¹⁷ Esta cita sugiere que el artista posee antes de la creación una τέχνη propia que le servirá de herramienta para su actividad poética. Si bien la Musa le concede el don y el contenido –ya sea que se lo recite ella misma o lo haga por medio de él–, las especificaciones operativas son responsabilidad de aquél. Ahora bien, la invención que atribuye Demócrito a Museo no es gratuita, el hexámetro dactílico, que se volverá recurso *sine qua non* de toda épica, resulta de un ritmo continuo que con seguridad fue tomado de la danza y la música, las cuales en épocas muy antiguas aún no se encontraban definidas como disciplinas diferentes, como se explicó líneas más arriba. Así, el poeta sería incapaz de recibir el toque o la inspiración divina si no tuviera un conocimiento previo que le permita recomunicar lo que la Musa exprese;¹¹⁸ del

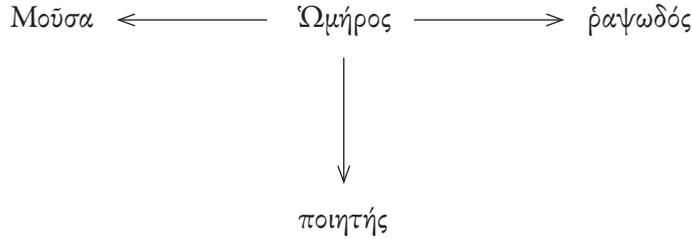
¹¹⁵ Cfr. Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 3, p. xix.

¹¹⁶ Cfr. Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 5, p. xxi.

¹¹⁷ DEMOCR., 16, MALLIUS THEODOR., *de metr.*, VI 589, 20 Keil: “El hexámetro dactílico fue inventado por Museo.” (*metrum dactylicum hexametrum inventum primitus ab Orpheo Critias* [88 B 3] asserit, D. a Musaeo).

¹¹⁸ DEMOCR., 59: “Ni el arte ni la sabiduría son alcanzables si uno no ha aprendido”. (οὔτε τέχνη οὔτε σοφίη ἐφικτόν, ἦν μὴ μάθῃ τις).

mismo modo, invocaría a la Musa a fin de que le cuente las cosas que han sucedido, un pasado histórico que Detienne considera más poético que anterior.¹¹⁹ Podría entenderse entonces a Homero como primer aedo y rapsoda simultáneamente, si bien ambos términos podrían utilizarse indiscriminadamente, siguiendo a Gentili.¹²⁰ Esquemático esto sería:



Sin embargo, en cuanto a la tradición, el mismo autor también menciona la transmisión rapsódica de los poemas homéricos:

Sabemos que, [sic] el rapsodo Cineto de Quios, que según aparece en 504-501 a. C. recitó por vez primera a Homero en Siracusa, fue no sólo ejecutante, sino también autor de muchos versos épicos que él habría insertado en el tejido de los poemas homéricos. Así pues, los dos momentos, el creativo y el repetitivo, coexisten aún en la actividad de un rapsodo del siglo VI.¹²¹

Entenderíamos a Homero entonces como el intermediario entre la Musa y el rapsoda, el anillo conector de la cadena de inspirados de la que habla Platón.¹²² Sin embargo, en su calidad de primer poeta también es el primer rapsoda, si bien no se tienen noticias de una transmisión oral rapsódica, debió de existir una tradición poética anterior a él, aunque no se tengan noticias claras de ello. Para nosotros, con él se inauguran, por decirlo de alguna manera, tanto la tradición poética como la rapsódica, es una suerte de génesis creativa, ya que el poeta homérico da origen a

¹¹⁹ DETIENNE, M., *Maestros de verdad en la Grecia Arcaica*, p. 55.

¹²⁰ "Es indudable que las palabras *aoidós* y *rhapsodós* fueran aplicadas ambas, en su origen, al poeta-ejecutante. Se ha pensado que pudieran indicar alguna diferencia respecto al tipo de ejecución o a la preponderancia de la improvisación sobre la memorización, o bien que fuese 'creativa' o 'productiva' la actividad del aedo, 'repetitiva' la del rapsodo". GENTILI, *op. cit.*, p. 27.

¹²¹ *Idem*, p. 29.

¹²² *Cf.* Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 5, p. xxi.

ambos: canta, por un lado, el poema que las Musas le dan y lo transmite al rapsoda, en cuyo caso es él mismo, puesto que aún no existe algún otro que lo haga por él.¹²³ Así pues, tenemos la base que dará pauta al desarrollo de la creación artística, mismo que continuará merced a la intervención de las Musas para dotar al poeta del *ἐνθουσιασμός* que le permitirá el canto. Sobre esta línea, Demócrito ya planteaba que el poeta padecía un enardecimiento de espíritu,¹²⁴ un *ἐνθουσιασμός* creativo. Sin embargo, el artista poético debía contar con una serie de conocimientos previos que lo colocaran en una posición “favorecida” frente a la Musa, puesto que la inspiración por sí sola no era capaz de generar un poema.¹²⁵ Por tanto, era tarea del poeta no sólo poseer una técnica previa sino también ser capaz de ligarla con la inspiración que la divinidad le otorgara.

LA RELIGIOSIDAD Y LO DIVINO: INSPIRACIÓN COMO ESTADO DE ÉXTASIS

La poesía como arte es elevada y sublime, concebida en Grecia como perteneciente al ámbito divino por poseer las características que sólo las deidades pueden crear. La crítica literaria de los siglos I y II d. C., con Cecilio de Caleacte, Demetrio y Longino, prueba cómo este aspecto de la creación poética fue objeto de estudio hasta dichos siglos, aunque con estos autores es apreciable la perspectiva teórica del análisis de la poesía, es decir, se teorizan los rasgos técnicos del poema y se examinan sus características poéticas. Sin embargo, este escrutinio de tiempos posteriores se da cuando los poemas se encuentran fijados a través de la palabra escrita, condición en la que abundaré en el siguiente capítulo.

Por otro lado, su pertenencia a lo divino no excluye a la poesía de poseer un carácter técnico. Siguiendo a Jean-Luc Nancy, la Musa “instaura” el proceso creativo,

¹²³ BERNABÉ, A., “Introducción general” en *Himnos homéricos*, p. 20: “En estos primeros aedos no es posible distinguir al ejecutante del compositor, ni siquiera entre la voluntad creadora de éstos y la Musa, que es quien verdaderamente inspira el canto. La ejecución misma era un acto de creación, sin texto fijo previo, situación que verosímelmente era similar para la monodía lírica”.

¹²⁴ DEM., 716 (68 B 18): CLEM., *Strom.* VI 168: “Lo que escribe un poeta por inspiración divina y por un aliento sacro es sin duda hermoso (ποιητής δὲ ἄσσα μὲν ἂν γράφῃ μετ’ ἐνθουσιασμοῦ καὶ ἱεροῦ πνεύματος, καλὰ κάρτα ἐστίν.)”.

¹²⁵ Sobre este respecto, BENET (*op. cit.* p. 28) afirma: “[...] porque la inspiración le es dada a un escritor sólo cuando posee un estilo o cuando hace suyo un estilo previo. No creo, por consiguiente, que con la sola ayuda de la inspiración se pueda crear un estilo”.

entendiendo a éste como un todo, no solamente de manera inicial;¹²⁶ incluso yo añadiría que la diosa lo instauro mnemotécnicamente al ofrecer al aedo una memoria tan particular y necesaria para la creación artística. Así pues, se estaría hablando de que la inspiración poética se establece a partir del momento en que el poeta resulta beneficiario de una memoria divina y se continúa con el ejercicio hecho por él mismo por mantenerla.

Ahora bien, el cantor de tiempos homéricos no es consciente de esta participación y le resulta evidente que, por la temática del poema, no puede ser él quien lo cante, sino la Musa. Si se pregunta por el fenómeno creativo, aunque su respuesta será exterior en la mayoría de las veces, sin considerarse a sí mismo como factor importante del proceso.

Justamente en relación con la idea según la cual el poeta no se concibe a sí mismo como creador autónomo, sino como depositario de un patrimonio cultural que ha aprendido del exterior, se define el concepto de inspiración divina, como si el quehacer poético no fuera atribuible a la personalidad del cantor individual, sino que descendiera directamente de la intervención de las divinidades a cuyo cargo va el canto, las Musas o Mnemosýne (la Memoria).¹²⁷

Así, ya sea por escrito o de forma oral, en época arcaica, clásica o helenística, el consenso parece ser el mismo: de inicio, el género poético pertenece a los dioses por su carácter elevado y perfecto, conmueve al espíritu, es un *πάθος*; es la palabra divina, mientras que el aedo sólo funge como depositario. Esto último explica a la perfección por qué estos personajes se tenían en tan grande estima dentro de la sociedad arcaica: no era por consideración a una técnica propia e individual, sino por el carácter divino que su quehacer poético implicaba; y si bien ellos mismos se consideraban estar dentro de un trance poético al momento de componer, no habría manera de que demandaran reconocimiento a su participación, dado que no eran conscientes de ella. Al respecto, Assaël lo apunta de manera precisa:

En efecto, los aedos arcaicos, por su parte, se sienten habitados por la Musa, pero, al mismo tiempo, dominan una técnica de composición que han apren-

¹²⁶ NANCY, J., *op. cit.*, p. 40: “De tal modo, las artes son ante todo técnicas. Lo son «ante todo», pero no en el sentido de comportar una parte inicial del procedimiento, rematada por una parte final de consumación «artística». Las Musas no sobrevienen en una operación artesanal: la instauran”.

¹²⁷ GENTILI, B., *op. cit.*, p. 30.

dido durante largo tiempo [...] En realidad, la exaltación poética se desarrolla, de forma manifiesta, de manera singular y personal para cada artista, de suerte que la definición del fenómeno de inspiración debe, sin duda, ser renovada según cada experiencia creativa.¹²⁸

Por otro lado, el pensamiento que Jenófanes de Colofón desarrolló en cuanto a lo religioso partía de una aguda crítica hacia la imagen de lo divino que los poetas épicos crearon y transmitieron, ya que los acusaba –como después hará Platón– de mostrar a los dioses como ejemplo de todo lo malo:

A los dioses achacaron Homero y Hesíodo todo aquello que entre los hombres es motivo de vergüenza y de reproche: robar adulterar y engañarse unos a otros.¹²⁹

Para el filósofo presocrático, el poeta debe ser un educador fiel del pueblo. No está en contra de la divinidad sino de su ejemplo, de ahí que los poetas, al dirigirse a la ciudadanía para comunicarles lo que se debe de hacer, no pueda utilizar imágenes divinas que representen la exaltación de la violencia y el comportamiento desmesurado.

Esto refleja, a mi parecer, la trascendencia moral que se reconocía ya en la poesía como educadora de la *pólis*, a la que el filósofo hizo objeto de reflexión, al mismo tiempo que reprochaba en particular a Homero porque lo consideraba el primero de los poetas, de quien abrevarán todos los posteriores: “Y es que desde el principio todos por Homero han aprendido... (ἐξ ἀρχῆς καθ’ Ὀμηρον, ἐπεὶ μεμαθήκασι πάντες ...)”¹³⁰

Por su parte, en Empédocles se encuentra ya una idea más acabada de lo que se entiende por el entusiasmo poético en tanto vivencia, es decir, el de Agrigento ya da cuenta de la experiencia extática de la que es partícipe en sendos fragmentos:

¹²⁸ «En effet, les aèdes archaïques, pour leur part, se sentent habités par la Muse, mais, en même temps, ils maîtrisent une technique de composition qu’ils ont longuement apprise [...] En réalité, l’exaltation poétique se développe, manifestement, de manière singulière et personnelle pour chaque artiste, de sorte que la définition du phénomène d’inspiration doit sans doute être renouvelée à propos de chaque expérience créatrice». ASSAËL, J., *Pour une poétique de l’inspiration*, p. 3.

¹²⁹ ΧΕΝΟΦ., 15. πάντα θεοῖσ’ ἀνέθηκαν Ὀμηρός θ’ Ἡσίοδος τε, ὅσσα παρ’ ἀνθρώποισιν ὄνειδα καὶ ψόγος ἐστίν, κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν. ὡς πλείστ’ ἐφθέγγαντο θεῶν ἀθεμίστια ἔργα, κλέπτειν μοιχεύειν τε καὶ ἀλλήλους ἀπατεύειν.

¹³⁰ ΧΕΝΟΦ., 14.

Alejad, pues, dioses, de mi lengua el extravío de esa gente y encausad por mi boca piadosa un límpido hontanar. Y a ti, virgen de la memoria fértil, Musa de albos brazos, te suplico; lo que es lícito que oigan los seres de un día, envíamelo, conduciendo desde las moradas de la Piedad el carro dócil a la rienda.¹³¹

Así, pues, si a instancias de alguno de los seres de un día, Musa inmortal, tuviste a bien que nuestros desvelos hollaran tu interés, asiste una vez más, Calíope, a este suplicante en su intento de exponer un relato cabal sobre los dioses.¹³²

¿Por qué la inspiración –más allá de su obvia importancia– se relaciona con la belleza del quehacer poético? Desde tiempos arcaicos, la consideración estética del poema radica en mayor parte en el fenómeno inspirativo y, por ende, en la divinidad. Como ya se refirió, para Demócrito todo aquello que provenga de la divinidad no puede ser sino bello.¹³³

¹³¹ EMP., 2 : ἀλλὰ θεοὶ τῶν μὲν μανίην ἀποτρέψατε γλώσσης, ἐκ δ' ὀσίων στομάτων καθαρὴν ὀχετεύσατε πηγὴν καὶ σέ, πολυμνήστη λευκῶλενε παρθένε Μοῦσα, ἄντομαι, ὧν θέμις ἐστὶν ἐφημερίοισιν ἀκοῦειν, πέμπε παρ' Εὐσεβίης ἐλάουσ' εὐήνιον ἄρμα. Los siguientes no son los únicos fragmentos (aunque bien los más importantes): “En los miserables es costumbre no dar crédito a la autoridad. Tú en cambio, tal como te exhortan las garantías de la Musa, aprende, tras haber desmenuzado en tu fuero interno mi argumentación. (ἀλλὰ κακοῖς μὲν κάρτα μέλει κρατέουσιν ἀπιστεῖν· ὡς δὲ παρ' ἡμετέρης κέλεται πιστώματα Μούσης, γνῶθι διασσηθέντος ἐνὶ σπλάγχθοισι λόγιοσ’), γ: “Tenlo con toda claridad presente, pues de origen divino es el relato que has oído. (ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγὴν, ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας)”. ¹³² “Y al final, augures, poetas, médicos y dirigentes son entre los hombres terrenales, y de ahí retoñan como dioses, excelsos por las honras que reciben. (εἰς δὲ τέλος μάντις τε καὶ ὕμνοπόλοι καὶ ἱητροὶ καὶ πρόμοι ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισι πέλονται, ἔνθεν ἀναβλαστοῦσι θεοὶ τιμῆσι φέριστοι)” EMP., 15, 11.

¹³² EMP., 3: εἰ γὰρ ἐφημερίων ἕνεκὲν τινος, ἄμβροτε Μοῦσα, ἡμετέρας μελέτας < ἅδε τοι > διὰ φροντίδος ἐλθεῖν, εὐχομένῳ νῦν αὐτε παρίστασο, Καλλιόπεια, ἀμφὶ θεῶν μακάρων ἀγαθὸν λόγον ἐμφαίνοντι.

¹³³ Cfr. *supra*, p. 46, n. 124.

CAPÍTULO III LA ESCRITURA. LA PALABRA DEL POETA

Χρή Μουσῶν θεράποντα καὶ ἄγγελον, εἴ τι περισσὸν
εἶδειη, σοφίης μὴ φθονερὸν τελέθειν,
ἀλλὰ τὰ μὲν μῶσθαι, τὰ δὲ δεικνύεν, ἄλλα δὲ ποιεῖν.
τί σφιν χρῆσθαι μῦθος ἐπιστάμενος;¹³⁴

THGN., 769-772.

DEL AOIΔΟΣ AL POIHΤΗΣ:

EL PASO CREATIVO DE LA ORALIDAD A LA ESCRITURA

El paso de la oralidad a la escritura no debe pensarse como uno inmediato sino progresivo, ya que el poeta no pasó de usar sus recursos mnemotécnicos orales a unos fijos y escritos. Podría considerarse así que la escritura al principio sirvió como apoyo a la oralidad, la cual se mantuvo sin cambios al inicio de la aparición de aquella, tal como lo refiere Gentili.¹³⁵ Por su parte, Havelock, si bien no niega que la transición de una a otra fue paulatina, sí parece preferir hacer énfasis en una probable división de ambas, al afirmar que la narrativa y el ritmo que eran utilizados como “soporte de la memoria”, ya no se utilizaban en tiempos platónicos, en los que había crecido la difusión de la escritura:

Homero no era un residuo oral en medio de un entorno alfabetizado, la alfabetización de aquella sociedad sólo se produjo paulatinamente durante los siglos que separan a Homero de Platón. El platonismo, siendo un texto escrito, fue capaz de formular un nuevo tipo conceptual de lenguaje y de pensamiento que reemplazaba la narrativa y pensamiento orales. La narrativa y el ritmo, que habían sido el soporte necesario de la memoria oral, ya no se necesitaban.¹³⁶

¹³⁴ “El servidor y mensajero de las musas, si posee un arte superior, no lo oculte por envidia sino que busque, enseñe y cree: ¿qué va a hacer si no con ese arte si es él el único que lo conoce?” Trad. de RODRÍGUEZ ADRADOS.

¹³⁵ GENTILI, B., *op. cit.*, p. 50: “El proceso de alfabetización fue mucho más lento de cuanto podamos imaginar, y en lo gradual de su desarrollo no cambió sustancialmente, dentro de la sociedad griega en gran medida analfabeta, el sistema comunicativo y la actitud psicológica de vida y de pensamiento innata en la tradicional cultura oral. El poder de la memoria se mantuvo sin cambios, y sin cambios permaneció el carácter oral tanto de la comunicación como de la transmisión”.

¹³⁶ HAVELOCK., E., *La musa aprende a escribir*, p. 46.

Con lo anterior, siguiendo al autor, la narrativa y el ritmo marcados dentro de la oralidad se reemplazan con el texto escrito, puesto que éste no necesita ya el ejercicio de la memoria, dado que el aedo, ahora poeta, se sirve de la escritura para entonar el canto. Sin embargo, considero que la memoria continuaría desempeñando un papel sustancial dentro del *performance*, ya que, si bien el ahora poeta cuenta con un texto escrito al momento de la recitación, su canto debía llevar un ritmo, y para llevar a cabo esto con éxito, debería conocer a la perfección las medidas de los pies métricos, mismos que tendría por fuerza que dominar, y difícilmente, desde mi punto de vista, este aspecto del poema estaría también escrito.

Continuando con la propuesta de Havelock, el autor sugiere una “tensión creativa recíproca” entre oralidad y escritura, explicando que, en ocasiones, se pondera más el uso de la primera sobre la segunda, mientras que, en otras, sucedería lo contrario: la imposición del texto sobre la palabra oral.¹³⁷

Reale, contrario a Havelock, afirma que los textos poéticos resultantes de la alfabetización producida en la primera mitad del siglo IV a. C. no son considerados todavía como creación, sino todavía como soporte de la memoria;¹³⁸ es decir, recurre a defender la interrelación oral-escrita señalando que, en términos literarios, aún no se puede hablar de obras puesto que éstas siguen prevaleciendo dentro del espectro vocal. Una idea parecida a ésta se encuentra en Fränkel, quien sitúa el aspecto educativo de la poesía ligado a su carácter escrito:

Cuando los recitales se convirtieron en libros, la épica homérica se convirtió en un medio universal educativo de toda la nación y en una verdadera fuerza educativa para una generación de griegos tras otra.¹³⁹

Si, con seguridad, el aspecto pedagógico de la poesía se hallaba ya desde los primeros tiempos en que se cantaba, con la afirmación de este autor parece ratificarse no sólo el uso sino también la importancia de la que la escritura proveyó a los poemas

¹³⁷ HAVELOCK, E., “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en *Cultura escrita y oralidad*, p. 25: Ambas, la oralidad y la cultura escrita, han sido enfrentadas y contrapuestas una con la otra, pero se puede ver que siguen estando entrelazadas en nuestra sociedad. Desde luego, es un error considerarlas mutuamente excluyentes. Entre ellas hay una relación de tensión creativa recíproca, que tiene a la vez una dimensión histórica, [...] la tensión parece a veces hacer fuerza en un sentido, en favor de restaurar la oralidad, y luego en el otro sentido, en favor de reemplazarla totalmente por una cultura escrita más elaborada.

¹³⁸ REALE, G., *Platón, en búsqueda de la sabiduría secreta*, p. 30.

¹³⁹ FRÄNKEL, H., *op. cit.*, p. 42.

homéricos en términos educativos para su difusión dentro de la Grecia arcaica.

De todo ello concluyo que la función educativa de la poesía se reconoce desde la oralidad y no está supeditada a la aparición de la escritura; en todo caso, ésta sólo hace más evidente su función *paideútica*. Por otro lado, enfrentar de forma directa a la oralidad y la escritura sería errar, en gran medida, el análisis del paso de una a otra, porque no cesan de existir una paralelamente a la otra; más aún, se condicionaría su transición a un mero enlace moderado sin especificar las implicaciones que tienen entre sí, ya que se entendería que son mutuamente excluyentes y no que coexisten de manera simultánea, como lo hacen, incluso, hasta nuestros días.

Ahora bien, lo cierto es que cuando la escritura apareció de forma ya definitiva dentro de la literatura, lo hizo dejando en claro su papel social y cultural dentro de la *polis* griega, pues se recurrió a ella, en primera instancia, como un recurso que permitía la fijación de lo ya dicho y conocido, *i. e.*, el mito:

El mito en una sociedad primitiva, es decir, el mito en su forma viva y espontánea, no es meramente una historia explicada, sino una realidad vivida. No pertenece al género de lo inventado, como aquello que leemos en las novelas de nuestros días, sino a una realidad efectiva, viva, que pudo producirse en las épocas más antiguas y desde entonces persiste en influir al mundo y a los destinos humanos [...] Esas historias no se mantienen vivas por una vana curiosidad, ni por pertenecer a cuentos inventados; pero tampoco por tratarse de relatos verdaderos.¹⁴⁰

Prosiguiendo con la cita anterior de Malinowski, el mito debe comprenderse como una narración de una realidad paralela a la natural, dicho de otro modo, la mitología recrea y propone respuestas que explican la realidad, que, si bien son ficción, cumplen un rol cultural dentro de la sociedad –en este caso, la griega arcaica– que la dota de identidad y conforma una ideología propia.

En cuanto a la relación que guarda el mito con la poesía y con la filosofía, se puede concluir que, en el primer caso, el ejercicio poético funciona como representación de él, sin perseguir analizarlo a profundidad, sino continuando con lo que, dentro de lo mitológico, se sigue por convención. Por su lado, la filosofía romperá ese esquema de pensamiento propuesto por el mito, apropiándose sólo de su parte narrativa, como lo expresa Bernabé:

¹⁴⁰ MALINOWSKI, B. *apud* K. KERÉNYI en *Introducción a la esencia de la mitología*, p. 20.

El mito lo que intenta demostrar es que el mundo es como es porque debe ser así; en el ámbito del mito, el orden actual del mundo, logrado generalmente tras un estado anterior de confusión, es el único de los posibles, ya que, si algo no fuera como es, las consecuencias serían desastrosas. En tales condiciones, el mito constituye una defensa del orden establecido, mientras que la filosofía puede contener –aunque no necesariamente ocurre así siempre– un fenómeno revolucionario.¹⁴¹

Ahora bien, enlazando la función social del mito, el aspecto oral de la poesía y la aparición de la escritura, cabe señalar que, de inicio, si bien la introducción del alfabeto griego tiene lugar, como refiere López Férez, en el siglo VIII a. C.,¹⁴² su función fue meramente comercial y de carácter utilitario;¹⁴³ otra razón por la que aún no es posible hablar de obras literarias como tales, aspecto que aparecerá en tiempos posteriores, cuando la obra cantada por los aedos se establezca por escrito. Igualmente, la función del mito durante esta época debe entenderse como una constructiva y social, que tiene como paradigma el establecimiento de los lineamientos de la relación entre dioses y hombres.

Sobre este aspecto, el pueblo griego no concebía el mito como una ficción, sino como historia auténtica, dado que fue en ella donde se recrearon los tiempos gloriosos que eran el modelo de conducta a seguir en la Grecia arcaica. La pervivencia de Homero estaba dada en función del contenido heroico de sus poemas, los cuales, como ya he mencionado,¹⁴⁴ poseían, como primer objetivo hasta ese momento, una función recreativa. Sin embargo, dentro del pensamiento griego, este entretenimiento contaba con una parte formativa: los poemas se cantaban para narrar gestas bélicas y para ejemplificar los modelos humanos dignos de ser imitados –los héroes–, a través de sus diferentes relaciones con los dioses inmortales. Así, el mito servía como método para instruir a la sociedad en su culto religioso. Sobre este punto, Nietzsche va más allá de únicamente considerar la parte metodológica del mito dentro de los poemas homéricos al contemplar la idea de que, con ellos, evoluciona la religión griega primitiva en una homérica mucho más acabada:

Los griegos habrían sido algo muy distinto si se hubiesen quedado ahí, pero Homero los libró (de su brutalidad) con la frivolidad que es propia de sus

¹⁴¹ BERNABÉ, A. *op. cit.*, p. 14.

¹⁴² LÓPEZ FÉREZ, A., *op. cit.*, p. 27.

¹⁴³ *vid.*, LESKY, A., *Historia de la literatura griega*, p. 28 y ss.

¹⁴⁴ *Cfr. supra.* p. 21 y ss.

dioses. La transformación de una religión salvaje y sombría en una religión homérica es el mayor acontecimiento de los griegos.¹⁴⁵

Luego, si bien referí párrafos arriba que la relación entre mito y poesía se construye en parte por la representación que ésta hace de aquél, su vínculo va más allá de sólo este aspecto. Pues, en cuanto al carácter divino que encerraba la poesía, cabe señalar la interacción que el mito poseía con el universo religioso de la sociedad. La religión griega se entendía, dentro de muchos otros aspectos en la época arcaica, como un convenio mutuo establecido entre los dioses y los hombres. Los dioses homéricos poseen, en ocasiones, características que los asemejan con los humanos, sienten parecido a ellos y sus acciones hacia éstos se muestran de cuando en cuando impulsadas por sentimientos tales como la ira, el desenfreno, la compasión y la simpatía,¹⁴⁶ de modo que su intervención dentro de la batalla se veía establecida por dichos afectos. Existe, pues, una supremacía divina ante la humana, en la que los inmortales intervenían para trazar el rumbo de la vida de los mortales, aunque no por ello podían, con sólo desearlo, cambiar por completo su dirección,¹⁴⁷ momento en el cual nace la aparición la idea de un convenio mutuo: los dioses imponían su poder en tanto que fueran objeto de adoración por parte de los humanos, mientras que éstos, a su vez, honraban a las deidades siempre y cuando los favorecieran del modo deseado.

¹⁴⁵ NIETZSCHE, F. *apud* Diego SÁNCHEZ MECA en “Estudio preliminar”, NIETZSCHE, F., *El culto griego a los dioses*, p. 37.

¹⁴⁶ Algunos ejemplos de ello son el momento cuando Aquiles reconoce que la fuerza de Agamemnon le ha sido otorgada por los dioses: εἰ μάλα καρτερός ἐσσι, θεός που σοὶ τό γ' ἔδωκεν. (HOM., *Il.*, I. 178); Héctor recriminando a Paris por su ineficiente comportamiento guerrero: οὐκ ἂν τοι χραίσμη κίθαρις τὰ τε δῶρ' Ἀφροδίτης (HOM., *Il.*, III. 54); la respuesta de Héctor a Áyax mientras acuerdan posponer la batalla: Αἴαν ἐπέει τοι δῶκε θεός μέγεθός τε βίην τε | καὶ πινυτήν, περὶ δ' ἔγχει Ἀχαιῶν φέρτατός ἐσσι (HOM., *Il.*, VII. 288); o la fuerza que Homero dice que inspira a Odiseo Atenea: Ὡς φάτο, τῷ δ' ἔμπνευσε μένος γλαυκῶπις Ἀθήνη, | κτείνει δ' ἐπιστροφάδην. (HOM., *Il.*, X. 482).

¹⁴⁷ Por citar algunos pasajes que muestran esta situación en *Iliada*: Hera expresa su lamento porque la Moira dicta la muerte de Sarpedón, ὦ μοι ἐγὼν, ὃ τέ μοι Σαρπηδόνα φίλτατον ἀνδρῶν | μοῖρ' ὑπὸ Πατρόκλοιῳ Μενoitιάδαο δαμῆναι (HOM., *Il.*, XVI. 433); Hefesto proclama a Tetis su deseo por poder salvar a su hijo de la muerte, cuando ella recurre al dios para que le fabrique una armadura para el Pelida: αἶ γὰρ μιν θανάτοιο δυσηχέος ᾧδε δυναίμην | νόσφιν ἀποκρούσαι (HOM., *Il.*, XVIII. 464); Zeus pesa las *keres* en una balanza para saber el destino de Aquiles y Héctor: καὶ τότε δὴ χρύσεια πατήρ ἔτιτανε τάλαντα, | ἐν δ' ἔτιθει δύο κῆρε τανηλεγέος θανάτοιο, | τὴν μὲν Ἀχιλλῆος, τὴν δ' Ἐκτορος ἵπποδάμοιο, | ἔλκε δὲ μέσσα λαβῶν. (HOM., *Il.*, XXII. 209); y en *Odisea*: Atenea le responde a Telémaco que ni los dioses pueden librar a los hombres de la muerte: ἀλλ' ἦ τοι θάνατον μὲν ὁμοῖον οὐδὲ θεοὶ περ | καὶ φίλῳ ἀνδρὶ δύνανται ἀλαλκόμεν, ὅπποτέ κεν δὴ | μοῖρ' ὅλοη καθέλῃσι τανηλεγέος θανάτοιο. (HOM., *Od.*, III. 231).

Sin embargo, el mito no permaneció estático en su carácter religioso, de modo que, en la medida en que se alejaba de su carácter de adoración para comenzar su separación con el ámbito ritual, su contenido transitó de recrear las relaciones de corte religioso y de culto, a una gama mucho más amplia que favoreció tópicos de la más variada naturaleza. Entre ellos se encuentra su conversión en un elemento poético, insertándose dentro de la trama que los aedos cantaban. Esta divergencia se dio, por una parte, gracias a una relación entre lo cantado y el ritmo, ya que la medida servía como auxiliar para el aspecto ritual, porque esa palabra cantada es memorizada y puede recordarse, de modo que, en primera instancia, contribuía a la correcta realización del rito.

Ahora bien, conviene precisar el papel de la memoria dentro del proceso poético. Por convención se ha mantenido que su actuación dentro del poema estaba dada por el auxilio que brindaba como soporte recitativo del canto en tanto que funcionaba para recordar la temática del relato –el mito–; y con él, las partes compositivas de la obra poética. No se trataba de un texto fijo en su totalidad, si bien las fórmulas encontradas en el poema ayudaban a su confección, aunque también cumplía la función de mantener el aspecto oral de la cultura. Por otro lado, el análisis de este aspecto memorístico se puede enlazar con el éxtasis divino vivido por el poeta. Gentili, por su parte, parece considerar que el estado entusiástico se padece debido a la tensión que produce la capacidad memorística,¹⁴⁸ con lo cual se estaría hablando de un aspecto psicológico un tanto alejado de la inspiración, ya que el estado en el que se encuentra el aedo se da por una concentración más que por una invocación.

Esto sugiere pensar que la enajenación del poeta se debe a un trance psicológico, donde la inspiración no encuentra lugar al explicar que el individuo, que lleva a cabo la representación poética, tiene un nivel tal de concentración que lo hace sentirse fuera de sí. Si se acepta la propuesta de Gentili, se estaría hablando, entonces, de una explicación psíquica más que extática o espiritual, en un sentido más científico y racional que anula la posibilidad de la inspiración poética. Sin embargo, no considero hallar en los poemas épicos alguna prueba que aclare esta propuesta, ya que tanto el aedo como el poeta no consideran –por lo declarado por ellos mismos en su obra– que su actividad refleje un desgaste de corte psicológico, sino más bien, religioso. La parte divina posee un peso tal dentro de la ideología griega que hace a

¹⁴⁸ GENTILI, B., *op., cit.*, p. 30 y ss.

quien recita el poema y, a quien lo escucha, estar convencido de que es la palabra de las Musas lo que contiene la obra.

Así pues, revisado el carácter oral de la poesía homérica –que no la hesiódica y ello por la cercanía de la primera con la oralidad–, cabe puntualizar algunos aspectos sobre su prístino paso a la escritura. Para hacerlo, es necesario revisar la transmisión literaria de los poemas: las primeras ediciones de Homero se sitúan en época alejandrina; suele mencionarse a Zenódoto, Aristófanes y Aristarco como los grandes estudiosos homéricos, aunque sólo se limitaron a rastrear las versiones en circulación de los poemas. Otro aspecto de la tradición refiere a Pisístrato como el primer compilador de Homero,¹⁴⁹ sin embargo, Fernández-Galiano afirma que Zenódoto –pese a lo escasos datos con los que se cuentan– fue el responsable del trabajo filológico de las obras homéricas, no sólo por su división en cantos, sino por el trabajo de edición que dio como resultado el establecimiento de una sola versión:

De todos modos, parece deducirse que preparó [sc. Zenódoto] una ἕκδοσις o edición de Homero (entendiéndose por ello, naturalmente, no una serie de ejemplares iguales, sino un solo ejemplar anotado que, permaneciendo en los anaqueles para ser consultado por otros eruditos, no alcanzaba gran difusión popular).¹⁵⁰

Esto habla de la importancia y del valor que desde antiguo se confirió a la obra homérica, al punto de buscar el establecimiento de un canon dentro del género poético gracias a ciertos elementos de importancia, tales como su valor literario y la pervivencia que tuvo a través de la tradición generacional.

¹⁴⁹ RODRÍGUEZ ADRADOS, F. “Comienzos de la cuestión homérica en época moderna” en *Introducción a Homero*, p. 32: “...la tradición recogida por Cicerón en *De Oratore* de que Pisístrato estableció un comité, en la Atenas del s. VI a. C., para compilar de forma coherente los poemas. Este comité ha sido deshecho hace tiempo por la crítica. Y, en cuanto a la escritura, hoy sabemos que en el siglo VIII, sino antes, había escritura alfabética en Grecia, sabemos que anteriormente existió el silabario micénico; [sic] sabemos que es normal en fecha primitiva la transmisión de poemas tan extensos”. Y FERNÁNDEZ-GALIANO, M. “la transmisión del texto homérico” en *Introducción a Homero*, p. 95: “Las noticias sobre Pisístrato han dado lugar, a partir de Asclepiades de Míreia copiado por Cicerón (*De orat.* III, 137), a la leyenda de que él fue *qui primus Homeri libros confusos antea sic disposuisse dicitur, ut nunc habemus*. Se trataría, pues, de una verdadera recensión pisistrática, quizá incluso de una primera fijación por escrito de los textos épicos realizada precisamente en Atenas; y los ecos tardíos de la afirmación ciceroniana (Eliano, *Var. Hist.* XIII, 14; Paus. VII, 26, 6, etc.) llegan incluso a culminar, con el bizantino Tzetzes, en la extravagante hipótesis, doblete del mito septuagintal, de setenta y dos sabios a los que Pisístrato encargó de los trabajos críticos pertinentes”.

¹⁵⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO, M., *op. cit.*, p. 111.

Ahora, conviene preguntarse ¿qué sucede con la recepción del contenido poético en el momento en que las obras cantadas se transforman en escritas? Para intentar dar respuesta a ello es posible partir de que, debido a que hubo una coexistencia primera de oralidad y escritura, como referí, es probable que, de inicio, ésta fuera aún tomada como un don de los dioses, así como lo sostiene Gentili: “Cuando se empezó a practicar la escritura, fue sentida más bien como don divino (sobre todo de la Musa) que como obra humana”.¹⁵¹ De modo que podría decirse que la inspiración que otrora daba la Musa para que el aedo cantara, se veía ahora reflejada en la palabra escrita que ella misma brindaba al poeta. Esto redundaba en dos cosas: por un lado, que todavía existía una justificación divina como respuesta de la conformación del mundo y de las nuevas tecnologías, misma que refleja el peso religioso que continuaba perviviendo en Grecia; y por otro, que el poeta aún no figura como elemento importante y autónomo –independiente de la divinidad– dentro del quehacer poético, dado que la Musa aún continuaba realizando la mayor parte de las acciones, mientras que el poeta sólo se limitaba a fungir como su fiel servidor. No obstante, cabe cuestionar hasta qué punto el poeta oral ejercía esa “libertad”.¹⁵² La Musa cantaba el contenido poético y tanto el aedo como el poeta repetían fielmente lo dicho, diferenciándose entre ellos principalmente porque el segundo podía leer y comprobar que su repetición del poema era siempre la misma, mientras que el ejercicio del primero dependía, en mayor parte, de la práctica de recursos propios del individuo mismo; es decir, para cantar, el aedo necesitaba por completo el uso de sus conocimientos técnicos y poéticos mientras que el poeta podía apoyarse de recursos externos que facilitaban la recitación de la obra, aunque esto no supone que el aedo tuviera mayor grado de importancia que el poeta; ambos continúan siendo artífices de la obra, y esta diferencia, desde mi perspectiva, debe tomarse como una corroboración de la evolución que hubo de tener la poesía a lo largo de los siglos.

En términos generales, las diferencias entre la oralidad y la escritura radicaban en que la primera dotaba de movimiento al poema y de libertad de interpretación al aedo, mientras que la segunda permitía una fijación del contenido poético, que, si bien fungía en ocasiones como herramienta mnemotécnica, restringía al poeta para la reinterpretación de lo dicho por el texto. En palabras de Gentili:¹⁵³

¹⁵¹ GENTILI, B., *op. cit.*, p. 25.

¹⁵² Este aspecto se desarrollará en el siguiente subcapítulo, *Cfr.*, RACIONALIZACIÓN..., p. 59.

¹⁵³ Para GENTILI (*op. cit.*, p. 23), hay tres condiciones de la oralidad: la de la composición, la de

En general se puede decir que la diferencia sustancial entre ambos tipos de comunicación, oral y escrita, reside en el hecho de que en la primera el destinatario y el emisor del mensaje se sitúan, con toda la corporeidad y emotividad de su presencia, en un tiempo y un espacio determinados y comunes, y comparten un grado similar de realidad y concreción.¹⁵⁴

Retomando la cita anterior, el aedo confeccionaba su canto en un momento y lugar específicos y para un público dado, y si bien este *performance* supondría una dificultad para él, porque una gran parte dependía de su improvisación, de sus conocimientos técnicos previos para la recitación y, sobre todo, de un fuerte ejercicio memorístico, también podría considerarse una ventaja en tanto que le concede poseer mayor libertad de actuación dentro de la recitación, aspecto que la escritura no le permite: el poema fijado en un texto, si bien funcionaba como herramienta de apoyo, dejaba menor margen a la espontaneidad porque el poeta debía ceñirse a lo dicho por escrito, tal como lo explica Fränkel:

La característica más importante de la épica no escrita es la fluidez de la tradición. En cada presentación el cantor disponía de libertad para alterar el texto de cualquier modo, incluso recitando un texto totalmente nuevo. En los textos escritos de la *Iliada* y la *Odisea* tal característica no puede darse.¹⁵⁵

Por otro lado, Giovanni Reale enfrenta lo dicho por Havelock y distingue tres diferentes aspectos dentro de la misma oralidad, con lo cual podríamos entender dos cosas: la primera, que no es posible analizarla como una sola entidad dado que de ella emanan otras vertientes, y la segunda, que la oralidad a la que se hace referencia cuando se habla de poesía es, en realidad, la poético-mimética, es decir, la más antigua de sus tres diferentes formas:

La oralidad tiene formas diferentes, que no pueden reducirse por entero, como lo hace Havelock, a la «poético-mimética», aun si ésta resulta ser la

la comunicación y la de la transmisión, mismas que se reflejan en tres elementos cada una: improvisación, *performance* y tradición confiada a la memoria. Considero que, atendiendo a la propuesta del autor las últimas dos condiciones de la oralidad corresponden al acto del poeta como técnica, funcionando de soporte de la primera; la composición, expresada a través de la improvisación, ya que, si el poeta oral no contara con los recursos de comunicación y transmisión (*performance* y memoria) no podría llevar a cabo con éxito dicha improvisación, pues ésta es resultado de una técnica y no una técnica en sí; es decir, que aquélla surge como producto de ésta.

¹⁵⁴ GENTILI, B., *op. cit.*, p. 23.

¹⁵⁵ FRÄNKEL, H., *op. cit.*, p. 33.

más difundida. En efecto, en el ámbito de la oralidad será preciso distinguir: a) la oralidad poético-mimética, que es la forma más antigua y también la más difundida; b) la oralidad que llamaremos dialéctica, que nació y se afirmó con el surgimiento de las investigaciones filosóficas y científicas; c) por fin, la oralidad que podríamos definir como retórica, en cuanto fue defendida e impuesta por los oradores, o sea, por los maestros de la elocuencia pública.¹⁵⁶

Existe, así, una “fluidez” en la palabra hablada. La recitación aédica –el *performance*– en tiempos de la oralidad constaba de muchos elementos aparte del poeta; se entendía como un conjunto musical, dancístico y poético que funcionaba paralelamente. Cuando el poema se escribe, tal *performance* se continúa, aunque sus partes se dividan y se comienza a distinguir una de la otra: la música de la danza y de la poesía, a pesar de que permanecen trabajando en colaboración. Por lo tanto, con la escritura y su poder para denotar los cambios del poema hechos por el aedo, nacería la idea de que éste no es un simple repetidor, sino que interviene en la confección de la obra poética, dado que la Musa le cuenta lo mismo, pero él lo recita de otra forma, lo altera en cierta medida, fungiendo como coautor, resultando así en una toma de conciencia como creador.

RACIONALIZACIÓN DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

La primera aparición del término *ποίησις* referido a la poesía, como se entiende incluso hasta nuestra época, se encuentra en Gorgias: “entiendo y nombro a toda poesía como la que tiene una palabra medida” (*τὴν ποιήσιν ἅπασαν καὶ νομίζω καὶ ὀνομάζω λόγον ἔχοντα μέτρον*);¹⁵⁷ con el sofista de Leontinos ya existe un establecimiento del término para designar al género poético que antes se expresaba sólo por medio del mito, es decir, cuando la actividad de los aedos no sólo se fijó por medio de la palabra escrita, sino también a través del metro, y así nace la idea del quehacer poético como género. Se entiende ya a la poesía como la palabra que, al cantarse, posee un ritmo métrico, lo cual permite distinguirla del resto de obras literarias. *ποίησις* ya no es más el término empleado solamente para todo aquello que “se elabora”, sino que ahora designa al conjunto de “obras” que anteriormente se cantaban –o recitaban– únicamente de forma oral.

¹⁵⁶ REALE, G. *op. cit.*, p. 43.

¹⁵⁷ GORG., DK II, 290, 21.

Habiendo realizado, pues, un análisis más profundo sobre la actividad poética de Homero, y habiendo referido su papel como poeta original, no puede más que entenderse que, además de esto, es el primer rapsoda porque no sólo canta la obra, sino que es el primero en transmitirla. Una vez que la tradición y el influjo divino ejercido en el poeta dio como resultado la obra producida –la cual, por cierto, podría estimarse como evidencia de la parte inspirativa que posee–, la transmisión de la misma correría por parte de los poetas, quienes, poseedores de una técnica propia, se encargarían de difundir las palabras enunciadas por la Musa a través del poeta, continuando así la cadena de inspirados propuesta por Platón, de la cual se han hecho diversas menciones a lo largo de esta investigación. Sin embargo, para afirmar a Homero como primer rapsoda es necesario partir de la idea de que la composición de los poemas homéricos nació a la par de la figura del aedo, puesto que, como iniciador de la tradición oral, lo más probable es que debía fungir como creador y difusor de su propia obra. Con él no sólo surgió la poesía, sino el método para mostrarla a la humanidad.

Ahora bien, desde este momento el rapsoda será responsable de llevar a cabo un momento de recreación –que no todavía de cocreación– del poema, donde deberá comprender lo dicho por el poeta a fin de ser fiel reproductor de ello. Reproducirá, por así decirlo, a partir de lo ya creado, de lo dado,¹⁵⁸ de modo que su técnica será una condición necesaria, pero no suficiente, y esto redundará en la crítica platónica, tan mal entendida por otra parte, como bien señala Giselle Von der Walde:

En el siglo V hay un desplazamiento en la función y prestigio del poeta y comienza a ser llamado *poiētēs*, hacedor de versos; se inicia así una disputa de prestigio sobre quién es el verdadero sabio: el poeta o el filósofo. Esta nueva manera es la que tiene en mente Platón en su querrela con los poetas de la tradición y por ello es necesario ser cuidadoso a la hora de leer sus críticas, pues es distinta la imagen que él tiene del poeta y la poesía a la que tienen los poetas arcaicos.¹⁵⁹

El rapsoda es transmisor del poema y, como tal, no confecciona una creación a partir de nada, sino que realiza una reproducción de lo ya establecido. Su función está determinada por la técnica que posee para el canto, pero no por realizar uno. En la figura del rapsoda la técnica es mucho más patente que en la del poeta, quien, si

¹⁵⁸ “εὐρημά τι Μοισᾶν.” Una invención de las Musas.

¹⁵⁹ WALDE, Giselle von der, *Poesía y mentira*, p. 3.

bien también funge como portavoz de la divinidad, es de ella de quien directamente recibe el poema; mientras que el primero, se encuentra ya en un segundo paso de transmisión, por recibir del poeta el canto que habrá de recitarse.

Esta crítica hecha por Platón hacia la poesía estaba condicionada por su capacidad comunicativa, no por un abierto e infundado rechazo o desprecio por ella. El filósofo tenía presente el peso de las habilidades poéticas, mas era necesario depurar su contenido en función de su posible utilidad filosófica, porque conocía que la poesía contenía, en potencia y por tradición, una fuerte capacidad transmisora. Asimismo, para describir algunos de sus planteamientos filosóficos, Platón recurrió justamente a los mitos entendiéndolos como su primer significado, *i. e.*, narración; sin embargo, el filósofo no sólo narra, sino que busca instruir con los mitos por reconocer la capacidad didáctica que existe en ellos, cuestiona el contenido, mas no el método, haciendo una reinención de los mismos, aspecto que heredará de sofistas y presocráticos. Si bien es arriesgado declarar que las obras del filósofo ateniense son poéticas, sí es evidente que utiliza recursos de esta naturaleza en aras de explicar el contenido filosófico de sus propuestas teóricas.

Por otra parte, el poeta no sólo es el que canta sino también es considerado como un sabio en tanto que posee un dominio sobre la técnica propia de su labor. Al respecto, Luc Brisson afirma:

Ser *sophós* consiste en dominar la actividad propia, dominarse a sí mismo y dominar a los otros; es por ello que se puede denominar como *sophós* el carpintero, el piloto de una embarcación, el médico, el dirigente político, el adivino y sobre todo el poeta.¹⁶⁰

Esto, más allá de la afirmación hecha por el autor, se constata directamente con un fragmento de Baquilides: “uno de otro es sabio; tanto antaño como hoy. Pues no es nada fácil descubrir las puertas de las palabras sagradas”.¹⁶¹ Llama la atención que la palabra utilizada sea “sabio(σοφός)” y no “poeta (ποιητής)”, además de mencionar que difícil es conocer las “palabras sagradas (ἀρρήτων ἐπέων)”, dando pie, desde mi punto de vista, a reforzar el concepto del aedo como un profeta cuya palabra es oracular por contener la verdad, aun cuando ésta fuera otorgada por la Musa:

¹⁶⁰ BRISSON, L., *Mito y saber*, apud VON DER WALDE, G., *op. cit.*, p. 12.

¹⁶¹ B., 5 = CLEM. AL., *Strom.*, V. 68, 5: Ἄλλος ἐξ ἑτέρου σοφός τό τε πάλαι τό τε νῦν. [Οὐδὲ γὰρ ῥᾶστον] ἀρρήτων ἐπέων πύλας ἐξευρεῖν B., 5 = CLEM. AL., *Strom.*, V. 68, 5.

No hay duda de que para Homero la poesía es portadora de un conocimiento que es fiable y no de simples rumores como los que alimentan el resto del decir de los mortales. La Musa ha presenciado directamente todos los sucesos y, por tanto, tiene un conocimiento distinto al de los hombres, lo cual conduce a la pregunta de cómo transmite la Musa ese conocimiento, dado que no conocemos esos sucesos como ella.¹⁶²

De lo anterior, es posible concluir que la propuesta más cercana al planteamiento que deja de manifiesto Giselle von der Walde es la inspiración, misma que acerca al poeta a un estatus divino, separándolo de lo humano, y que, según la autora, queda claro que en Homero la temática del canto es íntegramente verdadera, situación que se modificará con Hesíodo.¹⁶³ Siguiendo sobre esta misma línea, expresa:

Como se ve en la cita de *Odisea* 8.496, es la Musa quien otorga al poeta su canto (véanse también 8.44 y 62); pero en ningún momento se insinúa que el poeta tenga que estar fuera de sí o en estado de posesión para adquirir este don. El poeta recibe de la Musa un don y en ese sentido es pasivo, es un simple intermediario entre lo que las Musas saben y cantan y los mortales.¹⁶⁴

Por otro lado, Havelock expone que el poeta sí se sabe poseedor de una técnica:

El motivo de que el poeta homérico controlase la cultura en que vivía era muy simple: su poesía se había trocado no sólo en expresión de las cosas importantes, sino también en su única versión autorizada. Era éste un extremo que el poeta no necesitaba demostrar, que formaba parte de los hechos aceptados, tanto por él mismo como por su comunidad, sin más reflexión ni análisis. Pero este contenido de la expresión poética no podía hacerse público ni comunicarse más que por medio de la recitación -y el poeta, en este punto, sí que era plenamente consciente de su virtuosismo. Puede no haber comprendido en todos los casos el significado cultural de lo que conservaba en sus palabras; pero era perfectamente consciente de las técnicas a que apelaba para proveer a la fijación de la memoria.¹⁶⁵

Así, se reconoce que no hay una conciencia *per se* del estado extático del poeta, lo cual reforzaría la innovación platónica que sugiere la irracionalidad del fenómeno de la inspiración.

¹⁶² WALDE, G., von der, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶³ Recuérdese que con el poeta beocio las Musas sabrán “decir muchas mentiras parecidas a verdades”. *Cfr.* Apéndice I: HES., *Ib.*, no. 2, p. xiii.

¹⁶⁴ WALDE, G., von der, *op. cit.*, p. 35.

¹⁶⁵ HAVELOCK, E., *Prefacio a Platón*, p. 143.

CAPÍTULO IV PERSPECTIVAS FILOSÓFICAS SOBRE LA INSPIRACIÓN POÉTICA

ἀλλ' ὃ χρυσεοκίθαριν ἀέξων μούσαν νεοτευχῆ,
ἐμοῖς ἔλθ' ἐπικούρος ὕμνοις ἰήιε Παιάν.¹⁶⁶

TIM., 15, 2, 203-204.

PLATÓN Y LA IRRACIONALIDAD

Se suele considerar por consenso general que Platón realizó una crítica dura a la poesía, juzgándola a partir del argumento que expresa que ésta no hace más que alejar al pensamiento de la búsqueda *real* de la Verdad,¹⁶⁷ ἀλήθεια, por narrar mitos llenos de actitudes poco deseables en los individuos, y que sólo por ello bastaba para que los poetas fueran expulsados de la *polis*. Sin embargo, reflexionarlo únicamente de esta forma, sería, a mi parecer, dejar incompleta la interpretación filosófica platónica, la cual va más allá de únicamente rechazar y censurar a la poesía. Siguiendo a Máttei, considero que no existe una condena real a ella, sino una exaltación de su práctica mimética: “Se deduce que la filosofía, lejos de desear la muerte del arte y de la poesía, se sirva de esta práctica mimética para elevarla al nivel del ser”.¹⁶⁸

Si bien en el pensamiento platónico hay muestras de un cuestionamiento a la *mimesis* como recurso artístico, la crítica hecha por el filósofo no va dirigida a la imitación *per se* y como técnica, sino a aquella que es inferior a lo que imita, de ahí que el poeta, al tomar su papel como imitador de la naturaleza, descomponga y “rompa” precisamente ese orden natural de las cosas,¹⁶⁹ y esto en un sentido peyorativo como

¹⁶⁶ “Pero, oh tú que haces crecer la Musa de cabellos de oro, Musa nueva, ven en ayuda de mis himnos, o Peán ‘ieio’”. Trad. de RODRÍGUEZ ADRADOS.

¹⁶⁷ Por una búsqueda real, me refiero a una verdad filosófica, ya que si bien la palabra cantada por los poetas se puede considerar como verdadera en tanto que expresa aquello que transmite la Musa, desde una perspectiva filosófica no lo es, dado que, al menos desde una visión platónica, no acerca al alma a la realidad inteligible correspondiente a los niveles de νοήσις y διάνοια.

¹⁶⁸ MÁTTEI, Jean François, «*L'inspiration de la poésie et de la...*», p. 90: “*Il en résulte que la philosophie, loin de vouloir la mort de l'art et de la poésie, leur emprunte cette pratique mimétique pour l'élever au niveau de l'être.*”

¹⁶⁹ Sobre esta línea también se encontrará la respuesta aristotélica, como declara ROSS, W. D., *Aristóteles*, p. 324: “El poeta es un transgresor”.

se esboza de forma puntual en la *República*: “[...] parece que tanto éste [*sc.* Homero] como los demás poetas componen la narración mediante imitaciones”.¹⁷⁰ En esta obra, las menciones que realiza Platón a la poesía están encaminadas siempre a la poca utilidad práctica que puede aportar a la conformación política del Estado que el ateniense tiene en mente; de modo que, dado que las representaciones expuestas en los poemas suelen exhortar a los hombres a seguir comportamientos poco adecuados, deben ser, por fuerza, eliminados dentro de la sociedad; en el momento en que las acciones tanto divinas como humanas plasmadas en los poemas homéricos se toman como paradigma moral, Platón los rechazará por la falsa idea que transmiten al pueblo griego.

Asimismo, el filósofo parece establecer una dicotomía entre el arte –en este caso, la poesía– y el conocimiento –*ἐπιστήμη*–; el primero tergiversa la realidad sensible y engaña a los individuos a través de los sentidos usando su propia creación, pero no al alma, por carecer del segundo. El ateniense condena a los artistas por no reconocer que su obra sea una mera imitación y que ésta sólo puede ser realizada gracias a la información que brindan los sentidos, *i. e.*, por un conocimiento empírico que no racional; de modo que la obra resultante será una falsificación, no una real.

Así, el problema del arte como *μιμησις* y representación no radica en la imitación hecha como una técnica, sino en que presente como reales los aspectos de aquello que imita. La finalidad artística y su poca –por no decir nula– utilidad educativa son el problema filosófico y la crítica que aborda Platón. No puede existir un valor cultural poético si el poeta crea a partir de una inspiración y no de una *ἐπιστήμη*, resultando así que su imitación poética no alcanzará nunca el carácter de verdadero, como se concluye al principio del libro X de la *República*:

Dejamos establecido, por lo tanto, que todos los poetas, comenzando por Homero, son imitadores de imágenes de la excelencia y de las otras cosas que crean, sin tener nunca acceso a la verdad.¹⁷¹

¹⁷⁰ PL., *R.*, 393c: Ἐν δὴ τῷ τοιοῦτῳ, ὡς ἔοικεν, οὗτός τε καὶ οἱ ἄλλοι ποιηταὶ διὰ μιμήσεως τὴν διήγησιν ποιοῦνται. Las traducciones de la *República* son de Conrado Eggers Lan a menos de que se indique lo contrario.

¹⁷¹ PL., *R.*, 600e: Οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὀμήρου ἀρξάμενους πάντας τοὺς ποιητικούς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι. Considero pertinente señalar la última frase y la utilización hecha por Platón del verbo ἄπτω, ya que no sólo se refiere, como traduce Eggers-Lan, a “tener acceso a” sino a un compromiso mayor, a *sujetarse* a la Verdad. LIDDELL-SCOTT, “Greek Lexicon” s.v. ἄπτω: *fasten or bind to, engage with*.

Sin embargo, no por ello es del todo condenable la concepción del arte como representación de una idea si de ello puede surgir una obra, tal como lo declara Nancy:

El arte es la visibilidad sensible de esta visibilidad inteligible, es decir, invisible. La forma invisible –el εἶδος de Platón– vuelve a sí y se apropia como visible. De este modo, saca a la luz y manifiesta su ser de Forma y su forma de Ser. Las grandes ideas de la «imitación» nunca fueron sino ideas de la imitación o la imagen de la Idea (que, como comprenderán, no es en sí misma otra cosa que la autoimitación del ser, su remedo trascendente o transcendental), y, recíprocamente, todas las ideas de la Idea, son ideas de la imagen o de la imitación. Incluso, y en particular, cuando se apartan de la imitación de las formas exteriores o de la «naturaleza» así entendida.¹⁷²

Del mismo modo, cabe señalar que todo ello se equipara de manera congruente con otros aspectos teóricos del filósofo ateniense, tales como la construcción del mundo de las Ideas en donde se pondera la búsqueda de conocimiento sobre la continuación de los dogmas mitológicos que retrataban los poemas épicos homéricos y hesiódicos.¹⁷³ El filósofo considera que en la época arcaica existía un desconocimiento racional de la finalidad educativa de los poetas, ya que, si en realidad éstos hubieran tenido un éxito pedagógico, hubieran formado discípulos tales que lo honraran, o bien, sus recitaciones hubieran sido prohibidas:

Los contemporáneos de Homero, por el contrario, si éste hubiera podido ayudar a los hombres respecto a la excelencia, ¿le habrían permitido a éste y a Hesíodo ir recitando sus poemas de un lado a otro?¹⁷⁴

Por desconocimiento racional me refiero a que, si bien los poetas eran apreciados como personajes cercanos a la divinidad, parece no haberseles cuestionado de manera reflexiva sobre su actividad,¹⁷⁵ dado que el aspecto de carácter racional contenido en sus poemas se entendiera como razón suficiente para considerar su canto como verdadero.

¹⁷² NANCY, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 122.

¹⁷³ Muestra de ello se encuentra en la genealogía que realiza Hesíodo sobre el linaje de las Musas. Cfr. Apéndice I: HES., *Th.*, no. 3-4, p. xv.

¹⁷⁴ PL., *R.*, 600d: Ὅμηρον δ' ἄρα οἱ ἐπ' ἐκείνου, εἴπερ οἶός τ' ἦν πρὸς ἀρετὴν ὀνησαὶ ἀνθρώπους, ἢ Ἡσίοδον βέλτερον εἶναι περιόντας εἴων.

¹⁷⁵ Dicho cuestionamiento surgió hasta filósofos como Jenófanes o Heráclito, quienes comienzan a realizar duras críticas a la poesía como ya se abordó en páginas anteriores. Cfr. *supra* pp. 20 y 42.

Ahora bien, Platón no niega que Homero sea “el más grande poeta y el primero de los trágicos (Ὁμηρον ποιητικώτατον εἶναι καὶ πρῶτον τῶν τραγωδοποιῶν)”.¹⁷⁶ Independientemente de la interpretación irónica que se puede hacer respecto a estas palabras del ateniense, haciendo una consideración literal de ellas, la crítica platónica se sostiene en un ámbito epistémico, que no estético. No se trata, pues, de condenar a Homero y a Hesíodo por ser poetas, o de atacar a la poesía *per se*: Platón demanda que ambos –por más maestros que sean considerados– den cuenta de lo verdadero y de la adecuación de la realidad que tiene aquello que cantan; y, dado que dentro de sus mismas obras esto no parece lograrse, entonces no pueden continuar siendo preceptores de la sociedad.

Ahora bien, ¿de qué manera abreva y continúa Platón lo dicho sobre el tema de la inspiración por los filósofos anteriores a él? Lledó afirma que, para Gorgias, el asunto se queda en la razón: “Si en Platón no está claramente delimitado de quién proviene la poesía en general, Gorgias da una solución precisa, del Logos, la razón, la palabra y, en definitiva, del hombre”.¹⁷⁷ Sin embargo, creo que, justamente porque Platón cuestiona el carácter racional de la poesía, descalifica su trascendencia como transmisora de la Verdad; no sólo no afirma que la poesía provenga de la razón, como habría dicho el de Leontinos,¹⁷⁸ sino que, a mi parecer, su crítica va más en función del λόγος, es decir, no se puede dar por hecho que el hombre esté dotado de tal conocimiento sólo por su carácter de ser racional, de modo que toda creación no puede ser obra suya sino que debe, necesariamente, transitar por la divinidad antes de ser entregada a los hombres. La filosofía platónica trasciende la cuestión inspirativa de la poesía en aras de encontrar la Verdad, mientras que la respuesta de Gorgias parece zanjar la cuestión y solucionarla al dotar a la poesía de un carácter verdadero.

Por otro lado, la justificación de la creación poética afirmada por Demócrito en su fragmento 21 refuerza la idea de inspiración: “Homero configuró una hermosa construcción de palabras muy variadas porque participaba de una naturaleza divina”.¹⁷⁹ Si el poeta no hubiera tenido esa φύσεως θεαζούσης no hubiera podido de

¹⁷⁶ PL., R., 607a.

¹⁷⁷ LLEDÓ, E., *op. cit.*, p. 44 y ss.

¹⁷⁸ Sobre los aspectos racionales y la funcionalidad del lenguaje en Gorgias, *vid.* MOURELATOS, Alexander, “Gorgias on the function of language”, *Philosophical Topics* Vol. 15, no. 2, University of Arkansas Press, 1987.

¹⁷⁹ DIO 36, 1 [II 109, 21 Arnim] ὁ μὲν Δ. περὶ Ὁμήρου φησὶν οὕτως. <Ὁμηρος φύσεως λαχὼν θεαζούσης ἐπέων κόσμον ἐτεκτήνατο παντοίων>. Trad. de Alberto Bernabé.

modo alguno cantar los hechos de la guerra de Troya; más aún, el valor estético de su poesía, lo que la hace poseedora de belleza, radica en lo divino que hay en ella; esto prueba que el carácter estético de la obra de arte permanece en un segundo plano dado su poco aporte en la resolución del cuestionamiento epistémico. Sin embargo, esta característica poética no sólo es concebida por el filósofo de Abdera como una especie de trance o de éxtasis, ya que no anula la razón del poeta, como se prueba en su fragmento 112: “Es propio de una inteligencia divina tratar siempre sobre algo hermoso”.¹⁸⁰ El poeta no deja de poseer una capacidad racional dentro de la confección artística, el ser arrobado por la divinidad no le hace perder su νοῦς, sino al contrario: su razón se vuelve divina y por ello puede no sólo componer sus versos sino hacerlos bellos. Así podría entenderse que la inteligencia se convierte en una de corte poético gracias a la inspiración que le brinda la divinidad: el poeta no es un mero medio de la Musa sino un depositario de ella que lo mueve a crear, de modo que su participación no permanece de manera pasiva.

Por otro lado, Platón parte de todo esto únicamente para establecer una descripción, sin resolver el problema propiamente, lo cual habla de la importancia que el filósofo le da al fenómeno, a sabiendas de que su resolución dista de ser una cosa simple. No parece seguir la afirmación dada por Demócrito –mucho menos la de Gorgias, porque la poesía no puede ser verdadera si se sirve de imitaciones– ya que hablar de una “razón divina” no satisface la cuestión: si se habla de entusiasmo, no es posible tener un estado de conciencia y de inconsciencia al mismo tiempo, aunque autores como Giselle von der Walde considere todo lo contrario, oponiéndose deliberadamente a la tesis platónica:

El poeta es, pues, simultáneamente, pasivo y activo, posee un don divino, pero requiere saber y maestría de su arte; y aunque no es claro el origen y forma de ese don, la actividad del poeta descarta el que sea irracional o maniaco. El hecho de recibir conocimientos de la Musa no lo hace un poseso ni lo saca de sí mismo, como pretenderá Platón en el *Ion*.¹⁸¹

Así pues, si bien no se niega la presencia de una técnica poética por parte del aedo, el mayor peso creativo recae, según Platón, en la parte de la inspiración, la cual no puede ser sino irracional; tan es así que el filósofo enuncia una serie de verbos para

¹⁸⁰ DEMOCR., 112, <θείου νοῦ τὸ αἰεὶ τι διαλογίζεσθαι καλόν>.

¹⁸¹ WALDE, Giselle von der, *op cit.*, 37.

explicar lo que padece el poeta,¹⁸² mismos que en su mayoría aluden a situaciones en las que el poeta depende de algún factor externo:

αισθάνομαι	sentir	ἐντίθημι	tender
ἀνακρεμάννυμι	enganchar	ἔξαιρέω	arrebatar
ἀναρτάω	sujetar	ἔξαρτάω	enlazar
ἄπτω	apoderarse	ἐκπλήσσω	arrobar
ἄρτάω	atar	κατέχω	enajenar
βακχεύω	agitarse por el furor báquico	κινέω	mover
ἐκκρεμάννυμι	estar suspendido	κορυβαντιάω	agitarse por el frenesí coribántico
ἔλκω	arrastrar	ὀρμάω	incitar
ἐμβαίνω	adentrarse	χρησιμωδέω	profetizar oráculos
ἐνθουσιάζω	endiosar	<u>Tabla 1</u>	

De tal modo queda claro que el poeta –o, el rapsoda, en el caso de Ion– no puede hablar ni justificar de forma racional aquello que lo hace padecer el éxtasis y el furor poético que siente al momento de cantar, ya que es una fuerza divina (θεία δύναμις) la que lo mueve, a él y a todo el auditorio;¹⁸³ aunque para ello debe conocer lo dicho por el poeta a fin de realizar el canto a cabalidad, tal como señala Sócrates en el diálogo:

Pues un buen rapsoda nunca podría llegar a serlo, si no comprendiera lo dicho por el poeta. Pues es necesario que el rapsoda sea, para los que escuchan,

¹⁸² Cfr. *supra*, p. 13 y Apéndice III: Lista de verbos, p. xxxii, para la ubicación y frecuencia con que aparecen dentro del diálogo platónico.

¹⁸³ Cfr. Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 3, p. xviii.

intérprete del pensamiento del poeta. Esto es imposible de hacer correctamente si el que conoce no dice lo que el poeta.¹⁸⁴

Por esto mismo, el rapsoda debe entender lo que el poeta cantó, ya que será intérprete de su creación para los que lo escuchen, a fin de que la transmisión se complete; sin embargo, este conocimiento por parte del rapsoda no se limita, de modo alguno, a ser técnico, ya que, una vez más, es la divinidad quien lo dota de la capacidad para ello. Este aspecto corresponde de manera clara a lo dicho por Demócrito, con la diferencia de que, para Platón, no puede ser la conclusión final del problema, sino su planteamiento. Pareciera, entonces, que existe una falsa presunción del conocimiento de Ion por un saber determinado, *i.e.*, la técnica considerada como propia. Platón pide que Ion dé cuenta de la Verdad, al pedirle que penetre en el pensamiento del poeta, y construye todo su argumento teórico filosófico a lo largo del diálogo a partir de la premisa de conceder al rapsoda su conocimiento técnico, siempre y cuando aquél pueda dar razón de éste.

Ahora bien, ni el rapsoda ni el poeta son capaces de dar cuenta de aquello que los impulsa a cantar, dado que, aunque el primero necesita comprender lo dicho por el segundo, éste último no comunica más que aquello que la Musa le ha transmitido, sin poder argumentar o reflexionar acerca de ello.

El poeta, al carecer de aquello que únicamente puede comunicar el verdadero saber y al tener que perder su inteligencia (*νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ*), para poder entrar en el trance poético, no puede ser ya el maestro del pueblo ni su educador. Platón repite que el poeta no sabe si lo que dice es verdadero o falso, ni comprende los fundamentos de su arte; se parece mucho más al profeta y vidente que al verdadero filósofo. Por eso se niega a la poesía aquello que había sido su principal finalidad en el siglo V a. C.: la enseñanza. «El poder en que toda la órbita intelectual griega tenía Homero [sic.] era un peligro para la independencia del pensamiento y la autonomía de la conciencia».¹⁸⁵

De tal modo que la poesía, entendida como una representación¹⁸⁶ de la realidad, es “peligrosa” si se aborda desde una posición didáctica, ya que no es conveniente que sea ella la educadora de la sociedad, si no es capaz de referir fielmente los sucesos. Esta visión platónica es continuación de lo que anteriormente filósofos como Je-

¹⁸⁴ Cfr. Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 1, p. xviii.

¹⁸⁵ LLEDÓ, E. *op. cit.*, p. 71.

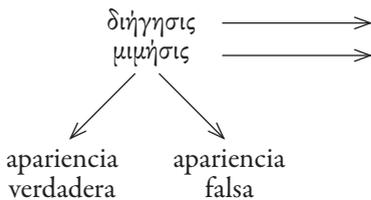
¹⁸⁶ Por volver a presentar la realidad, no entendida como *performance* sino como *mimesis*.

nófanes o Heráclito¹⁸⁷ ya habían declarado, aunque el ateniense lleva más allá esta crítica en aras de refinar el pensamiento filosófico que concibe, dado que toda su argumentación trata de dar cuenta de la finalidad poética de manera intelectual.

Por otro lado, Platón nunca deja de lado la consideración que tiene de la poesía en tanto que su función principal es encantar y deleitar, de modo que aclarará que su rechazo hacia ella se dará únicamente en razón de aquellos pasajes que retraten acciones alejadas de la virtud:

Por ello solicitaremos a Homero y a los demás poetas que no se encolericen si tachamos los versos que hemos citado y todos los que sean de esta índole, no porque estimemos que no sean poéticos o que no agraden a la mayoría, sino, al contrario, porque cuanto más poéticos, tanto menos conviene que los escuchan niños y hombres que tienen que ser libres y temer más a la esclavitud que a la muerte.¹⁸⁸

Ahora bien, cabe señalar por qué resulta tan poco conveniente la *μιμησις* y por qué se entiende, en Platón, como una falsificación. El ataque hacia su uso se dirige sobre la línea que sostiene que no es un recurso explicativo sino una representación, en la cual, la obra, en este caso el poema recitado por el rapsoda ocupa aquel lugar de la Verdad y, lejos de exponer a ésta, se posesiona como si lo fuera. Por otro lado, si en realidad la representación rapsódica tomara lugar mostrando de manera fiel los sucesos, entonces devendría en una *διήγησις* y no en *μιμησις*:¹⁸⁹



El narrador expone simplemente los hechos.
El imitador toma el lugar del otro, juega el rol de actor que se inmiscuye en escena y, en definitiva, pareciera ser aquél que no es.

¹⁸⁷ WALDE, Giselle von der, *op cit.*, p. 16: “Jenófanes y Heráclito los primeros en pelear contra su tradición poética, escriben poemas, pues siguen considerando que la poesía es la forma apropiada para llegar a su público. Lo que ellos critican es la inmoralidad de sus predecesores (Jenófanes frags. 11-12; Heráclito frags. 40, 42, 56). Si el poeta ha de ser el guía ético de la sociedad, ante todo no debe mentir ni atribuir a los dioses cosas falsas y despreciables. La poesía debe transmitir, entonces, la verdad, pero ésta puede seguir estando en manos del poeta”.

¹⁸⁸ PL., *R.*, 387b: “ταῦτα καὶ τὰ τοιαῦτα πάντα παραιτησόμεθα Ὀμηρόν τε καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς μὴ χαλεπαίνειν ἂν διαγράφωμεν, οὐχ ὡς οὐ ποιητικὰ καὶ ἡδέα τοῖς πολλοῖς ἀκούειν, ἀλλ’ ὅσω ποιητικώτερα, τοσοῦτ’ ἦττον ἀκουστέον παισὶ καὶ ἀνδράσιν οὓς δεῖ ἐλευθέρους εἶναι, δουλείαν θανάτου μᾶλλον πεφοβημένους”. Otras referencias contra la poesía se encuentran en 388a y 386b.

¹⁸⁹ *Vid.*, p. 47, nota 137.

A través de la imitación, el poeta compone una narración, sin embargo, ésta no puede ser sino falsa dado que parte de una imitación que tiene una apariencia de verdadera sin llegar a serlo; por ende, toda poesía imitativa no puede ser aceptada, tal como lo declara Platón una vez construidos los argumentos filosóficos:

Al no aceptar de ningún modo la poesía imitativa; en efecto, según me parece, ahora resulta absolutamente claro que no debe ser admitida, visto que hemos discernido las partes del alma.¹⁹⁰

Ahora bien, en cuanto al fenómeno de inspiración, los diversos tipos de ésta no sólo están dados en función del poeta o de la conciencia que él posea del mismo, sino también, merced al uso escrito, podría diferenciarse otro tipo de inspiración, tal como lo señala Assaël:

En efecto, los fenómenos de inspiración no se manifiestan o no son evocados de forma idéntica a través del tiempo, ni particularmente a través de la historia de la literatura griega. [...] La emoción de los aedos evocados por los autores de la *Iliada* y la *Odisea* no corresponden necesariamente a su propio estado. En particular, si estos poetas no son estrictamente representantes de una tradición oral, pero si la composición de sus obras implica la utilización de la escritura, su modo de inspiración no debe ser de la misma naturaleza que aquella de Demódoco o de Femio.¹⁹¹

La autora propone que la dificultad de la objetividad-subjetividad del análisis poético a través de las invocaciones a las Musas radica en que éstas también forman parte del esquema estilístico tradicional de la épica;¹⁹² es decir, Musas que representan un recurso poético dentro de la confección de la obra; teniendo así, por un lado, a Homero como un poeta inspirado y, por otro, a un autor que inspira a un personaje

¹⁹⁰ PL., *R.*, 595b: Ὡς μὲν πρὸς ὑμᾶς εἰρῆσθαι – οὐ γὰρ μου κατερεῖτε πρὸς τοὺς τῆς τραγωδίας ποιητὰς καὶ τοὺς ἄλλους ἅπαντας τοὺς μιμητικούς – λῶβη ἔοικεν εἶναι πάντα τὰ τοιαῦτα τῆς τῶν ἀκούοντων διανοίας, ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον τὸ εἰδέναι αὐτὰ οἷα τυγχάνει ὄντα.

¹⁹¹ ASSAËL, J. *op. cit.*, p. 65 : «En effet, les phénomènes d'inspiration ne se manifestent pas ou ne sont pas évoqués de façon identique à travers le temps ni, en particulier, à travers l'histoire de la littérature grecque. [...] L'émotion des aèdes évoqués par les auteurs de l'*Iliade* ou de l'*Odyssee* ne correspond donc pas nécessairement à leur propre état. En particulier, si ces poètes ne sont pas les stricts représentants d'une tradition orale, mais si la composition de leurs œuvres implique l'usage de l'écriture, leur mode d'inspiration ne doit pas être de même nature que celui de Démodocos ou de Phémios».

¹⁹² *Ibid.*, p. 61.

como Femio o Demódoco, es decir, la aparición del aedo y de su actividad dentro de la sociedad dentro del mismo poema es retrato de una conciencia homérica de la inspiración, lo cual demostraría la existencia de la técnica del poeta: la invocación divina es un recurso poético que representa un status de inspiración.

Por otro lado, el profeta o el adivino¹⁹³ se entendía como un sabio, de forma que la mántica arcaica refería a un tipo de sabiduría más no a un status psíquico del individuo. De tal modo, se creía entonces que figuras como el aedo y el poeta adquirirían sus conocimientos a través de la divinidad, lo cual los hacía, como luego dirán estudiosos como Detienne, “maestros de Verdad”. Esta Verdad, se encuentra lejos de ser irracional, al contrario, se encuentra íntimamente ligada a la razón, en tanto que la palabra transmitida era comprendida y valorada como cierta, contrario a lo que Platón aseguraba. Vicaire dirá que la característica irracional de esta mántica devendrá en locura hasta el siglo V a. C., lo cual considero que es consecuencia de la gestación filosófica que surge en ese siglo, donde, recordemos, hubo una crítica directa a la poesía épica cantada desde antaño.¹⁹⁴

Ahora bien, de este modo es así que podría hablarse de dos concepciones del término inspiración, dependiendo del contexto histórico desde el que se analice. Si bien, como he referido a lo largo de la presente tesis, no es posible afirmar que el poeta Homero poseía una conciencia sobre su estado propio de inspirado, debido a la falta de testimonios dentro de sus poemas mismos; sí es factible que, para los tiempos de composición de la *Odisea*, hubiera habido una noción de la inspiración un poco más elaborada que antes. En esta obra, “Homero”¹⁹⁵ se refleja a través de los personajes de Femio y Demódoco, que el quehacer poético requiere de cierta

¹⁹³ Cabe señalar que los términos en griego *μάντις* y *χρησμολόγος* marcan una diferenciación entre ambos. El primero se refiere a un adivino o profeta, (CHAINTRAINE, P., *op. cit.*, s.v. *μάντις*: devin, prophète, personne qui pédit l'avenir) mientras que el segundo es un compilador y vendedor de oráculos (compilateur, et colporteur d'oracles).

¹⁹⁴ VICAIRE, Paul, «Les Grecs et le mystère de l'inspiration poétique», *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, no. 1, marzo, 1963, p. 79.

¹⁹⁵ Coloco entre comillas el nombre del poeta debido a las diversas respuestas sobre la cuestión homérica que aún siguen en discusión, las cuales apuntan a la existencia de autores distintos, tal como señala FRÄNKEL, H., *op. cit.*, p. 25: “Sin embargo, Homero no puede ser el autor de los dos textos épicos principales porque la *Iliada* y la *Odisea* difieren demasiado en lenguaje, estilo y pensamiento como para poder ser atribuidas a un mismo autor; en este sentido, la tradición era mera leyenda. Además, la épica homérica surgió en condiciones en las que no puede hablarse propiamente en sentido actual de autoría literaria. Cualquier cantor épico utilizaba a su deseo la obra de sus predecesores. Por ello la cuestión de la autoría de Homero se convierte en la pregunta por la parte que pudo tener en la composición de las obras”.

elevación de espíritu y cercanía divina para poder llevarse a cabo con plenitud. Es una especie de μεταποίησις, *i.e.*, explicar la inspiración poética a través de la poética misma, considerando los distintos entornos socioculturales inscritos en los diferentes pasajes de la *Odisea*, en los cuales, llevándose a cabo un banquete, se encuentra la presencia de un aedo acompañando el evento.

Platón no inventa por sí sólo la idea de una elevación espiritual, ya que esta noción se encuentra desde la misma *Odisea*. Lo que sí innova son las diferentes variantes que ocupa para designar el estatus inspirado del poeta; y si dicha inspiración poética es irracional en Platón, se debe a que el poeta no puede dar cuenta de los sucesos que narra. Cabría preguntarse si hubiera sido distinta la conclusión dada por Sócrates en el *Ion* si el interlocutor hubiera sido un poeta y no un rapsoda.

ARISTÓTELES Y EL ARTE POÉTICO

Habiendo revisado la noción de inspiración y las respuestas dadas por Platón a propósito del tema mismo, cabe señalar la transmisión del concepto inspirativo para luego abordar la diferenciación que hará Aristóteles con respecto de su maestro en cuanto al análisis de la técnica poética.

Por tradición, la *Poética* de Aristóteles suele clasificarse como una obra de análisis literario; sin embargo, éste se considera generalmente como uno para la creación y composición,¹⁹⁶ aunque también puede fungir de base para una crítica y teoría literarias. En ambos casos, sea que su lectura parta de la premisa de ser una obra sobre creación, o bien, que sea una crítica, la importancia que brinda el filósofo al aspecto técnico, presente a lo largo de todo el texto, es ineludible y en ello radica la trascendencia de revisar su pensamiento en aras de entender su perspectiva sobre el fenómeno de la creación poética y su relación –si la hay– entre ésta y la inspiración.

Es pertinente comenzar por referir que Aristóteles considera a la poesía como una producción:¹⁹⁷ una ποιήσις entendida como el resultado del arte, la técnica y la

¹⁹⁶ Sobre la construcción del género en Aristóteles, Cfr. CEREZO MAGÁN, Manuel, “Aristóteles y la teoría del género literario” en *Faventia* 17/2, 1995, p. 33: “No debemos olvidar, con todo, que la *Poética* de Aristóteles y la *Epístola a los Pisones* o *Ars poetica* de Horacio son dos puntales importantes de la crítica antigua y, se quiera o no, de la crítica moderna”.

¹⁹⁷ VIGO, Alejandro G., *Aristóteles. Una introducción*, p. 242: “*Poét.* [sic.] constituye el único escrito que ejemplifica de modo específico el tipo de indagación que sería propia de una filosofía

creación; para el estagirita, estos tres procesos trabajan como un sistema articulado, haciendo uso de la *μίμησις*; de modo que, lo dicho a propósito de ella –la *ποίησις*– se encuentra bajo una vertiente filosófica, sin perder de vista en ningún momento su categoría de resultado en el proceso.¹⁹⁸ Esta situación resulta importante porque reflejará otros aspectos trascendentes dentro del pensamiento del filósofo, mismos que, en ocasiones, se verán opuestos a los ya antes mencionados por Platón. Ejemplo de esto es la consideración de la búsqueda infértil de la Verdad: el ateniense afirma, como ya he referido en páginas anteriores,¹⁹⁹ que el rechazo a la poesía proviene de su poco acercamiento a la Verdad y de su gran interés por narrar hechos poco estimables; mientras que, para el estagirita, la poesía no se encuentra obligada a ser una transmisora de la Verdad, puesto que es una imitación, y como tal, debe ser valorada, *i.e.*, que el análisis hecho, aunque filosófico, partía de una perspectiva estética y no epistemológica. Para Aristóteles es suficiente la verosimilitud de la poesía para analizarla, la libera de las cargas epistémicas que otrora le había impuesto Platón, para realizar una observación racional a partir de las características propias, al punto que, si bien coincide con aquél en tomar como referente inicial el que sea una imitación, la respuesta aristotélica está dada en función de su carácter natural:

Aristóteles explica el origen de la creación poética y de la poesía trágica, en definitiva, por referencia a la misma tendencia natural al saber que da cuenta de la génesis no sólo de las diferentes formas posibles del conocimiento, sino también, como se vio, de la propia filosofía.²⁰⁰

Así entonces, de su parte, no habrá un rechazo hacia ella, sino una indagación conforme a lo que es por su mismo origen. Dicho de otro modo, al imitar acciones y sentimientos humanos, no puede deshacerse o pasar por alto aquellos que se consideran impropios dentro de los mismos; de modo que lo que le corresponderá hacer a la poesía será reivindicarlos²⁰¹ haciendo uso, como he dicho en la página anterior,

del obrar productivo, y se pregunta, sobre esa base, por qué razón, entre todos los posibles tipos de actividades productivas y de artefactos, entre todos los que le eran familiares, Aristóteles parece haberse interesado especialmente por actividades productivas tan peculiares como las propias de composición poética, y por “artefactos” tan peculiares como las obras literarias resultantes de ellas”.

¹⁹⁸ En lo sucesivo, para referirme a este concepto usaré el término *ποίησις*, entendida como la producción, dada su interpretación dentro de la filosofía aristotélica.

¹⁹⁹ *Cf.*: CAPÍTULO I. EL PROBLEMA DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA.

²⁰⁰ VIGO, Alejandro G., *op. cit.*, p. 245.

²⁰¹ *Cf. infra*, p. 75, nota 203.

de la *μίμησις*: “Ya que la acción es la *mimesis*, se actúa por parte de algunos agentes, a los que, unos u otros necesariamente hay que presentar, según el carácter y la intención (*διάνοια καὶ ἦθος*)”.²⁰² A este respecto, cabe destacar que la poesía para Aristóteles cumple necesariamente con ser una educación para la *pólis*:²⁰³ “Y Homero ha enseñado mejor que los demás y en decir lo ficticio como es conveniente”;²⁰⁴ ya que la poesía por sí misma representa una *κάθαρσις*²⁰⁵ para el espectador, de ahí que no le condene la falta de Verdad si bien le exige un carácter de verosimilitud, aunque tampoco tenga la misma finalidad que la *ἐπιστήμη*, porque ésta última se encuentra en el hombre por naturaleza, como bien afirma al inicio de la *Metafísica*: Todos los hombres por naturaleza desean saber.²⁰⁶

Así, la finalidad de la *ἐπιστήμη* es la Verdad por ser una ciencia teórica, “la producción es distinta de la acción [...]; de modo que también el modo de ser racional práctico es distinto del modo de ser racional productivo”²⁰⁷ mientras que el fin de la *ποίησις* es la verosimilitud por ser una ciencia práctica, misma que puede desarrollarse en tres aspectos: primero, su finalidad constructora; segundo, el desahogo de las pasiones por medio de la *κάθαρσις*; y tercero, su función paidéutica. Comprender la poesía como una experiencia catártica implica esta finalidad educativa. Mientras Platón termina por desterrar a los poetas, Aristóteles ve en la poesía una gran contribución a la *pólis* por ser Homero su gran educador.²⁰⁸

Ahora bien, sobre la misma vía de la inspiración, en términos generales, ésta parece transmitirse de la Musa al aedo, del aedo al rapsoda, para, por último, llegar al auditorio; según explica en el *Ion*, Platón menciona que toda esta relación es una cadena de inspirados:

[...] no es para ti una técnica, hablar bien sobre Homero, tal como ahora mis-

²⁰² Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 6, nota 55, p. xxiv, en el mismo texto para la traducción de *διάνοια* como intención, a propósito de la liberación epistémica antes mencionada.

²⁰³ Entendiéndose a la poesía como un programa cultural educativo que se encuentra desde Platón en *República* y retomado por Aristóteles, aspecto extensivo a lo que el pueblo ya hacía en tiempos de Homero.

²⁰⁴ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 21, p. xxxi: *δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὅμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ*. Nótese incluso el uso del verbo.

²⁰⁵ LIDDELL-SCOTT, s. v. *κάθαρσις*: *cleansing from defilement, purification*.

²⁰⁶ ARIST., *Metaph.*, 980a 21: *Πάντες ἄνθρωποι τοῦ εἰδέναι ὀρέγονται φύσει*. Trad. de Tomás CALVO MARTÍNEZ.

²⁰⁷ ARIST., 1140a 5.

²⁰⁸ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 11, p. xxvii; no. 14, p. xxviii; y no. 18, p. xxix.

mo decía, sino que es una fuerza divina la que te mueve, como la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética, y los demás “heraclia”. Pues esta piedra no sólo atrae estos anillos de acero, sino también tiende una fuerza a los anillos, de suerte que éstos a su vez pueden hacer esto mismo que hace la piedra: atraer otros anillos, de modo que, algunas veces, una gran cadena de anillos de acero deja atados a unos con otros. La fuerza proveniente de aquella piedra sujeta a todos éstos. Así también la Musa misma hace endiosados y, a través de estos endiosados, una cadena se enlaza con otros que están endiosados por la divinidad. Pues, todos los poetas épicos, los que son buenos, no por una técnica sino estando endiosados²⁰⁹ y enajenados, dicen todos aquellos bellos poemas [...].²¹⁰

La respuesta a la recepción poética resulta un punto de encuentro en ambos filósofos: es afirmativa como resultado de una atracción inevitable entre las partes que conforman el proceso poético –Musa, aedo, rapsoda, auditorio– en Platón, mientras que en la filosofía de Aristóteles no se encuentran ni estos elementos del proceso, así como tampoco su procedencia irracional. Bien existen referencias aristotélicas a la piedra magnética que menciona Platón: “Parece que también Tales, según cuentan, supuso que el alma era algo capaz de producir movimiento, si es que afirmó que la piedra imán tiene alma porque mueve al hierro”.²¹¹ Así, al estagirita le atañe el problema del magnetismo y de la piedra heraclia (o heraclea) en tanto que produce movimiento, no porque la considere el medio de una fuerza divina, como afirmó Platón; de modo que hay aquí otra posible razón para entender que el carácter irracional que contiene la poesía para aquél filósofo, en Aristóteles no encontrará ecos dado que éste se centrará en analizar las partes creativas de la composición; esto es, lo racional que tiene la *ποίησις* y la técnica que permite al poeta realizar la obra, incluso como producto de la *μίμησις*. Habrá pues, con Aristóteles, un cambio radical respecto a la imitación hecha por el poeta, como apunta Ross:

El artista no imita jamás la realidad directamente; sólo imita las cosas sensibles, que no son sino las sombras pálidas de la realidad. Aristóteles no combate explícitamente esta manera de ver, pero presenta materiales para corregirla.

²⁰⁹ Traduzco *ἐνθεοὶ ὄντες* por el término “estar endiosado”, a pesar de ser usado para *ἐνθουσιάζω*, dada la dificultad para traducirlo de otro modo en español sin suprimir el sentido literal que tiene el original griego.

²¹⁰ *Cf.* Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 3, p. xviii y ss.

²¹¹ ARIST., *de An.*, 405a19 (A22): *ἔοικε δὲ καὶ Θαλῆς ἐξ ὧν ἀπομνημονεύουσι κινητικόντι τὴν ψυχὴν ὑπολαβεῖν, εἴπερ τὴν λίθον ἔφη ψυχὴν ἔχειν, ὅτι τὸν σίδηρον κινεῖ.* Trad. de Alberto Bernabé.

Lo que el arte imita son “los caracteres, las emociones y las acciones”, no el mundo sensible sino el mundo del espíritu humano.²¹²

Otro aspecto importante dentro del planteamiento mimético aristotélico es el carácter general de la poesía. Si bien la universalidad se encuentra ya desde la imitación de los caracteres humanos en tanto que son pasiones incuestionables y sentimientos generales de los individuos,²¹³ la poesía debe tratar siempre de tender hacia lo uno, entendiendo esto con un todo; de modo que en Aristóteles la poesía es universal en tanto que necesaria: no debe confundirse esto como la imitación de caracteres colectivos frente a individuales. Lo mismo se refleja muy bien en lo dicho por el filósofo con respecto a la poesía y su diferenciación con la historia, ya que, si bien pueden versar sobre un tema común, justamente la unidad y su tratamiento son lo que hacen que la poesía tenga una mejor estima frente a la historia: “[...] Por lo tanto, la poesía es más filosófica y excelente que la historia. Pues la poesía dice mejor lo general y la historia lo particular”²¹⁴

Cabe insistir en que los calificativos de “más filosófica y excelente (φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον)” deben ser entendidos en cuanto a la elocución de la poesía referida a la forma en que narra los hechos que podrían suceder y no a lo que ya ha pasado, como menciona en el mismo pasaje.²¹⁵ De tal modo, no sólo son las características formales del verso lo que le valen a la poesía que sea mejor que la prosa, sino el tratamiento²¹⁶ y la expresión universal del contenido que canta.

Por otro lado, y pese a que las diferencias con Platón parecieran agrandarse conforme se analiza el pensamiento aristotélico respecto a la poesía, mencionaré que ambos filósofos tienen a Homero como el mejor de los aedos. Para Platón no queda clara la razón de esto, aunque es innegable la importancia que reviste al aedo, dado que todas las menciones que pone en boca de Ion son acerca de él e incluso declara que “la mayoría por Homero están enajenados y retenidos”;²¹⁷ en tanto que Aristó-

²¹² Ross, W. D., *Aristóteles*, p. 329.

²¹³ *Id.*, p. 330: “La poesía [...] pinta la inevitable dependencia del destino con respecto al carácter”.

²¹⁴ *Cfr.* Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 8, p. xxv.

²¹⁵ *Ibid.*: “Pues el historiador y el poeta no se distinguen por hablar con metros o sin ellos (pues sería posible conformar las obras de Heródoto en metros y en absoluto alguna sería menos con metros o prescindiendo de ellos). Pero en esto difieren, en que uno dice las cosas que han sucedido y el otro, aquellas que podrían suceder”.

²¹⁶ Entiéndase “tratamiento” como τέχνη aplicada por el poeta.

²¹⁷ οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὁμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται. *Cfr.* Apéndice II: PLAT., *Ion.*, no. 5, p. xxi. Sobre la traducción de “retenidos”, *Vid.*, Apéndice III: Lista de verbos, ἔχω.

teles considera que el mérito de los poemas homéricos radica en que el aedo supo distinguir cómo realizar una unidad en ellos, a fin de que sus partes puedan entenderse con cabalidad, teniendo cohesión una con respecto a las otras:

[sc. Homero] cuando compuso la *Odisea*, no realizó todas las cosas cuantas correspondían con él, como ser derrotado en el Parnaso, enloquecer al disimular el llamado de las armas, de las cuales ninguna de las dos era necesario que sucedieran habiendo sucedido la otra; tampoco unió la *Odisea* alrededor de una sola acción como decimos, lo mismo también con la *Iliada*. En todo caso, es necesario entonces que, lo mismo que en las otras habilidades imitativas, la mimesis sea una sola, así también el relato, puesto que es mimesis, y que sea una y, de ésta, una completa; y que las partes de los hechos se unan, de tal modo que, si alguna parte cambia o se separa, el todo difiere y se altera, pues lo que está unido o lo que no lo está, no puede hacerse evidente ni puede ser parte del todo.²¹⁸

Así pues, si bien la poesía es condenada por imitar aspectos y características deleznable en los seres humanos, dado que éstos se encuentran por naturaleza en los individuos, sí se puede hacer una separación de sus géneros a partir de ello. Lo anterior se ejemplifica de buena manera con la diferenciación de caracteres que establece la *Poética* y las razones que da Aristóteles para considerar a la tragedia como el género que prevalece por encima de los otros; sin embargo, para el propósito de la presente tesis vale presentar el punto de encuentro que posee el género trágico con el épico, más allá del análisis del primero que ofrece el filósofo a lo largo de toda la *Poética*, como apunta Vigo.²¹⁹

De tal modo, Aristóteles declara que es imprescindible que la épica tenga la misma forma que la tragedia:

A más, es conveniente que la epopeya tenga la misma forma que la tragedia, ya sea simple o compuesta o ética o patética. Y la parte fuera de la melopeya y del aspecto (es) ésta. Pues conviene (el uso) de peripecias y anagnórisis y patetismos. Aún más, poseer correctamente la intención y la dicción. De todas estas cosas, Homero se ha servido primera y apropiadamente. Pues cada uno de los poemas lo unió (así): la *Iliada*, simple y patética, y la *Odisea*, compues-

²¹⁸ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 8, p. xxv.

²¹⁹ VIGO, Alejandro G., *op. cit.*, p. 241: “En rigor, Aristóteles declara desde el comienzo que su intención no es ocuparse de la totalidad del género de las artes imitativas, sino sólo del correspondiente a la poesía, en sus diferentes especies [...] y menciona entre ellas la épica, la tragedia, la comedia y el ditirambo”.

ta –pues en conjunto (tiene) anagnórisis– y ética. Y en éstos (poemas), con intención y dicción, está por encima de todos (los poetas). Y su epopeya se distingue por la magnitud de la disposición y por el metro. Y del límite de la extensión es suficiente lo dicho.²²⁰

Del pasaje anterior considero que son destacables principalmente dos aspectos: el primero, la extensión que debe por fuerza poseer la obra poética, que es, una breve y sucinta; y el segundo, los elementos de los que se sirve para llevar a cabo una imitación digna, o sea, las peripecias, anagnórisis y patetismos que toma en préstamo el poema trágico del épico; los cuales parecen hacer a la tragedia una forma más acabada de la épica.

Por otro lado, una situación que salta a la vista, porque así lo enuncia el filósofo mismo, es el origen de la creatividad poética del aedo homérico. Primero se menciona la distinción de Homero frente a los demás poetas por haber atendido bien a las características señaladas anteriormente que debe cumplir el poema; no obstante, para Aristóteles es posible que éstas sean dadas por técnica o por naturaleza: “Como Homero se distingue tanto de los demás como pareció observar bien estas cosas, en efecto, por técnica o por naturaleza (διὰ τέχνην ἢ διὰ φύσιν).”²²¹ El hecho de que Aristóteles mencione ambas y sólo utilice una disyunción en la oración nos habla de que tuviera en consideración cualquiera de ellas, y estaría afirmando la posibilidad de que el poeta poseía una técnica propia, más allá de que le fuera dada por la divinidad o de forma natural, como lo dice en estas líneas. Pese a ello, más adelante y dentro de la misma *Poética*, se afirma que el arte poético pertenece a aquellos llamados “inspirados”:

Por lo que la poética es de los talentosos o inspirados. Pues de éstos, unos son maleables y son extáticos. (διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἔστιν ἡ μανικῶς· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν) Es necesario que las palabras, las que han sido creadas y las que uno mismo hace, sean expuestas en general, y extendidas luego de introducirlas episódicamente.²²²

El término usado por Aristóteles para describir lo que traduje como “inspirados” es *μανικός*, mismo en el que resuena lo puntualizado por Platón sobre la *μανία* en el

²²⁰ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 19, p. xxx.

²²¹ Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 8, p. xxv.

²²² Cfr. Apéndice II: ARIST., *Po.*, no. 12, p. xxvii.

Fedro. De inicio, el filósofo ateniense considera a la *μανία* como un arte que resulta bello por ser producto de un aliento divino,²²³ mismo que después sería llamado *μάντικα*, de modo que ambos términos, por naturaleza etimológica, contienen el carácter de posesión que sufre el individuo al entrar en contacto con la divinidad, *i.e.*, que no sólo se refiere a una locura o una desappropriación de la razón sino a un *ἐνθουσιασμός* –en el caso de la poesía, será la Musa o las Musas, según lo declarado por los poetas Homero y Hesíodo–, misma que garantiza que todo producto de tal encuentro será bello.

Así pues, parece quedar claro para Aristóteles, según lo dicho por él mismo, que el poeta se encuentra fuera de sí al momento de realizar la *ποίησις*; independientemente de si lo que propicia esto es la naturaleza o la técnica.²²⁴ El filósofo no se detiene en esto porque, de ser por naturaleza, hay un carácter irracional en el proceso, entendiendo irracional en tanto que no podría ser explicado; de tal modo, que sobre lo que sí indagará será el proceso creativo una vez que el aedo cante y produzca el poema. Con Aristóteles hay una clara diferenciación de este aspecto, a tal punto que examina la obra poética, el resultado de esa *ποίησις*, y concluye ciertas condiciones de la poesía tales como la separación de géneros y sus características necesarias para considerarse una buena *mimesis* de lo real, todo ello pensado, podría decirse, en la finalidad de la poesía: su valor educativo.

²²³ PL., *Phdr.*, 244c: οὐ γὰρ ἂν τῇ καλλίστῃ τέχνῃ, ἢ τὸ μέλλον κρίνεται, αὐτὸ τοῦτο τοῦνομα ἐμπλέκοντες <μανικὴν> ἐκάλεσαν. ἀλλ' ὡς καλοῦ ὄντος, ὅταν θεῖα μοῖρα γίγνηται, οὕτω νομίσαντες ἔθεντο, οἱ δὲ νῦν ἀπειροκάλως τὸ <ταῦ> ἐπεμβάλλοντες <μαντικὴν> ἐκάλεσαν [...] τόσῳ κάλλιον μαρτυροῦσιν οἱ παλαιοὶ μανίαν σωφροσύνης τὴν ἐκ θεοῦ τῆς παρ' ἀνθρώπων γιγνομένης.

²²⁴ Podría decirse *técnica inicial*.

CONCLUSIONES

La Muse anime, soulève, excite, met en branle. Elle veille moins sur la forme que sur la force. Ou plus exactement : elle veille avec force sur la forme. Mais cette force jaillit au pluriel. Elle est donnée, d'emblée, dans des formes multiples. Il y a les Muses, et non la Muse. Leur nombre a pu varier, ainsi que leurs attributs, toujours les Muses auront été plusieurs.²²⁵

Jean- Luc NANCY

Si bien la poesía, sus orígenes y su confección son un proceso creativo, complejo de describir y analizar –incluso hasta nuestros días–, se puede tratar de encontrar una posible respuesta partiendo de su mismo campo de acción que es la literatura y auxiliándose de la reflexión racional que representa la filosofía, dado que, por el mismo carácter que posee, restringirse únicamente a un análisis literario o uno filosófico no podría proporcionar respuesta a cierto tipo de indagaciones tales como las que dieron lugar al propósito inicial de la presente tesis: ¿el poeta crea por sí mismo o por una inspiración que lo dota para crear? ¿esa inspiración es racional o divina? Y, si es irracional, ¿qué parámetros se incluyen para ello? ¿el poeta es consciente de su inspiración y puede dar cuenta de ella? De modo que, por la naturaleza misma de la investigación, consideré necesario abordar el tema desde ambas disciplinas. Sin embargo, una vez revisadas las fuentes, tanto de los mismos poetas, Homero y Hesíodo, como de los primeros filósofos que observaron la creación poética, Platón y Aristóteles, pasando por algunos testimonios de otros pensadores como Jenófanes, Heráclito y Demócrito, la conclusión de una respuesta definitiva parece difícilmente factible. Pese a ello, considero que lo más cercano que respondería a las preguntas arriba mencionadas es la consideración de la existencia de una inspiración tanto irracional como racional que sufre el poeta, y la técnica práctica que debe poseer él mismo para realizar su creación, ya que no pueden entenderse una separada de la otra: sí existe una inspiración que lo dota para crear y, una vez aprehendida esa inspiración, el poeta crea por sí mismo.

²²⁵ “La Musa anima, levanta, excita, pone en marcha. Vela menos sobre la forma que sobre la fuerza. O, más exactamente: vela con fuerza sobre la forma”. Trad. de Horacio PONS.

La inspiración es divina en tanto que no es resultado de una acción humana. Es decir, el poeta accede a ella por trance, por furor o por alguna *μανία* divina, en algunos casos; mientras que, si se refiere a una inspiración racional, considero que ésta es aquella que involucra la técnica y los conocimientos previos del poeta, aunque eso es su propia *τέχνη* –entendida como *πράξις*.

Sobre los parámetros que se incluyen para reconocerla así, considero que lo que responde a ello es la poca justificación que el poeta puede dar al respecto –Homero–, o bien, la aparición de la persona poética y la finalidad de su canto –Hesíodo–. El primero es inspirado en tanto que su canto no es realizado únicamente por sí mismo, sin contar las invocaciones a la Musa en la *Iliada* y a las Musas en la *Odisea*, y sin mencionar que su nombre no aparece nunca en ninguno de los dos poemas, y en este punto estaríamos considerando que su inspiración es irracional por ser de procedencia divina. En el segundo, Hesíodo, es posible hablar de una inspiración racional, *i.e.*, aquella que se refiere a la técnica previa del poeta. Este tipo de inspiración tiene un cariz racional por referirse a un saber práctico, a la producción del poema. Hesíodo ya declara quién le dio el canto, y por qué y para qué cantará. Así, la respuesta inicial al respecto de los parámetros enunciados se encuentra en los poemas mismos, partiendo de un análisis literario, aunque bien no se agota con ellos y continúa con las perspectivas filosóficas de Platón y Aristóteles.

Para el primero, la inspiración es completamente de carácter irracional; mientras que, para el segundo, la inspiración puede ser racional (técnica) o irracional (natural). Esto se constata claramente por lo dicho por ellos mismos: Platón usa un vocabulario variado en exceso para referir a un mismo momento de éxtasis sufrido por el poeta en el *Ion*; Aristóteles únicamente menciona lo anterior en sólo unas líneas de su *Poética*.

Ahora bien, si el poeta es capaz de dar cuenta o no de su inspiración también representa un grave punto por lo ya dicho. Si lo enuncia él mismo, como lo he dicho de Hesíodo, la respuesta sería que sí, que es tan lúcido acerca de esto que así lo refiere. Sin embargo, para mí este aspecto no puede ser considerado como única prueba de una comprensión inspirativa por parte del poeta; creo que para responder a la interrogante de manera más precisa sería necesaria una revisión a todas las invocaciones a las Musas –o a alguna otra divinidad–, y no sólo por parte de los poetas arcaicos, sino incluso de muchos más dentro de la literatura griega –sin contar otras–, tanto en época arcaica y clásica –Parménides, Píndaro, Baquílides y Eu-

rípides— como de helenística —Teócrito, Calímaco y Apolonio de Rodas, por citar a algunos—; y una vez realizada tal revisión, considerar hasta qué punto ello es reflejo de una concepción o no, ya que es importante no perder de vista el uso de esas invocaciones como recurso estilístico; esto es, que no sólo importa que el poeta invoque a la Musa sino también el uso que hace de dicha invocación: puede apelar a ella sólo por tradición literaria sin que refiera necesariamente a que tiene conocimiento de la idea de una inspiración.

Así pues, la inspiración divina parece dividirse en racional e irracional, en inspiración por las Musas y técnica poética, y ambas deben estar presentes en el poema para que éste no sólo cuente con los elementos y las características formales literarias que debe poseer para ser poema, sino para que también tenga el valor estético de la belleza. Dicho de otro modo, el poeta no puede efectuar una creación bella si sólo cuenta con los recursos técnicos, mientras que tampoco podría ser un buen poema aquél que únicamente surja de la inspiración divina. La Musa puede inspirar y exaltar el ánimo del aedo, pero es menester que éste sepa traducir lo que, por éxtasis, furor, arrobamiento o *μανία*, le da la Musa o las Musas. Dentro de este cúmulo de sentidos y de pasiones, radica una técnica propia y unos conocimientos intrínsecos que son por completo meritorios del poeta. No es posible decir que es por entero autónomo ni tampoco que se encuentra plenamente fuera de sí. Ambos, Musa y poeta, dan vida al canto, y no pueden entenderse uno sin el otro.

El tercer grado de locura y de posesión viene de las Musas, cuando se hacen con un alma tierna e impecable, despertándola y alentándola hacia cantos y toda clase de poesía, que al ensalzar mil hechos de los antiguos, educa a los que han de venir. Aquel, pues, que sin la locura de las Musas acude a las puertas de la poesía, persuadido de que, como por arte, va a hacerse un verdadero poeta, lo será imperfecto, y la obra que sea capaz de crear, estando en su sano juicio, quedará eclipsada por la de los inspirados y posesos.²²⁶

²²⁶ PL., *Phdr.*, 245a1-5: τρίτη δὲ ἀπὸ Μουσῶν κατοκωχὴ τε καὶ μανία, λαβοῦσα ἀπαλὴν καὶ ἄβατον ψυχὴν, ἐγείρουσα καὶ ἐκβακχεύουσα κατὰ τε ὠδὰς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποιήσιν, μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κοσμοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει· ὃς δ' ἂν ἄνευ μανίας Μουσῶν ἐπὶ ποιητικᾶς θύρας ἀφίκηται, πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκ τέχνης ἰκανὸς ποιητὴς ἐσόμενος, ἀτελὴς αὐτὸς τε καὶ ἡ ποίησις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἢ τοῦ σωφρονοῦντος ἠφάνισθη. Trad. de Emilio Lledó.

APÉNDICES

I. Traducción de textos
(*Iliada y Odisea - Teogonía y Trabajos y Días*)

II. Traducción de textos
(*Ion - Poética*)

III. Lista de verbos

IV. Fórmulas poéticas

Apéndice I

Traducción de textos

Homero y Hesíodo
Iliada y Odisea, Teogonía y Trabajos y Días

Hom., *Il.*

1) I. 1-7

Μῆνιν ἄειδε θεὰ Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομένην, ἣ μυρὶ Ἄχαιοῖς ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους ψυχὰς Ἄϊδι προΐαψεν
ἡρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι, Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή,
ἐξ οὗ δὴ τὰ πρῶτα διαστήτην ἐρίσαντε
Ἄτρεΐδης τε ἀναξάνδρων καὶ δῖος Ἀχιλλεύς.

2) I. 601-604

Ὡς τότε μὲν πρόπαν ἡμᾶρ ἐς ἥλιον καταδύντα
δαίνυντ', οὐδέ τι θυμὸς ἐδεύετο δαιτὸς εἴσης,
οὐ μὲν φόρμιγγος περικαλλέος ἦν ἔχ' Ἀπόλλων,
Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπῃ καλῇ.

3) II. 484-493

Ἔσπετε¹ νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι.

¹ A excepción del inicio de la obra (cuando *ἀείδω* refiere a la Musa), Homero utiliza el verbo *λέγω* cada vez que pide imperativamente que la Musa le hable, a comparación de *ᾄδω/ ἀείδω* que se utiliza sólo cuando su sujeto es el aedo. Pierre CHANTRAINE, (*Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, s. v. *ἀείδω*) dice : « Les termes de la famille de *ἀείδω* signifiant « chanter » en général, s'emploient pour un chœur, pour un chanteur, un récitant. Aussi pour un poète lyrique ou épique. Les composés avec *ἐπι-* soulignent la valeur magique du chant ».

traducción

La funesta cólera, **canta**, diosa, del Pelida Aquiles, la que dispuso incontables dolores a los aqueos, y arrojó muchas almas valientes de héroes y a ellos mismos hizo presas para los perros y para las aves todas de rapiña, pues se cumplía la voluntad de Zeus. Desde que, entonces, por vez primera se fraccionaron, combatiendo, el Atrida, soberano de hombres, y el divino Aquiles.¹

Así entonces, el día entero hasta que el sol se hundió, **disfrutaron un banquete**² y ningún ánimo careció de ración semejante ni de la hermosísima fórmige, la que poseía Apolo, ni de las Musas, que **cantaban alternándose** con hermosa voz.³

Díganme ahora, Musas que tienen moradas olímpicas, pues vosotras

¹ Destaca el uso que hace Homero de las partículas ilativas (δ' ἰφθίμους..., αὐτοὺς δὲ ἐλώρια..., δὴ τὰ πρῶτα..., ... Ἀτρείδης τε ἀναξ ἀνδρῶν καὶ δῖος Ἀχιλλεύς) para reforzar el aspecto narrativo con el que introduce los hechos que canta, enlazando todo lo acontecido a partir de la cólera de Aquiles.

² En este texto es posible apreciar la relación que guarda la música y el canto en las celebraciones y banquetes; misma que estará presente a lo largo de la obra. *Cf.* *Od.*, no. 3, 4, 5, 8, 10, 13, 15, 19, 20, 22, 23, 24 y 26 en este apéndice.

³ El poeta subordina el cantar de las Musas a la lira (φόρμιγγος περικαλλέος) de Apolo, con lo cual

ὕμεις γὰρ θεαὶ ἔστε πάρεστε τε ἴστέ τε πάντα,²
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν·
 οἱ τινες ἡγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι³ οὐδ' ὀνομήνω,
 οὐδ' εἰ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνεῖη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο⁴
 θυγατέρες **μνησαίαθ'**⁵ ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
 ἀρχοὺς αὖ νηῶν ἐρέω νῆάς τε προπάσας.

4) II. 594-600

καὶ Πτελεδὸν καὶ Ἐλος καὶ Δώριον, ἐνθά τε Μοῦσαι
 ἀντόμεναι Θάμυριν τὸν Θρήϊκα παῦσαν ἀοιδῆς
 Οἰχαλίηθεν ἰόντα παρ' Εὐρύτου Οἰχαλιῆος·
 στεῦτο γὰρ εὐχόμενος νικησέμεν εἰ περ ἂν αὐταὶ
 Μοῦσαι **ἀείδοιεν** κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο·
 αἱ δὲ χολωσάμεναι πηρὸν θέσαν, αὐτὰρ ἀοιδῆν
 θεσπεσίην ἀφέλοντο καὶ ἐκλέλαθον κιθαριστῶν.

² Aliteración de sonidos dentales: θεαὶ ἔστε πάρεστε τε ἴστέ τε πάντα, que, además de ser recurso ornamental del poema, refuerza la omnipresencia de las Musas, ya que no sólo son diosas, sino que están y observan todo.

³ Relación del uso del verbo (μυθήρομαι) con el mito en sí. Homero no podrá narrar los hechos sino los μῦθοι.

⁴ Dentro de los diferentes epítetos que recibe Zeus cabe señalar que en este pasaje se hace referencia a Διὸς αἰγιόχοιο, de donde se podría entender que, desde tiempos homéricos, el dios está relacionado con la recitación en tanto que porta una égida y el poeta un báculo, que después será objeto simbólico de los rapsodas. Carlos GARCÍA GUAL en la introducción de *Iliada*, p. xvi, señala: “Homero sería pues, un último aedo, que compone con la técnica tradicional, pero la perfecciona hasta un nivel nunca antes logrado y no alcanzado después. Significa, por tanto, el fin de la tradición de aedos y prepara el camino para la sustitución de los «improvisadores» por los «repetidores» de un texto poético fijo, es decir, los «rapsodos», que ya no cantan, sino que recitan, que no empuñan la lira sino el báculo del recitador”.

⁵ El sujeto de *μνησαίαθω* son las Olímpicas Musas (Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι), lo cual permite observar que, en Homero, el poeta todavía no pide —mucho menos posee— una memoria divina o sobrenatural, sino que se limita a solicitar a las Musas que sean ellas las que recuerden.

diosas sois, estáis presentes y veis todas las cosas, y nosotros⁴ solamente escuchamos la fama y no sabemos nada; quiénes eran los generales y comandantes de los dánaos. Y yo no podría **contar** ni **nombrar** a la muchedumbre ni si tuviera diez lenguas y diez bocas, y una voz inquebrantable, ni si mantuviera un ánimo broncíneo para mí. Si las Olímpicas Musas hijas de Zeus, portador de la égida,⁵ no **recordaran** a los que llegaron a Ilión.⁶

Y Pteleo y Helos y Dorio, donde las Musas encontrándose a Tamiris el tracio,⁷ lo cesaron del canto, mientras llegaba de Ecalia junto con Eurito ecalieo. Pues se jactaba declarando que vencería aun si **cantaran** las mismas Musas, doncellas de Zeus portador de la égida. Y así ellas, encolerizadas, lo enmudecieron; más aún, le quitaron el canto divino y lo hicieron olvidarse de la cítara.

se entiende que éste rige el arte del canto y aquéllas son transmisoras de su voz al poeta; ya que no se afirma que el dios cante, sólo toca la música que marca el ritmo del mismo. Cabe mencionar que es la única ocasión en el que el poeta utiliza tal adjetivo. *Cfr.* Apéndice IV: Fórmulas poéticas.

⁴ El poeta se incluye dentro de los mortales, lo cual nos habla acerca de la conciencia que tiene sobre sí mismo; es decir, al no separarse de ellos, es posible interpretar que reconoce su propia limitación creativa al mismo tiempo que no se establece por encima de los que lo escuchan.

⁵ *Cfr.* nota 7.

⁶ Este pasaje mantiene relación con la propuesta platónica –*Cfr.* Apéndice II: PLAT. *Ion*, no. 2– que, sin negar una técnica poética, afirma que únicamente por inspiración el poeta es capaz de crear. *Cfr.* en este apéndice *Il.*, no. 4 y *Od.*, no. 9, donde las Musas castigan al aedo por considerarse capaz de cantar haciendo uso de su saber propio prescindiendo de ellas.

⁷ Varios autores han mencionado el mito de Tamiris. Eurípides narra su castigo por boca de las Musas: (E., *Rb.*, 921-925): ὄτ' ἤλθομεν γῆς χρυσόβωλον ἐς λέπας | Πάγγαιον ὀργάνοισιν ἐξησκημένοι | Μοῦσαι μεγίστην εἰς ἔριν μελωιδίας | κλεινώι σοφιστῆι Θρηκί κατυφλώσαμεν | Θάμυριν, ὅς ἡμῶν πόλλ' ἐδέσσασεν τέχνην. “Cuando íbamos las Musas hacia el monte Pangeo, rico en oro, ejercitándonos con nuestros instrumentos, rumbo a la gran competición de música que nos enfrentaría a Tamiris, el excelente cantor tracio cuyos ojos condenamos a la ceguera, pues había inferido a nuestro arte numerosos ultrajes”. Trad. de Luis Alberto de Cuenca y Prado. Mientras que Pausanias hace mención directa de Homero: (PAUS., IV, 33, 3, 7): Ὀμηρος μὲν Θαμύριδι ἐνταῦθα ἐν τῷ Δωρίῳ γενέσθαι τὴν συμφορὰν, ὅτι καὶ αὐτὰς Μοῦσας νικήσειν ἔφασκεν ἄδούσας. Πρόδικος δὲ Φωκαεὺς – εἰ δὴ τούτου τὰ ἐς τὴν Μινυάδα ἔπη προσκείσθαι φησι Θαμύριδι ἐν Αἰδου δίκην τοῦ ἐς τὰς Μοῦσας αὐχῆματος, διεφθάρη δὲ ὁ Θάμυρις ἐμοὶ δοκεῖν ὑπὸ νόσου τοὺς ὀφθαλμούς, τὸ δὲ αὐτὸ καὶ Ὀμήρῳ συνέπεσεν ὕστερον· ἀλλ' μὲν

5) II. 760-763

τίς τὰρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην σὺ μοι ἔννεπε Μοῦσα
αὐτῶν ἠδ' ἵππων, οἳ ἄμ' Ἀτρεΐδῃσιν ἔποντο.

6) XI. 218-220

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὅς τις δὴ πρῶτος Ἀγαμέμνωνος ἀντίον ἦλθεν
ἢ αὐτῶν Τρώων ἠὲ κλειτῶν ἐπικούρων.

7) XIII. 730-734

ἄλλω μὲν γὰρ ἔδωκε θεὸς πολεμῆϊα ἔργα,
ἄλλω δ' ὄρχηστύν, ἑτέρω κίθαριν καὶ αἰοιδήν,
ἄλλω δ' ἐν στήθεσσι τιθεῖ νόον εὐρύοπα Ζεὺς
ἔσθλόν, τοῦ δέ τε πολλοὶ ἐπαυρίσκοντ' ἄνθρωποι,
καὶ τε πολέας ἐσάωσε, μάλιστα δὲ καυτὸς ἀνέγνω.

8) XIV. 508-510

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
ὅς τις δὴ πρῶτος βροτόεντ' ἀνδράγρι' Ἀχαιῶν
ἦρατ', ἐπεὶ ῥ' ἔκλινε μάχην κλυτὸς ἐννοσίγαιος.

Quién, entonces, era el mejor de ellos, **dime** Musa, de éstos y de los caballos que seguían el paso a los Atridas.

Díganme ahora, Musas que tienen moradas olímpicas, quién fue el primero que enfrentó a Agamemnón o de los mismos troyanos o de sus célebres auxiliares.⁸

Pues, en efecto, a uno el dios **concedió** las hazañas bélicas a otro el baile y a otro la cítara y el canto, y a otro, Zeus longividente colocó en su pecho lo valeroso y lo prudente, y por éste muchos hombres se favorecen, a muchos salva y él mismo se distingue de los demás.

Díganme ahora, Musas que tienen moradas olímpicas, quien fue el primero que combatió por los ensangrentados despojos enemigos de los aqueos, después que el glorioso que mueve la tierra inclinó la batalla.

καὶ ἐς ἅπαν διετέλει ποιῶν, οὐ γὰρ τι εἶκε τῇ συμφορᾷ, Θάμυρις δὲ καὶ τὴν ᾠδὴν ὑπὸ κακοῦ τοῦ παρόντος ἐξέλιπεν. “Homero ha escrito que allí, en Dorio, tuvo lugar la desgracia de Támiris, porque afirmó que vencería a las propias Musas con su canto. Pero Pródico de Focea, si el poema épico Miniada es de él, dice que Támiris recibió castigo en el Hades por su jactancia contra las Musas, aunque yo creo que perdió sus ojos por una enfermedad y lo mismo le sucedió después a Homero. Este, sin embargo, continuó haciendo poesía hasta el final sin ceder a su desgracia, mientras que Támiris abandonó el canto por la desgracia que le sobrevino”. Trad. de María Cruz Herrero Ingelmo. Dión de Prusa narra su atrevimiento y exalta el saber: (D. CHR., 13, 21): ὁ Θάμυρις γε εὐ μάλα ἐπιστάμενος κιθαρίζειν καὶ πρὸς αὐτὰς τὰς Μούσας ἐρίζων περὶ τῆς ἁρμονίας, ἐτυφλώθη διὰ τοῦτο καὶ πρὸς ἐτι ἀπέμαθε τὴν κιθαρῖστικὴν. “Y Tamiris, que tan bien conocía el arte de tañer la cítara, por atreverse a competir en música con las mismas Musas se quedó ciego y, en adelante, tuvo que abandonar el oficio de citarista”. Trad. de Gonzalo del Cerro Calderón. Diodoro Sículo (D. S., III, 67. 3) y Elio Aristides (XXII, 1 y ss.) entre otros, también lo refieren. ⁸ *i.e.* aliados de guerra. ⁹ Se refiere al dios Poseidón.

9) XVI. 112-113

Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι,
ὅπως δὴ πρῶτον πῦρ ἔμπεσε νηυσὶν Ἀχαιῶν.⁶

10) XVIII. 569-572

τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείῃ
ἱμερόεν κιθάριζε, λίνον δ' ὑπὸ καλὸν αἶειδε⁷
λεπταλέῃ φωνῇ· τοὶ δὲ ῥήσοντες ἀμαρτῇ
μολπῇ τ' ἰυγμῶ τε ποσὶ σκαίροντες ἔποντο.

11) XXIV. 720-722

τρητοῖς ἐν λεχέεσσι θέσαν, παρὰ δ' εἶσαν αἰοιδοὺς
θρήνων ἐξάρχους, οἳ τε στονόεσσαν αἰοιδῆν
οἳ μὲν ἄρ' ἐθρήνεον, ἐπὶ δὲ στενάχοντο γυναῖκες.

Hom., *Od.*

1) I. 1-2

ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ
πλάγχθη, ἐπεὶ Τροίης ἱερὸν πτολίεθρον ἔπερσε·

2) I. 1-10

τῶν ἀμόθεν γε, θεά, θύγατερ Διός, εἰπέ καὶ ἡμῖν.

⁶ Cf: texto anterior para apreciar el uso de los mismos términos dentro de los versos como recurso formular: πρῶτος [...] Ἀχαιῶν y πρῶτον [...] Ἀχαιῶν.

⁷ Probablemente sea una tmesis del verbo, ὑπαιίδω.

Díganme ahora, Musas que tienen moradas olímpicas, cómo enseguida el fuego primero descendió sobre las naves de los aqueos.

Entre ellos, en medio un muchacho con la clara fórminge pulsaba la cítara hermosamente y cantaba un bello canto de Lino¹⁰ con suave voz. Los otros, iniciando al mismo tiempo con el baile y, saltando con los pies y con gritos, (lo) acompañaban.

(lo) colocaron en labrados lechos y sentaron a lado a los aedos, directores de los lamentos, unos un funesto canto (emprendieron), otros, en verdad, se lamentaban; y después gimieron las mujeres.

Dime, del varón, Musa, diestro que por mucho se extravió, luego de saquear la divina ciudad de Troya.

Desde algún punto, al menos, Diosa, hija de Zeus, **di** también a nosotros.

¹⁰ Se refiere a un tipo de melodía, un género poético rústico que alude a un canto de cosecha. Al respecto, *Cf.*: GANGUTIA, Elvira: "Homero presenta dos coros de muchachos y doncellas en medio los cuales un παῖς 'muchacho' tañe la fórminge entonando el 'lino' o el 'canto de Lino'. El canto es aquí calificado como ἰμερόεν, 'deseable', 'que suscita el deseo', es decir, también es canto de amor, no sólo trenético". "OF 531 I, Sapph. Fr. 58 Voigt y la «nueva Safo»" en *Tracing Orpheus. Studies of Orphic fragments*, p. 242.

3) I. 153-155

κῆρυξ δ' ἐν χερσὶν κίθαριν περικαλλέα θῆκε
 Φημίω, ὅς ῥ' ἤειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.
 ἦ τοι ὁ φορμίζων⁸ ἀνεβάλλετο καλὸν ἀείδειν,

4) I. 325- 327

τοῖσι δ' αἰοῖδός ἄειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῆ
 εἶατ' ἀκούοντες· ὁ δ' Ἀχαιῶν νόστον ἄειδε
 λυγρόν, ὃν ἐκ Τροίης ἐπετείλατο Παλλὰς Ἀθήνη.

5) I. 337-344

“Φῆμιε, πολλὰ γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτῆρια οἶδας
 ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν αἰοῖδοί·
 τῶν ἕν γέ σφιν ἄειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆ
 οἶνον πινόντων· ταύτης δ' ἀποπαύε' αἰοῖδῆς
 λυγρῆς, ἣ τέ μοι αἰὲν ἐνὶ στήθεσσι φίλον κῆρ
 τείρει, ἐπεὶ με μάλιστα καθίκετο πένθος ἄλαστον.
 τοίην γὰρ κεφαλὴν ποθέω μεμνημένη αἰεὶ
 ἀνδρός, τοῦ κλέος εὐρὺ καθ' Ἑλλάδα καὶ μέσον [Ἄργος”.

6) III. 113-117

ἄλλα τε πόλλ' ἐπὶ τοῖς πάθομεν κακά· τίς κεν ἐκεῖνα
 πάντα γε μυθήσαιτο καταθνητῶν ἀνθρώπων;
 οὐδ' εἰ πεντάετές γε καὶ ἐξάετες παραμίμων
 ἐξερέοις, ὅσα κείθι πάθον κακά διοι Ἀχαιοί·
 πρὶν κεν ἀνηθεις σὴν πατρίδα γαῖαν ἴκοιο.

⁸ Es posible apreciar que el poeta homérico se refiere al instrumento del aedo como cítara (κίθαριν) y fórnige (φορμίζων) indistintamente. Esto nos hace suponer que, en realidad, no existía aún una diferencia muy clara entre la utilización de ambos instrumentos.

Y el heraldo puso en las manos la muy hermosa cítara para Femio, quien **cantaba** entre los pretendientes por necesidad. En verdad, el que tocaba la fórminge, comenzó a **cantar** bellamente.

Entre éstos **cantaba** un aedo muy ilustre, y en silencio, otros permanecían sentados **escuchándolo**. Éste **cantaba** el regreso penoso de los aqueos, el que desde Troya ordenó Palas Atena.

Femio, **sabes** muchas otras encantadoras cosas de los mortales, y obras tanto de varones como de dioses, cosas que los aedos **alaban**. Al menos una de éstas, para ellos **canta**, permaneciendo sentado, los que, en silencio, están bebiendo vino. Pero concluye este canto funesto, el que siempre me aflige el querido corazón en el pecho, cuando más me alcanza el insoportable pesar, pues, **recordando** siempre, anhelo aquella cabeza del varón del que vasta es la fama en la Hélade y en la Argos Central.

Pero padecemos muchos otros males por éstos. ¿Quién de los hombres mortales **contaría** todas aquellas cosas? Ni si cinco años y seis años a mi lado permanecieras,¹¹ **expondrías**¹² los males que allí padecieron los divinos aqueos. Antes, irritado, volverías a tu tierra paterna.

¹¹ “A lado” por la preposición *πᾶρα*; además, es posible entender que se refiere al propio Néstor.

¹² El verbo, *ἐξέπεω*, por la preposición que lo compone, refiere, literalmente, a “decir hacia fuera”, externar una opinión, exponer.

7) IV. 17-19

[...] μετὰ δὲ σφιν **ἐμέλπετο** θεῖος ἀοιδὸς
φορμίζων· δοιῶ δὲ κυβιστητῆρε κατ' αὐτοὺς
μολπῆς ἐξάρχοντες ἐδίνεον κατὰ μέσσους.

8) VIII. 43-45

μηδέ τις ἀρνεῖσθω· καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν,
Δημόδοκον· τῷ γάρ ῥα θεὸς περὶ **δῶκεν** ἀοιδὴν
τέρπειν, ὅππῃ θυμὸς ἐποτρύνησιν **ἀείδειν**".

9) VIII. 62-64

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, **δίδου** δ' ἀγαθὸν τε κακόν τε·
ὀφθαλμῶν μὲν ἄμερσε, **δίδου** δ' ἠδεῖαν ἀοιδὴν.

10) VIII. 72-75

αὐτὰρ ἐπεὶ πόσιος καὶ ἐδητύος ἐξ ἔρον ἔντο,
Μοῦσ' ἄρ' ἀοιδὸν **ἀνήκεν ἀειδέμεναι** κλέα ἀνδρῶν,
οἴμης, τῆς τότε ἄρα κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε,
νεῖκος Ὀδυσσῆος καὶ Πηλεΐδew Ἀχιλλῆος.

11) VIII. 83-92

ταῦτ' ἄρ' ἀοιδὸς **ἄειδε** περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεὺς
πορφύρεον μέγα φᾶρος ἑλών χερσὶ στιβαρῆσι
κάκ κεφαλῆς εἴρουσε, κάλυψε δὲ καλὰ πρόσωπα·
αἶδετο γὰρ Φαίηκας ὑπ' ὀφρύσι δάκρυα λείβων.
ἦ τοι ὅτε λήξειεν **ἀείδων** θεῖος ἀοιδός,
δάκρυ' ὁμορξάμενος κεφαλῆς ἄπο φᾶρος ἔλεσκε
καὶ δέπας ἀμφικύπελλον ἑλών στείσασκε θεοῖσιν·
αὐτὰρ ὅτ' ἄψ ἄρχοιτο καὶ ὀτρύνειαν **ἀείδειν**

Y entre ellos el divino aedo **celebraba** tocando la fórminge. Y un par de saltarines frente a aquellos daban principio al baile, arremolinándose en el medio.

Nadie se rehúse. Y llamad al divino aedo, Demódoco, pues a éste el dios **concedió** en abundancia canto para deleitar, de la manera que el ánimo le impulse a **cantar**.

El heraldo se acercó, llevando al leal aedo, al que la Musa amó, le **concedió** tanto lo bueno como lo malo, pues lo despojó de la vista, pero le **concedió** un dulce canto.

Pero después de que se saciaron por el deseo de la bebida y la comida, la Musa al aedo **lanzó a cantar** las hazañas gloriosas de los varones, del poema que, por entonces, la fama alcanzaba el anchuroso cielo, de la disputa de Odiseo y del Pelida Aquiles.

Entonces, estas cosas el aedo muy ilustre **cantaba**; no obstante, Odiseo, tomando un gran manto purpúreo con sus firmes manos lo arrastró hacia lo alto de su cabeza y ocultó su hermoso rostro.

Pues se avergonzaba ante los feacios al derramar lágrimas bajo sus cejas. Si bien, cuando el divino aedo cesó de **cantar**, enjugándose las lágrimas, tomó de su cabeza el manto y, siendo la copa doble, libó a los dioses.

Pero, cuando comenzaba de nuevo y los mejores de los feacios lo

Φαιήκων οἱ ἄριστοι, ἐπεὶ **τέρποντ'** ἐπέεσσιν,
ἄψ' Οδυσσεὺς κατὰ κράτα καλυψάμενος γοάασκεν.

12) VIII. 254-257

Δημοδόκῳ δέ τις αἶψα κιῶν φόρμιγγα λίγειαν
οἰσέτω, ἥ που κείται ἐν ἡμετέροισι δόμοισιν".
ὡς ἔφατ' Ἀλκίνοος θεοεἰκελός, ὦρτο δὲ κῆρυξ
οἴσων φόρμιγγα γλαφυρὴν δόμου ἐκ βασιλῆος.

13) VIII. 261-271

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν
Δημοδόκῳ· ὁ δ' ἔπειτα κί' ἐς μέσον· ἀμφὶ δὲ κούροι
πρωθηῆβαι ἴσταντο, δαήμενες ὀρχηθμοῖο,⁹
πέπληγον δὲ χορὸν θεῖον ποσίν. αὐτὰρ Οδυσσεὺς
μαρμαρυγὰς θηεῖτο ποδῶν, **θαύμαζε** δὲ θυμῶ.
αὐτὰρ ὁ φορμίζων ἀνεβάλλετο καλὸν **ἀείδειν**
ἀμφ' Ἄρεος φιλότητος εὖστεφάνου τ' Ἀφροδίτης,
ὡς τὰ πρῶτ' ἐμίγησαν ἐν Ἡφαίστοιο δόμοισι.

14) VIII. 367-369

ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς **ἄειδε** περικλυτός· αὐτὰρ Οδυσσεὺς
τέρπετ' ἐνὶ φρεσὶν ἧσιν ἀκούων ἠδὲ καὶ ἄλλοι
Φαίηκες δολιχῆρετμοι, ναυσικλυτοὶ ἄνδρες.

⁹ Cf: *Od.* no. 28 (XXIII. 134) donde se alude a la relación entre la danza y la recitación del aedo.

instaban a **cantar**, porque se **complacían** con sus palabras, de nuevo Odiseo gemía, ocultando la testa.

“Pues alguien, marchándose, traiga rápido la clara¹³ fórminge para Demódoco, la que está colocada en alguna parte en nuestro palacio”. Así habló Alcínoo semejante a los dioses, y el heraldo se levantó para llevar la hueca fórminge desde el palacio del rey.

El heraldo se acercó llevando la clara fórminge para Demódoco, éste enseguida se dirigió al centro. Y los muchachos más jóvenes se colocaron a ambos lados, hábiles en el baile, realizaron con sus pies un baile divino. Entonces Odiseo, contemplando su centellar con los pies, se **maravilló** en su ánimo. Mas quien tañía la fórminge comenzaba a **cantar** bellamente acerca de la unión de Ares y Afrodita, de bella corona, quienes primero se juntaron¹⁴ en casa de Hefesto a escondidas; entregó muchas cosas y deshonoraron las sábanas y la cama del soberano Hefesto.

Estas cosas **cantaba** el aedo muy ilustre. Entonces Odiseo se **complacía** en su pecho escuchando, también los demás feacios de largos remos, varones notables por sus hazañas marítimas.

¹³ λιγύς apela al sentido claro y agudo de las cuerdas. LIDDELL-SCOTT (s.v. λιγύς: of sound, *clear shrill* [...] more freq. of a *clear, sweet sound, clear-toned*) ello con respecto a la lira o la voz humana, según sea el caso; de modo que cabe entender que no se refiere a la cadencia melódica sino al tono alto que el aedo toca con la fórminge; a más de que el tema sobre el que versará el canto puede sostener esta idea (Cfr. Corinn., Frg, 655: λυγουροκωτῆλις; 692 λυγουφών- refiriéndose a las Musas).

¹⁴ El verbo en griego (ἐμίγησαν) refleja una mezcla. Los dioses no se juntaron sólo en un sentido de reunirse sino de mezclarse, fundirse uno con el otro, con una connotación evidentemente sexual.

15) VIII. 471-473

κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρίηρον ἀοιδόν,
 Δημόδοκον, λαοῖσι τετιμένον· εἶσε δ' ἄρ' αὐτὸν
 μέσσω δαιτυμόνων, πρὸς κίονα μακρὸν ἐρείσας.

16) VIII. 477-481

“κῆρυξ, τῇ δῆ, τοῦτο πόρε κρέας, ὄφρα φάγησι,
 Δημοδόκω, καί μιν προσπτύξομαι, ἀχνύμενός περ-
 πᾶσι γὰρ ἀνθρώποισιν ἐπιχθονίοισιν ἀοιδοὶ
 τιμῆς ἔμμοροί εἰσι καὶ αἰδοῦς, οὐνεκ' ἄρα σφέας
 οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε¹⁰ δὲ φύλον ἀοιδῶν¹¹”.

17) VIII. 487-500

“Δημόδοκ', ἔξοχα δῆ σε βροτῶν αἰνίζομ' ἀπάντων.
 ἢ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἢ σέ γ' Ἀπόλλων.
 λίην γὰρ κατὰ κόσμον Ἀχαιῶν οἶτον ἀεΐδεις.
 ὅσσ' ἔρξαν τ' ἔπαθόν τε καὶ ὅσσ' ἐμόγησαν Ἀχαιοί.
 ὥς τέ που ἦ αὐτὸς παρεῶν ἢ ἄλλου ἀκούσας.
 ἀλλ' ἄγε¹² δὴ μετάβηθι καὶ ἵππου κόσμον ἄεισον
 δουρατέου, τὸν Ἐπειὸς ἐποίησεν σὺν Ἀθήγη.
 ὄν ποτ' ἐς ἀκρόπολιν δόλον ἤγαγε διὸς Οδυσσεὺς
 ἀνδρῶν ἐμπλήσας, οἱ Ἴλιον ἐξάλαπαξαν.
 αἶ κεν δῆ μοι ταῦτα κατὰ μοῖραν καταλέξῃς.
 αὐτίκα καὶ πᾶσιν μυθήσομαι ἀνθρώποισιν.
 ὥς ἄρα τοι πρόφρων θεὸς ὦπασε θέσπιν ἀοιδῆν.”
 ὥς φάθ', ὁ δ' ὄρμηθεις θεοῦ ἤρχετο, φαίνει δ' ἀοιδῆν,
 ἔνθεν ἑλών [...]

¹⁰ Cfr. *Od.* No. 8 (VIII. 63) donde el poeta afirma que la Musa amó al aedo; y no. 16 (VIII. 488).

¹¹ Nótese la aliteración de los sonidos φίλησε δὲ φύλον ἀοιδῶν.

¹² Forma exhortativa que usa Odiseo para que Demódoco cambie su canto, frecuente en Homero, Cfr. *Il.*, III, 441, XI, 348 y *Od.*, III, 332; XIII, 215.

El heraldo se acercó, llevando al leal aedo, Demódoco, honrado entre los pueblos. A continuación, lo hizo sentar en medio de los comensales, apoyándolo hacia una gran columna.

“Heraldo, toma ya, ofrece esta carne a Demódoco para que coma, también lo abrazaré amistosamente, aunque yo estoy afligido; ya que, de entre todos los hombres que habitan la tierra, los aedos son partícipes de honor y de respeto, porque a ellos la Musa **enseñó** las melodías¹⁵ y amó el linaje de los aedos”.

Demódoco, sobre todos los mortales te alabo; ya que o la Musa te **enseñó**, hija de Zeus,¹⁶ o Apolo. Pues de cierto, **cantas** en orden la desgracia de los aqueos, también cuánto los aqueos realizaron y padecieron y se afanaron, casi como si tú mismo hubieras estado presente o lo **escucharas** de otro. Pero, ¡vamos! Cambia y **canta** acerca de la construcción del caballo de madera, el que Epeo fabricó con Atena, al que alguna vez hacia la acrópolis llevó con astucia el divino Odiseo, luego de llenarlo de hombres, quienes saquearon Ilión. Si me **recitaras**¹⁷ estas cosas según lo justo, al punto **contaré** a todos los hombres cómo la divinidad te concedió, benévola, un canto inspirado”. Así habló y aquél, **incitado** por la divinidad, emprendió y develó el canto, ahí comenzando [...]

¹⁵ Se refiere más a un canto poético. Pierre CHAINTRAINED, *op. cit.*, s.v. οἴμη, lo define como : *chant, poème, récitation poétique*. Es una melodía es el sentido de recitación poética y no sólo como un simple canto sino uno poético.

¹⁶ El adjetivo neutro, por su posición, queda ambiguo ya que bien puede referir a la Musa o a Apolo. Probablemente, habría una intencionalidad del poeta al situarlo de esta manera.

¹⁷ καταλέξις podría entenderse como “enlistar o catalogar”, interpretándose que lo que podría pedir Odiseo al aedo es un catálogo de héroes.

18) VIII. 514-521

ἦειδεν δ' ὡς ἄστῳ διέπραθον υἷες Ἀχαιῶν
 ἰππόθεν ἐκχύμενοι, κοῖλον λόχον ἐκπρολιπόντες.
 ἄλλον δ' ἄλλη **ἄειδε** πόλιν κεραιζέμεν αἰπὴν,
 αὐτὰρ Οδυσσῆα προτὶ δῶματα Δηϊφόβοιο
 βήμεναι, ἧῦτ' Ἀρηα, σὺν ἀντιθέῳ Μενελάῳ.
 κείθι δὴ αἰνότατον πόλεμον φάτο τολμήσαντα
 νικῆσαι καὶ ἔπειτα διὰ μεγάλθυμον Ἀθήνην.
 ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς **ἄειδε** περικλυτὸς [αὐτὰρ Οδυσσεύς].

19) VIII. 536-541

“κέκλυτε, Φαιήκων ἡγήτορες ἠδὲ μέδοντες,
 Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγεια·
 οὐ γὰρ πῶς πάντεσσι χαριζόμενος τὰδ' **ἄειδει**.
 ἐξ οὗ δορπέομέν τε καὶ **ῶρορε** θεῖος αἰοιδός,
 ἐκ τοῦδ' οὐ πῶ παύσατ' οἷζυροῖο γόοιο
 ὁ ξεῖνος· μάλα πού μιν ἄχος φρένας **ἀμφιβέβηκεν**.”

20) IX. 2-8

“Ἀλκίνοε κρεῖον, πάντων ἀριδείκετε λαῶν,
 ἦ τοι μὲν τόδε καλὸν **ἀκουέμεν** ἐστὶν αἰοιδοῦ
 τοιοῦδ', οἷος ὄδ' ἐστὶ, θεοῖσ' ἐναλίγκιος αὐδῆν.
 οὐ γὰρ ἐγὼ γέ τί **φημι** τέλος χαριέστερον εἶναι
 ἢ ὅτ' εὐφροσύνη μὲν ἔχη κατά δήμον ἅπαντα,
 δαιτυμόνες δ' ἀνὰ δῶματ' **ἀκουάζωνται** αἰοιδοῦ
 ἤμενοι ἐξείης [...]

Cantaba cómo los hijos de los aqueos devastaron la ciudad baja,¹⁸ esparciéndose desde el caballo, abandonando la hueca emboscada. **Cantaba** que, de una y otra parte, saqueaban la ciudadela, pero, Odiseo, hacia la casa de Deífobo iba igual a Ares, con Menelao, semejante a un dios. Allí, dijo que, luego de soportar la guerra más terrible, y en efecto, venció por la magnánima Atena. Estas cosas **cantaba** el aedo muy ilustre. [...]

Escuchen, de los feacios jefes y gobernantes, que ya detenga Demódoco su clara fórminge, pues quizá no siendo agradable a todos **canta** estas cosas. Desde cuando cenamos y también el divino aedo se **inspiró**, desde esto no ha cesado su penetrante gemido el extranjero. De algún modo, por mucho, una pena le **invade** el ánimo.

Alcínoo, nobilísimo e ilustre entre todos los pueblos, en verdad, esto es hermoso: **escuchar** a tal aedo cual es éste, semejante a los dioses en cuanto a su voz. Pues yo **digo** que no hay fin más agradable que, cuando por todo el pueblo hay gozo y los comensales en la casa **escuchan** al aedo estando sentados [...]

¹⁸ LIDDELL SCOTT, *op. cit.*, lo refiere como *town 2. lower town, acropolis*. (s.v. ἄστυ) de ahí que traduzca ciudad baja para que se entienda que desde ahí se trasladaron a la ciudadela, πόλις.

21) XI. 367-369

σοὶ δ' ἔπι μὲν μορφὴ ἐπέων, ἔνι δὲ φρένες ἐσθλαί,
μῦθον δ' ὡς ὅτ' ἀοιδὸς ἐπισταμένως κατέλεξας,
πάντων Ἀργείων σέο τ' αὐτοῦ κήδεα λυγρά.

22) XIII. 7-9

ὑμέων δ' ἀνδρὶ ἐκάστω ἐφιέμενος τάδε εἴρω,
ὄσσοι ἐνὶ μεγάροισι γερούσιον αἶθοπα οἶνον
αἰεὶ πίνετ' ἐμοῖσιν, **ἀκουάζεσθε** δ' ἀοιδοῦ.

23) XIII. 26-28

μῆρα δὲ κήαντες δαίνυντ' ἐρικυδέα δαῖτα
τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν **ἐμέλπετο** θεῖος ἀοιδός,
Δημόδοκος, λαοῖσι τετιμένος. [...]

24) XVI. 252-253

καὶ σφιν ἄμ' ἐστὶ Μέδων κήρυξ καὶ θεῖος ἀοιδός
καὶ δοιῶ θεράποντε, δαήμενε δαιτροσυνάων.

25) XVII. 260-263

[...] ἀγχιμόλον δ' Ὀδυσσεὺς καὶ δῖος ὑφορβός
στήτην ἐρχομένω, περὶ δέ σφεας ἤλυθ' ἰωή¹³
φόρμιγγος γλαφυρῆς· ἀνὰ γάρ σφισι βάλλετ'¹⁴
αἰεῖδεν Φήμιος. [...]

¹³ Se refiere a cualquier sonido alto, que, en este caso, caracterizaría al de la fórminge. (Cfr. LID-DELL-SCOTT, *op. cit.*, s.v. ἰωή *any loud sound*).

¹⁴ Tmesis del verbo compuesto, ἀναβάλλετο.

Pero hay belleza en tus palabras, e ilustres ánimos se encuentra dentro, y como un conocedor aedo, tú recitaste la historia, y las penosas tristezas de todos los argivos y de ti mismo.

Otorgando estas cosas a cada varón de ustedes, anuncio, a los que en mi salón siempre beben del espléndido vino de los ancianos¹⁹ y **escuchan** al aedo.

Quemando los muslos, degustaban un magnífico banquete saciándose. Entre ellos, **celebraba** con el canto el divino aedo, Demódoco, honrado entre los pueblos. [...]

Y entre ellos estaba Medonte, el heraldo y el divino aedo y dos servidores, instruidos en el arte de repartir carne.

[...] Cerca, Odiseo y el divino porquerizo, llegando, puestos en pie, se detuvieron; en torno a ellos llegó el alto tono de la clara fórminge; ya que entre ellos comenzaba a **cantar** Femio. [...]

¹⁹ Este vino tan particularizado (γερούσιον οἶνον) es, junto con el canto aédico, prerrogativa de los ancianos, se refiere a los jefes, reyes y demás integrantes de la corte. Podría pensarse, entonces, que el *performance* del aedo es una suerte de premio o de espectáculo privilegiado.

26) XVII. 358-359

ἦσθιε δ' εἶος ἀοιδὸς ἐνὶ μεγάροισιν **ἄειδεν**.
εὐθ' ὁ δεδειπνήκειν, ὁ δ' ἐπαύετο θεῖος ἀοιδός.

27) XVII. 381-386

“Αντίνο’, οὐ μὲν καλὰ καὶ ἐσθλὸς ἐὼν ἀγορεύεις·
τίς γὰρ δὴ ξεῖνον καλεῖ ἄλλοθεν αὐτὸς ἐπελθὼν
ἄλλον γ', εἰ μὴ τῶν, οἱ δημοεργοὶ ἔασι;
μάντιν ἢ ἰητῆρα κακῶν ἢ τέκτονα δούρων,
ἢ καὶ θέσπιν ἀοιδόν, ὃ κεν τέρπησιν **ἀείδων**.
οὔτοι γὰρ κλητοὶ γε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν.

28) XVII. 518-521

ὡς δ' ὅτ' ἀοιδὸν ἀνὴρ ποτιδέρκεται, ὅς τε θεῶν ἕξ
ἀείδη δεδαῶς ἔπε' ἱμερόεντα βροτοῖσι,
τοῦ δ' ἄμοτον μεμάασιν ἀκουέμεν, ὅπποτ' **ἀείδη**
ὡς ἐμὲ κείνος ἔθελγε παρήμενος ἐν μεγάροισι.

29) XXII. 330-333

Τερπιάδης δ' ἔτ' ἀοιδὸς ἀλύσκανε κῆρα μέλαιναν,
Φῆμιος,¹⁵ ὅς ῥ' **ἤειδε** παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη.
ἔστη δ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
ἄγχι παρ' ὀρσοθύρην [...]

30) XXII. 340-353

ἦ τοι ὁ φόρμιγγα γλαφυρὴν κατέθηκε χαμαῖζε
μεσσηγὺς κρητῆρος ἰδὲ θρόνου ἀργυροῦλου,

¹⁵ Es posible que exista una intención etimológica con el nombre de Femio Terpiada φημί τέρω (en CHAINTRAINÉ, *op. cit.*, s. v. τέρωμαι) se trate de un nombre parlante, que significaría “el que habla delicadamente”.

Y comían mientras el aedo **cantaba** en el salón. Luego de que habían cenado, el aedo divino cesaba su canto.

Oh Antinoo, pero no declaras correctamente aún siendo ilustre, pues, ¿quién llamará a un extranjero de otra parte, habiéndose dirigido él mismo hacia el otro? Si no de ellos, ¿los que son demiurgos? Un profeta, o un médico de los males, o un carpintero de los leños o un inspirado aedo, quien complace **cantando**. Pues éstos de los mortales son, los convocados en torno a la inmensa tierra.

Como cuando un hombre contempla al aedo, que **canta**, por los dioses habiendo sido **instruido**, a los mortales **dice**²⁰ cosas encantadoras, sin pausa lo escuchan anhelantes, cuando **canta**, tal como me cautivaba, estando sentado en el salón.

Ya el aedo Terpiada aún rehuía su negro destino; Femio, quien **cantaba** entre los pretendientes por necesidad, se colocó, teniendo entre sus manos la clara fórminge, cerca del portillo.

De cierto, puso la hueca fórminge en el suelo, y entre una cratera y un trono tachoneado de plata, él mismo habiéndose arrojado hacia

²⁰ De forma literal, el aedo está relatando epopeyas (ἔπος). Parece que son relatos de cosas verosímiles, pero no necesariamente verdaderas –como las historias inventadas de Odiseo– y que embelusan el relato con un canto.

αὐτὸς δ' αὐτ' Ὀδυσῆα προσαΐξας λάβει γούνων
 καὶ μιν λισσόμενος ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 “γουνούμαι σ', Ὀδυσεῦ· σὺ δέ μ' αἶδεο καὶ μ' [ἐλέησον.
 αὐτῷ τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσεται, εἴ κεν αἰοιδὸν
 πέφνης, ὅς τε θεοῖσι καὶ ἀνθρώποισιν **αἰίδω**.
 αὐτοδίδακτος δ' εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἴμας παντοίας
ἐνέφυσεν· ἔοικα δέ τοι **παραείδειν**
 ὥς τε θεῶ· τῷ μὴ με λιλαίεο δειροτομήσαι.
 καὶ κεν Τηλέμαχος τάδε γ' εἶποι, σὸς φίλος υἱός,
 ὥς ἐγὼ οὐ τι ἐκῶν ἐς σὸν δόμον οὐδὲ χατίζων
 πωλεῦμην μνηστῆρσιν **ἀεισόμενος** μετὰ δαίτας,
 ἀλλὰ πολὺ πλέονες καὶ κρείσσονες ἦγον ἀνάγκη”.

31) XXIII. 133-134

αὐτὰρ θεῖος αἰοιδὸς ἔχων φόρμιγγα λίγειαν
 ὑμῖν ἠγείσθω πολυπαιγμονος ὄρχηθμοῖο.

32) XXIII. 142-145

πρῶτα μὲν ἄρ λούσαντο καὶ ἀμφιέσαντο χιτῶνας,
 ὄπλισθεν δὲ γυναῖκες· ὁ δ' εἶλετο θεῖος αἰοιδὸς
 φόρμιγγα γλαφυρήν, ἐν δέ σφισιν ἴμερον **ᾠρσε**
 μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὄρχηθμοῖο.

33) XXIV. 60-63

Μοῦσαι δ' ἐννέα πᾶσαι **ἀμειβόμεναι** ὅπτι καλῆ
 θρήγεον· ἔνθα κεν οὐ τιν' ἀδάκρυτόν γ' ἐνόησας
 Ἀργείων· τοῖον γὰρ ὑπώρορε Μοῦσα λίγεια.

Odiseo, tomó sus rodillas e, implorándole, dirigía aladas palabras: “Te suplico, Odiseo, tú respétame y apiádate de mí, para ti mismo habrá después una aflicción si matas al aedo, el que **canta** a dioses y hombres. Autodidacta soy, y el dios **infundió** en mi ánimo diversos poemas, y parece que **canto** en tu honor como a un dios; así, no ansies decapitarme. Estas cosas podría decir Telémaco, tu amado hijo, que yo, ni voluntario hacia tu palacio ni mendigando, te traicionaba **cantando** para los pretendientes durante los banquetes, pero unos, mucho más numerosos y fuertes, me conducían por obligación”.

En verdad, el divino aedo sosteniendo la clara fórminge, los guíe a un muy impetuoso baile.²¹

Primero entonces, se lavaron y se vistieron los quitones y se adornaron las mujeres. Y el divino aedo tomó la hueca fórminge **inspiró** en ellos el ansia del dulce canto y el perfecto baile.

Y las Musas, todas las nueve, **cantaban alternándose** con hermosa voz. Ahí no observarías a alguno de los argivos que no llorara, pues tanto los conmovía la clara Musa.

²¹ En LIDDELL-SCOTT, *op. cit.*, s.v. πολυπαίγμον, ονος *very sportive*. Como es posible que se refiere a la fuerza con la que se baila, opté por traducir impetuosa a fin de describir el carácter de la danza.

Hes., *Tb.*

1) 1-12

Μουσάων Ελικωνιάδων ἀρχώμεθ' **αἰείδειν**,
αἴ θ' Ελικῶνος ἔχουσιν ὄρος μέγα τε ζᾶθεόν τε,
καί τε περι κρήνην ἰοειδέα πόσσ' ἀπαλοῖσιν
ὄρχεῦνται καὶ βωμὸν ἐρισθενέος Κρονίωνος·
καί τε λοεσσάμεναι τέρενα χροά Περμησσοῖο
ἢ Ἴππου κρήνης ἢ Οὐμειοῦ ζαθέοιο
ἀκροτάτῳ Ελικῶνι χοροὺς **ἐνεποιήσαντο**,
καλοὺς ἱμερόεντας, ἐπερρώσαντο δὲ ποσσίν.
ἔνθεν ἀπορνύμεναι κεκαλυμμένα ἠέρι πολλῶ
ἐννύχαι στείχον περικαλλέα ὅσσαν **ἰεῖσαι**,
ὑμνεῦσαι Δία τ' αἰγίοχον καὶ πότνιαν Ἡρην
Ἀργεῖην, χρυσέοισι πεδίλοις ἐμβεβαυῖαν

2) 22-55

αἴ νύ ποθ' Ἡσιόδον καλήν **ἐδίδαξαν** ἀοιδήν,
ἄρνας ποιμαίνονθ' Ελικῶνος ὕπο ζαθέοιο.
τόνδε δέ με πρῶτιστα θεαὶ πρὸς μῦθον **ἔειπον**,
Μοῦσαι Οὐλυπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγίοχοιο.¹⁶
“ποιμένες ἄγραυλοι, κάκ' ἐλέγχεα, γαστέρες οἶον,
ἴδμεν ψεύδεα πολλὰ **λέγειν** ἐτύμοισιν ὁμοῖα,
ἴδμεν δ' εὐτ' ἐθέλωμεν ἀληθέα γηρῦσασθαι”.
ὡς **ἔφασαν** κοῦραι μεγάλου Διὸς ἀρτιπέπαι,
καὶ μοι σκῆπτρον **ἔδον** δάφνης ἐριθηλέος ὄζον
δρέψασαι, θηητόν· **ἐνέπνευσαν** δέ μοι αὐδῆν
θέσπιν, ἵνα **κλείοιμι** τὰ τ' ἐσόμενα πρό τ' ἐόντα,
καὶ μ' ἐκέλονθ' **ὑμνεῖν** μακάρων γένος αἰὲν ἐόντων,
σφᾶς δ' αὐτὰς πρῶτόν τε καὶ ὕστατον αἰὲν **αἰείδειν**.

¹⁶ Verso formular que aparecerá en el verso 25 de la *Teogonía*, más adelante. (Cf: Apéndice I: *Il.*, no. 4, y Apéndice IV: Fórmulas poéticas).

Comencemos a **cantar** de las Musas Heliconiadas, las que del Helicón tienen un monte grande y sagrado, y alrededor de la fuente purpúrea con suaves pies danzan y del altar del gran Cronión. Luego de lavar su delicada piel en el Permeso o en la fuente del Caballo o en el sagrado Olmeo **crean** coros bellos y encantadores en la cumbre del monte Helicón, agitándose con sus pies. De allí partiendo, ocultas en mucha bruma, avanzan nocturnas, **emitiendo** una hermosísima voz, **cantando himnos** a Zeus, portador de la égida, y a la soberana Hera argiva, la que anda con áureas sandalias.

Ellas al punto **enseñaron** a Hesíodo el bello canto, cuando apacentaba ovejas en el divino Helicón. Estas cosas acerca del mito me **dijeron** primeramente las diosas, Musas Olímpicas, doncellas de Zeus portador de la égida. “Pastores del campo, miserable prueba, tan sólo vientres, **sabemos decir** muchas mentiras parecidas a verdades, también **sabemos**, cuando queremos, referir cosas verdaderas”. Así **hablaron** las doncellas hábiles de palabra del grandioso Zeus, y a mí un cetro **concedieron** luego de segar un retoño de un fértil laurel, me **insuflaron** una voz divina para **alabar** las cosas que serán y más las que son, y me exhortaron a **cantar himnos** siempre a la estirpe de los dichosos y a ellas mismas lo primero y lo último siempre **cantar**.

ἀλλὰ τίη μοι ταῦτα περὶ δρυῖν ἢ περὶ πέτρην;
 τήνη, Μουσάων ἀρχώμεθα, ταὶ Διὶ πατρὶ
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ολύμπου·
εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,
 φωνῇ ὀμηρεῦσαι, τῶν δ' ἀκάματος ῥέει αὐδῆ
 ἐκ στομάτων ἠδεῖα· γελᾶ δέ τε δώματα πατρὸς
 Ζηνὸς ἐριγδούποιο θεᾶν ὅπι λειριέσση
σκιδναμένη, ἠχεῖ δὲ κάρη νιφόεντος Ολύμπου
 δώματὰ τ' ἀθανάτων· αἰ δ' ἄμβροτον ὄσσαν εἰῖσαι
 θεῶν γένος αἰδοῖον πρῶτον **κλείουσιν** αἰοιδῆ
 ἐξ ἀρχῆς, οὓς Γαῖα καὶ Οὐρανὸς εὐρύς¹⁷ ἔτικτεν,
 οἳ τ' ἐκ τῶν ἐγένοντο, θεοὶ δωτῆρες ἑάων·
 δευτέρον αὐτε Ζῆνα θεῶν πατέρ' ἠδὲ καὶ ἀνδρῶν,
 [ἀρχόμεναί θ' **ὑμνεῦσαι** θεαὶ † **λήγουσαι** τ' αἰοιδῆς,]
 ὄσσον φέρτατός ἐστι θεῶν κάρτει τε μέγιστος.
 αὐτίς δ' ἀνθρώπων τε γένος κρατερῶν τε Γιγάντων
ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ολύμπου
 Μοῦσαι Ολυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.
 τὰς ἐν Πιερίῃ Κρονίδη τέκε πατρὶ μιγεῖσα¹⁸
 Μνημοσύνη, γουνοῖσιν Ἐλευθήρος μεδέουσα,
 λημοσύνην τε κακῶν ἄμπαυμά τε μερμηράων.

¹⁷ Cfr. *Od.*, no. 9 (VIII, 74) (...) κλέος οὐρανὸν εὐρὺν ἴκανε.

¹⁸ Hesíodo emplea el mismo verbo (μίγνυμι) que Homero para referir una unión sexual. Cfr. nota 14 en *Od.*, no. 13, p. vii.

Pero, ¿por qué me dan²² estas cosas con relación a la encina o acerca de piedra? ¡Ea, tú!²³ por las Musas comencemos, las que **cantando himnos** a Zeus padre, su gran mente **complacen** en el Olimpo, **relatando** las cosas que son y las que serán; y las que fueron, con voz concordante,²⁴ pues la infatigable y dulce palabra fluye de las bocas. Y ríen las moradas del tonante padre Zeus, cuando se **difunde** como lirio fresco de las diosas y resuena la cumbre del nevado Olimpo y las moradas de los inmortales. Pues ellas, emitiendo una ambrosíaca²⁵ voz, **alaban** primero el venerable linaje de los dioses con su canto desde el comienzo, a los que Gea y anchuroso Urano engendraron, los que de éstos nacieron, dioses excelentes dadores. Segundo, de nuevo, a Zeus, padre de los dioses y también de los varones, [empezando, **cantan himnos** las diosas **entonando**²⁶ el canto] tal como es el mejor en fuerza y el mejor de los dioses. De nuevo, de los hombres y el linaje de los fuertes Gigantes, **cantan himnos** las Musas Olímpicas, doncellas de Zeus portador de la égida, **complaciendo** la mente de Zeus, en el Olimpo,. A éstas, en Pieria, Mnemosine engendró, habiéndose fundido al padre Cronida, en la colina del Eleuteria, protectora, olvido de males y descanso de problemas.

²² El verbo se sobreentiende ya que en el original griego no se encuentra. Opté por dar en lugar de tener ya que hay un pronombre personal en dativo, μοι.

²³ VIANELLO señala en su traducción (CXCIV): “Aquí con valor de interjección, pues la persona verbal sólo concuerda *ad sensum*”.

²⁴ Se entiende que cantan “a una sola voz”; es decir, al unísono en una especie de coro.

²⁵ Refiere a la “ambrosía” como alimento de inmortalidad que posee un dulzor incluso más intenso que la miel. Gabriel SÁNCHEZ BARRAGÁN afirma (*Degustando la eternidad: la ambrosía, la oliva y la diosa*, p. 79): “Para su sabor, de nuevo una sola fuente es lo suficientemente clara al respecto: ...*la ambrosía tenía nueve veces más intensidad de dulzura que la miel* ¡Cuán empalagosa resultaría! Esta hipérbole de Íbico debe señalar la excelstitud del alimento de los dioses con respecto al humano, no obstante, la miel, único endulcorante de la antigüedad, tenía que ser por fuerza el punto de referencia”.

²⁶ Opté por el verbo “entonar” para dar énfasis a la actividad poética de las Musas, a pesar de que estrictamente sería “decir” por el verbo (λήγουσαι) en griego.

3) 60-63

ἢ δ' ἔτεκ' ἑννέα κούρας, ὁμόφρονας, ἧσιν ἀοιδὴ
 μέμβλεται ἐν στήθεσσι, ἀκηδέα θυμὸν ἐχούσαις,
 τυτθὸν ἀπ' ἀκροτάτης κορυφῆς νιφόντος Ολύμπου·
 ἔνθά σφιν λιπαροὶ τε χοροὶ καὶ δώματα καλά·

4) 75-84

ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι **ἄειδον** Ολύμπια δώματ' ἔχουσαι,¹⁹
 ἑννέα θυγατέρες μεγάλου Διὸς ἐκγεγαυῖαι,
 Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε
 Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε
 Καλλιόπη²⁰ θ'. ἢ δὲ προφερεστάτη ἐστὶν ἀπασέων.
 ἢ γὰρ καὶ βασιλεῦσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ.
 ὄντινα τιμήσουσι Διὸς κοῦραι μέγαλοιο²¹
 γεινόμενόν τε ἴδωσι διοτρεφέων βασιλῆων,
 τῷ μὲν ἐπὶ γλώσση γλυκερὴν χεῖουσιν ἔερσην,
 τοῦ δ' ἔπε' ἐκ στόματος ῥεῖ μελιχα·[...]

5) 93- 104

τοίη Μουσάων ἱερὴ δόσις ἀνθρώποισιν.
 ἐκ γάρ τοι Μουσέων καὶ ἐκηβόλου Ἀπόλλωνος
 ἄνδρες ἀοιδοὶ ἔασιν ἐπὶ χθόνα καὶ κιθαρισταί,
 ἐκ δὲ Διὸς βασιλῆες· ὁ δ' ὄλβιος, ὄντινα Μοῦσαι
 φιλωνται· γλυκερὴ οἱ ἀπὸ στόματος ῥεῖ αὐδὴ.
 εἰ γάρ τις καὶ πένθος ἔχων νεοικηδὲι θυμῷ

¹⁹ Hesíodo repite casi de forma exacta el verso formular "Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι" empleado anteriormente por Homero en la *Iliada*. Cfr. *Il.*, no. 3, nota 4.

²⁰ Nótese la aliteración del sonido dental de τ γ ε: Κλειώ τ' Εὐτέρπη τε Θάλεια τε Μελπομένη τε | Τερψιχόρη τ' Ἐρατώ | τε Πολύμνια τ' Οὐρανίη τε | Καλλιόπη; además, la repetición de partículas ilativas también refuerza el carácter narrativo del poema, recurso usado ya por Homero. Cfr. *Il.* no. 1, nota 1.

²¹ El poeta hesiódico hace una innovación al introducir otro epítome de Zeus que no es el ya mencionado αἰγιόχοιο.

Ella parió a nueve doncellas, armónicas, a las que el canto ha interesado en sus pechos, y que tienen el ánimo libre de penas,²⁷ cerca de la altísima cumbre del Olimpo nevoso. Allí existen para ellas esplendorosos coros y bellas moradas.

Estas cosas entonces **cantaban** las Musas que tienen moradas olímpicas, nueve hijas del gran Zeus engendradas: Clío y Euterpe y Talia y Melpómene y Terpsícore y Erato y Polimnia y Urania y Calíope; ésta es superior entre todas, pues ella acompaña a reverenciados reyes. Aquel que honren las doncellas del gran Zeus, lo contempla, de Zeus el rey, las nutrices, para éste, sobre la lengua vierten un dulce rocío y desde su boca fluyen palabras melifluas.

Tal es, de las Musas, el sagrado don a los hombres, pues, de las Musas y de Apolo el que flecha de lejos, provienen los varones aedos y los citaristas, sobre la tierra, y de Zeus, los reyes. Es dichoso aquél querido por las Musas. Dulce voz fluye desde sus bocas, pues, si a algún afligido llevando una nueva pena en el ánimo, contristado, se le agosta el cora-

²⁷ Literalmente “un ánimo despreocupado”; sin embargo, traducirlo de este modo conllevaría un sentido de indiferencia que no concuerda con el texto hesiódico. LIDDELL SCOTT, *op. cit.*, s.v. ἀκηδής, ἐς uncared for; without care or sorrow 2. careless, heedless, taking no thought for.

ἄζηται κραδίην ἀκαχήμενος, αὐτὰρ ἀοιδὸς
 Μουσῶν θεράπων κλειῖα προτέρων ἀνθρώπων
ὑμνήσει μάκαράς τε θεοὺς οἱ Ὀλυμπον ἔχουσιν,
 αἰψ' ὅ γε δυσφροσυνέων ἐπιλήθεται οὐδέ τι κηδέων
 μέμνηται· ταχέως δὲ παρέτραπε δῶρα θεῶν.
 χαίρετε τέκνα Διός, **δότε** δ' ἱμερόεσσαν ἀοιδήν·

6) 114-115

ταῦτά μοι **ἔσπετε** Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι
 ἐξ ἀρχῆς, καὶ εἶπαθ', ὅτι πρῶτον γένητ' αὐτῶν.

7) 963-968

ὑμεῖς μὲν νῦν χαίρετ', Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες,
 νῆσοί τ' ἠπειροὶ τε καὶ ἄλμυρὸς ἔνδοθι πόντος·
 νῦν δὲ θεῶν φύλον **ἄείσατε**, ἠδυέπειαι
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο
 ὄσσαι δὴ θνητοῖσι παρ' ἀνδράσιν εὐνηθεῖσαι
 ἀθάναται γείναντο θεοῖς ἐπιείκελα τέκνα.

8) 1021-1022

[νῦν δὲ γυναικῶν φύλον **ἄείσατε**, ἠδυέπειαι
 Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο.

HES., Op.

1) 1-4

Μοῦσαι Πιερίηθεν ἀοιδῆσι **κλείουσαι**,
 δεῦτε Δί' **ἐννέπετε**, σφέτερον πατέρ' **ὑμνείουσαι**.
 ὄν τε διὰ βροτοὶ ἄνδρες ὁμῶς ἄφατοὶ τε φατοὶ τε,
 ῥητοὶ τ' ἄρρητοὶ τε Διὸς μέγαλοιο ἔκῃτι.

zón, pero un aedo, servidor de las Musas, **canta en himnos** las hazañas de los primeros hombres, y a los dichosos dioses que poseen el Olimpo, al punto se olvida de sus angustias ni recuerda alguna de las tristezas; ya que rápidamente lo apartan los dones de las diosas. Alégrense, hijas de Zeus, y **concedánme** el deseable canto.

Estas cosas **díganme** Musas que tienen moradas olímpicas, desde el comienzo y digan que fue lo primero de estas mismas.

Y ahora, alégrense ustedes, las que tienen moradas olímpicas, las islas y los continentes y, al interior, el salino ponto. Ahora, **canten** el linaje de las diosas, Musas olímpicas de dulces palabras, doncellas de Zeus portador de la égida, cuantas compartieron el lecho junto a los mortales varones, inmortales que concibieron hijos semejantes a los dioses.

Ahora **canten** el linaje de las mujeres, Musas olímpicas de dulces palabras, doncellas de Zeus, portador de la égida.

Musas de Pieria, que **alaban** con cantos, ¡ea! **Hablen** de Zeus, a su padre **canten himnos**. Por quien los mortales hombres son a la vez ordinarios y extraordinarios, decibles e inefables, por gracia del gran Zeus.

2) 106-108

Εἰ δ' ἐθέλεις, ἕτερόν τοι ἐγὼ λόγον ἐκκορυφώσω
εὖ καὶ ἐπισταμένως· σὺ δ' ἐνὶ φρεσὶ βάλλεο σῆσιν
[ὡς ὁμόθεν γεγάασι θεοὶ θνητοὶ τ' ἄνθρωποι].

3) 202

Νῦν δ' αἶνον βασιλεῦσιν ἐρέω φρονέουσι καὶ αὐτοῖς·

4) 654-662

ἔνθα δ' ἐγὼν ἐπ' ἀεθλα δαΐφρονος Ἀμφιδάμαντος
Χαλκίδα [τ'] εἰσεπέρησα· τὰ δὲ προπεφραδμένα πολλὰ
ἀεθλ' ἔθεσαν παῖδες μεγαλήτορες· ἔνθα μέ φημι
ὔμνῳ νικήσαντα φέρειν τρίποδ' ὠτώνετα.
τὸν μὲν ἐγὼ Μούσησ' Ἐλικωνιάδεσσ' ἀνέθηκα
ἔνθα με τὸ πρῶτον λιγυρῆς ἐπέβησαν ἀοιδῆς.

Pues si quieres, yo completaré mi relato con otro, conocedora y cuidadosamente. Y tú dispón y decide en tu pecho, cómo del mismo origen nacieron los dioses y los mortales hombres.

Y ahora, **contaré**²⁸ una fábula para los reyes, y entre ellos mismos sean prudentes.

De allí, yo, hacia los premios del hábil Anfidamante, me adentré por Cálcide; y los hijos de aquél magnánimo colocaron muchos premios predichos.²⁹ Allí, digo que, vencedor con un himno, me llevé un trípode con asas, el que yo consagré a las Musas Heliconiadas, allá donde primero obtuve el canto de agudo tono. Tanto he aprendido de bien remachadas naves; sin embargo, así también diré de la mente de Zeus portador de la égida, pues las Musas me enseñaron un maravilloso himno.

²⁸ Si bien he traducido como “decir o hablar” en todas las apariciones del verbo λέγω, en esta ocasión opté por contar para enfatizar el aspecto narrativo del verso.

²⁹ τὰ προπεφραδμένα puede entenderse quizás como si los premios “se hubieran dicho de antemano”, es decir, que se habían prometido.

Apéndice II Traducción de textos

Platón y Aristóteles
Ion, Poética

Plat., *Ion*

1) 530c

Οὐ γὰρ ἂν γένοιτό ποτε ἀγαθὸς ῥαψωδός, εἰ μὴ *συνείη* τὰ *λεγόμενα* ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ. τὸν γὰρ ῥαψωδὸν ἐρμηνεῖα' δεῖ τοῦ ποιητοῦ τῆς διανοίας γίγνεσθαι τοῖς *ἀκούουσι*. τοῦτο δὲ καλῶς *ποιεῖν* μὴ *γιγνώσκοντα* ὅτι *λέγει* ὁ ποιητῆς ἀδύνατον. ταῦτα οὖν πάντα ἄξια ζηλοῦσθαι.

2) 532c

Οὐ χαλεπὸν τοῦτό γε εἰκάσαι, ὦ ἔταίρε, ἀλλὰ παντὶ δῆλον ὅτι τέχνη καὶ ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου *λέγειν* ἀδύνατος²² εἰ γὰρ τέχνη οἶός τε ἦσθα, καὶ περὶ τῶν ἄλλων ποιητῶν ἀπάντων *λέγειν* οἶός τ' ἂν ἦσθα. ποιητικὴ γὰρ πού ἐστιν τὸ ὄλον. ἢ οὐ;

3) 533d -535a

{ΣΩ.} Καὶ ὁρῶ, ὦ Ἴων, καὶ ἔρχομαι γέ σοι ἀποφανόμενος ὁ μοι δοκεῖ τοῦτο εἶναι. ἔστι γὰρ τοῦτο τέχνη μὲν οὐκ ὄν παρὰ σοὶ περὶ Ὀμήρου εὖ *λέγειν*, ὃ νυνδὴ *ἔλεγον*, θεία δὲ δύναμις ἣ σε *κινεῖ*, ὥσπερ ἐν τῇ λίθῳ ἦν Εὐριπίδης μὲν Μαγνήτιν ὠνόμασεν, οἱ δὲ πολλοὶ Ἡρακλείαν. **533d 5** καὶ γὰρ αὕτη ἡ λίθος οὐ μόνον αὐτοὺς τοὺς δακτυλίους *ἄγει* τοὺς σιδηροῦς, ἀλλὰ καὶ δύναμιν *ἐντίθησι* τοῖς δακτυλίοις

²² Nótese la repetición del término en el texto anterior, enfatizando la incapacidad de Ion para recitar gracias a una técnica.

traducción

Pues un buen rapsoda nunca podría llegar a serlo, si no **comprendiera lo dicho** por el poeta. Pues es necesario que el rapsoda sea, para los que **escuchan**, intérprete del pensamiento del poeta. Esto es imposible de **hacer** correctamente si el que **conoce** no dice lo que el poeta. En verdad todas estas cosas son dignas de ser emuladas.

Esto no es difícil de conjeturar, oh compañero, en cambio es evidente por completo que eres incapaz de **hablar** acerca de Homero gracias a una técnica y conocimiento. Pues si fueras capaz con una técnica, serías capaz de **hablar** también acerca de todos los otros poetas. Pues la poética, de alguna manera, es un todo,³⁰ ¿no es así?

También veo, oh Ion, y vengo a mostrarte lo que me parece que es esto; pues esto, no es para ti una técnica, **hablar** bien sobre Homero, tal como ahora mismo **decía**, sino que es una fuerza divina la que te **mueve**, como la que hay en la piedra que Eurípides llamó magnética, y los demás “heraclia”. **533d 5** Pues esta piedra no sólo **atrae** estos anillos de acero, sino también **tiende** una fuerza a los anillos, de suerte que éstos

³⁰ *Cfr. supra*, pp. 15 y ss.

ὥστ' αὐτὸ δύνασθαι ταῦτόν τοῦτο ποιεῖν ὅπερ ἡ λίθος, ἄλλους **533e 1** ἄγειν δακτυλίους, ὥστ' ἐνίοτε ὄρμαθὸς μακρὸς πάνυ σιδηρίων καὶ δακτυλίων ἐξ ἀλλήλων ἤρτηται· πᾶσι δὲ τούτοις ἐξ ἐκείνης τῆς λίθου ἡ δύναμις ἀνήρτηται. οὕτω δὲ καὶ ἡ Μοῦσα ἐνθέους μὲν ποιεῖ αὐτή, διὰ δὲ τῶν ἐνθέων τούτων **533e 5** ἄλλων ἐνθουσιαζόντων ὄρμαθὸς ἐξαρτᾶται. πάντες γὰρ οἱ τε τῶν ἐπῶν ποιηταὶ οἱ ἀγαθοὶ οὐκ ἐκ τέχνης ἀλλ' ἐνθεοὶ ὄντες καὶ κατεχόμενοι πάντα ταῦτα τὰ καλὰ λέγουσι ποιήματα, καὶ οἱ μελοποιοὶ οἱ ἀγαθοὶ ὡσαύτως, ὥσπερ **534a 1** οἱ κορυβαντιῶντες οὐκ ἔμφρονες ὄντες ὀρχοῦνται, οὕτω καὶ οἱ μελοποιοὶ οὐκ ἔμφρονες ὄντες τὰ καλὰ μέλη ταῦτα ποιοῦσιν, ἀλλ' ἐπειδὰν ἐμβῶσιν εἰς τὴν ἀρμονίαν καὶ εἰς τὸν ῥυθμόν, βακχεύουσι καὶ κατεχόμενοι, ὥσπερ αἱ βᾶκχαι ἀρῶνται **534a 5** ἐκ τῶν ποταμῶν μέλι καὶ γάλα κατεχόμεναι, ἔμφρονες δὲ οὔσαι οὐ, καὶ τῶν μελοποιῶν ἡ ψυχὴ τοῦτο ἐργάζεται, ὅπερ αὐτοὶ λέγουσι. λέγουσι γὰρ δῆπουθεν πρὸς ἡμᾶς οἱ ποιηταὶ ὅτι **534b 1** ἀπὸ κρηνῶν μελιρρῦτων ἐκ Μουσῶν κήπων τινῶν καὶ ναπῶν δρεπόμενοι τὰ μέλη ἡμῖν φέρουσιν ὥσπερ αἱ μέλιτται, καὶ αὐτοὶ οὕτω πετόμενοι· καὶ ἀληθῆ λέγουσι. κούφον γὰρ χρῆμα ποιητῆς ἐστίν καὶ πτηνὸν καὶ ἱερόν, καὶ οὐ πρότερον **534b 5** οἶός τε ποιεῖν πρὶν ἂν ἐνθεὸς τε γένηται καὶ ἔκφρων καὶ ὁ νοῦς μηκέτι ἐν αὐτῷ ἐνῆ· ἕως δ' ἂν τουτὶ ἔχη τὸ κτήμα, ἀδύνατος πᾶς ποιεῖν ἀνθρωπός ἐστιν καὶ χρησμοδεῖν. ἄτε οὖν οὐ τέχνη ποιοῦντες καὶ πολλὰ λέγοντες καὶ καλὰ περὶ τῶν **534c 1** πραγμάτων, ὥσπερ σὺ περὶ Ὀμήρου, ἀλλὰ θεία μοῖρα, τοῦτο μόνον οἶός τε ἕκαστος ποιεῖν καλῶς ἐφ' ὃ ἡ Μοῦσα αὐτὸν ὤρμησεν, ὁ μὲν διθυράμβους, ὁ δὲ ἐγκώμια, ὁ δὲ ὑπορχήματα, ὁ δ' ἔπη, ὁ δ' ἰάμβους· τὰ δ' ἄλλα φαῦλος **534c 5** αὐτῶν ἕκαστός ἐστιν. οὐ γὰρ

a su vez **pueden hacer** esto mismo que hace la piedra: **atraer** otros anillos, **533e 1** de modo que, algunas veces, una gran cadena de anillos de acero deja **atados** a unos con otros. La fuerza proveniente de aquella piedra **sujeta** a todos éstos. Así también la Musa misma **hace** endiosados y, a través de estos endiosados, **533e 5** una cadena se **enlaza** con otros que **están endiosados** por la divinidad. Pues, todos los poetas épicos, los que son buenos, no por una técnica sino estando endiosados³¹ y **enajenados**, **dicen** todos aquellos bellos poemas y, los poetas mélicos, los que buenos, lo mismo, **534a 1** tal como los que se **agitan por el frenesí coribántico**, **bailan** no estando en sus cabales, así los poetas mélicos, no estando en sus cabales, **hacen** estos bellos cantos, sino que cuando se **adentran** en la armonía y en el ritmo, **se agitan por el furor báquico** y están **enajenados**, así como las bacantes extraen **534a 5** de los ríos miel y leche, **estando enajenadas**, y no en sus cabales, el alma de los poetas mélicos hace esto, así como ellos mismos **dicen**. Pues, sin duda, los poetas nos **dicen** que, **534b 1** al recolectar de las fuentes melifluas en algunos jardines y valles de las Musas, nos traen los cantos, tal como las abejas, y ellos así volando. Y **dicen** la verdad, pues el poeta es una cosa ligera, alada y sagrada,³² **534b 5** y no es capaz de **hacer** a menos que esté endiosado y fuera de sí y su mente ya no esté más en él³³ y, hasta que no tenga este bien, todo hombre es incapaz de **hacer** y **profetizar oráculos**. De manera que no es gracias a una técnica que **hacen** y **dicen** muchas cosas bellas acerca de los temas de los poemas, **534c 1** precisamente como tú, acerca de Homero; sino por un destino divino, y sólo por esto cada uno es capaz de **hacer** bellamente a partir de lo que la Musa le **incitó**, a uno los ditirambos, a otros encomios, a otro hipórquemas, a otro épica, y a otro yambos.³⁴ Y cada uno de ellos **534c 5** es ineficiente en todo lo demás. Y no es por

³¹ Traduzco ἔνθεοι ὄντες por el término “estar endiosado”, a pesar de ser usado para ἐνθουσιάζω, dada la dificultad para traducirlo de otro modo en español sin suprimir el sentido literal que tiene el original griego.

³² Concepción platónica pura sobre el poeta.

³³ Cancelación de la realidad, μανία.

³⁴ La ordenación de los géneros literarios ya supone una taxonomía poética. Que la fuente sea irracional o divina (incluso religiosa) no significa que no exista un orden racional (entendido como dimensión/ámbito humano) de los géneros literarios. Esto está vinculado con la idea de la predispo-

τέχνη ταῦτα λέγουσιν ἀλλὰ θεία δυνάμει, ἐπεὶ, εἰ περὶ ἐνὸς τέχνη καλῶς ἠπίσταντο λέγειν, κἄν περὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων διὰ ταῦτα δὲ ὁ θεὸς ἐξαιρούμενος τούτων τὸν νοῦν τούτοις χρήται ὑπηρεταῖς καὶ **534d 1** τοῖς χρησιμωδοῖς καὶ τοῖς μάντεσι τοῖς θεοῖς, ἵνα ἡμεῖς οἱ ἀκούοντες εἰδῶμεν ὅτι οὐχ οὗτοί εἰσιν οἱ ταῦτα λέγοντες οὕτω πολλοῦ ἄξια, οἷς νοῦς μὴ πάρεστιν, ἀλλ' ὁ θεὸς αὐτὸς ἐστὶν ὁ λέγων, διὰ τούτων δὲ φθέγγεται πρὸς ἡμᾶς. **534d 5** μέγιστον δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ Τύννιχος ὁ Χαλκιδεύς, ὃς ἄλλο μὲν οὐδὲν πώποτε ἐποίησε ποίημα ὅτου τις ἂν ἀξιώσειεν μνησθῆναι, τὸν δὲ παῖωνα ὃν πάντες ἄδουσι, σχεδόν τι πάντων μελῶν κάλλιστον, ἀτεχνῶς, ὅπερ αὐτὸς λέγει, **534e 1** “εὐρημά τι Μοισᾶν”.²³ ἐν τούτῳ γὰρ δὴ μάλιστά μοι δοκεῖ ὁ θεὸς ἐνδείξασθαι ἡμῖν, ἵνα μὴ διστάζωμεν, ὅτι οὐκ ἀνθρώπινα ἐστὶν τὰ καλὰ ταῦτα ποιήματα οὐδὲ ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεῖα καὶ θεῶν, οἱ δὲ ποιηταὶ οὐδὲν ἄλλ' ἢ ἐρμηνῆς εἰσιν τῶν θεῶν, **534e 5** κατεχόμενοι ἐξ ὅτου ἂν ἕκαστος κατέχηται. ταῦτα ἐνδεικνύμενος ὁ θεὸς ἐξεπίτηδες διὰ τοῦ φαυλοτάτου **535a 1** ποιητοῦ τὸ κάλλιστον μέλος ἦσεν· ἢ οὐ δοκῶ σοι ἀληθῆ λέγειν, ὦ Ἴων;

{ΙΩΝ.} Ναὶ μὰ τὸν Δία, ἔμοιγε· ἄπτει γὰρ πῶς μου τοῖς λόγοις τῆς ψυχῆς, ὦ Σώκρατες, καὶ μοι δοκοῦσι θεῖα μοῖρα **535a 5** ἡμῖν παρὰ τῶν θεῶν ταῦτα οἱ ἀγαθοὶ ποιηταὶ ἐρμηνεύειν.

{ΣΩ.} Οὐκοῦν ὑμεῖς αὐτὸ οἱ ῥαψῳδοὶ τὰ τῶν ποιητῶν ἐρμηνεύετε;

{ΙΩΝ.} Καὶ τοῦτο ἀληθὲς λέγεις.

{ΣΩ.} Οὐκοῦν ἐρμηνέων ἐρμηνῆς γίγνεσθε;

{ΙΩΝ.} Παντάπασι γε.

²³ Genitivo plural femenino dórico de Μοῦσα.

una técnica que **dicen** estas sino gracias a una fuerza divina, ya que, si sobre una cosa por técnica **conocieran** el **hablar** correctamente, podrían hacerlo sobre absolutamente todas las demás cosas,³⁵ por estas cosas, la divinidad, **arrebatando** su mente, se sirve **534d 1** de estos servidores y profetas y videntes divinos, para que nosotros, los **escuchas**, **sepamos** que no son éstos los que **dicen** estas cosas tan dignas con mucho, en quienes la mente no está presente, sino que la divinidad misma es la que **habla** y, a través de éstos, **se dirige con la palabra** a nosotros. **534d 5** El mejor testimonio para lo dicho es Tínicio de Calcis, el que, de ningún modo **hizo** otro poema que alguien juzgue digno de ser **recordado**, el pean que todos **cantan**, casi el mejor de toda la poesía lírica, naturalmente, como él mismo **dice 534e 1** “una invención³⁶ de las Musas”. Pues precisamente, en éste (poema) me parece que la divinidad **señala** mejor a nosotros, para que no dudemos, que no son estos bellos poemas ni humanos ni de los hombres, sino divinos y de los dioses, y que los poetas no son sino intérpretes de los dioses, **534e 5 enajenados** cada uno por aquél que le **retiene**.³⁷ Para sacar a la luz estas cosas, la divinidad **cantó**, a propósito, el mejor poema **535a 1** a través del peor poeta. O no te parece que **digo** lo cierto, ¿oh, Ion?

Ion. - Sí, ¡por Zeus! Pues cómo te **apoderaste** de mí mente con tus palabras, oh, Sócrates, y me parece que, por un destino divino, **535a 5** los buenos poetas **interpretan** a nosotros estas cosas, de parte de los dioses.

Soc. - Sin duda, entonces, ¿no ustedes, los buenos rapsodas, **interpretan** a los poetas?

Ion. - También **dices** verdad en esto.

Soc.- Sin duda, entonces, ¿resultan intérpretes de los intérpretes?

Ion. - Absolutamente.

sición que tiene el poeta antes de que la Musa llegue a inspirarlo.

³⁵ La *μανία* es causa suficiente para la creación poética, un límite para Platón. Nada fuera de lo divino.

³⁶ Invención en un sentido de “encontrar” o “descubrir” más que de “crear”. LIDDELL-SCOTT, *op. cit.*, s. v. *εὑρημα-ατος*, *invention, discovery, thing discovered not by chance but by thought*.

³⁷ Literalmente “enajenados cada uno por aquél que le enajena” dado que el uso del mismo verbo, *κατέχω*; sin embargo, opto por el uso de “retener” a fin de evitar la cacofonía en español.

4) 535b-535c

ὅταν εὖ εἶπης ἔπη καὶ ἐκπλήξης μάλιστα τοὺς θεωμένους, ἢ τὸν Ὀδυσσεά ὅταν ἐπὶ τὸν οὐδὸν ἐφαλλόμενον ἄδης, ἐκφανῆ γιγνόμενον τοῖς μνηστήρσι καὶ ἐκχέοντα τοὺς ὀιστοὺς πρὸ τῶν ποδῶν, ἢ Ἀχιλλέα ἐπὶ τὸν Ἔκτορα ὀρμώντα, ἢ καὶ τῶν περὶ Ἀνδρομάχην ἐλεινῶν τι ἢ περὶ Ἐκάβην ἢ περὶ Πριάμον, τότε πότερον ἔμφρων εἶ ἢ **535c 1** ἔξω σαυτοῦ γίγνη καὶ παρὰ τοῖς πράγμασιν οἶεται σου εἶναι ἢ ψυχῇ οἷς λέγεις ἐνθουσιάζουσα, ἢ ἐν Ἰθάκῃ οὐσιν ἢ ἐν Τροίᾳ ἢ ὅπως ἂν καὶ τὰ ἔπη ἔχη;

5) 535e-536d

{ΣΩ.} Οἴσθα οὖν ὅτι οὗτός ἐστιν ὁ θεατῆς τῶν δακτυλίων ὁ ἔσχατος, ὧν ἐγὼ ἔλεγον ὑπὸ τῆς Ἡρακλειώτιδος λίθου ἀπ' ἀλλήλων τὴν δύναμιν λαμβάνειν; ὁ δὲ μέσος σὺ **536a 1** ὁ ῥαψωδὸς καὶ ὑποκριτής, ὁ δὲ πρῶτος αὐτὸς ὁ ποιητής· ὁ δὲ θεὸς διὰ πάντων τούτων ἔλκει τὴν ψυχὴν ὅποι ἂν βούληται τῶν ἀνθρώπων, ἀνακρεμαννὺς ἐξ ἀλλήλων τὴν δύναμιν. καὶ ὡσπερ ἐκ τῆς λίθου ἐκείνης ὀρμαθὸς πάμπολυς ἐξήρτηται **536a 5** χορευτῶν τε καὶ διδασκάλων καὶ ὑποδιδασκάλων, ἐκ πλαγίου ἐξηρτημένων τῶν τῆς Μούσης ἐκκρεμαμένων δακτυλίων. καὶ ὁ μὲν τῶν ποιητῶν ἐξ ἄλλης Μούσης, ὁ δὲ ἐξ ἄλλης ἐξήρτηται – ὀνομάζομεν δὲ αὐτὸ κατέχεται, τὸ δὲ **536b 1** ἐστὶ παραπλήσιον· ἔχεται γάρ – ἐκ δὲ τούτων τῶν πρώτων δακτυλίων, τῶν ποιητῶν, ἄλλοι ἐξ ἄλλου αὐ ἠρτημένοι εἰσὶ καὶ ἐνθουσιάζουσιν, οἱ μὲν ἐξ Ὀρφέως, οἱ δὲ ἐκ Μουσαίου· οἱ δὲ πολλοὶ ἐξ Ὀμήρου κατέχονται τε καὶ ἔχονται. ὧν σὺ, **536b 5** ὦ Ἴων, εἷς εἶ καὶ κατέχη ἐξ Ὀμήρου, καὶ ἐπειδὴν μὲν τις ἄλλου του ποιητοῦ ἄδη,

Cuando bien dices el poema épico y **arrobas** mucho más a los que observan, o cuando **cantas** a Odiseo lanzándose sobre el umbral, manifestándose a los pretendientes y dispersando flechas delante de sus pies, o a Aquiles **lanzándose**³⁸ hacia Héctor, o sobre algo conmovedor en torno a Andrómaca o a Hécuba o a Príamo, luego, ¿acaso estás en tus cabales **535c 1** o te comprendes fuera de ti mismo y tu alma cree que, **endiosada** por los hechos que **dices** se halla en Ítaca o en Troya o dónde el poema épico tenga lugar?³⁹

¿**Sabes**, pues, como he dicho, que éste es el espectador, el último de los anillos de los que yo **dije** y que, por la piedra “heracliótide”⁴⁰ toman fuerza unos de otros? El de en medio eres tú, **536a 1** el rapsoda y el profeta, el primero es el poeta mismo. La divinidad, a través de todos éstos, **arrastra** hacia sí el alma de los hombres a donde quiera, **enganchando** la fuerza desde unos y otros. Y como de aquella piedra, una grandísima cadena de **536a 5** coreutas, preceptores y discípulos está **enlazada** a un lado de los anillos **enlazados** y **suspendidos** de la Musa. Y de los poetas, el que **está enlazado** de alguna otra Musa, -y otro de otra lo **llamamos enajenado**, **536b 1** esto es lo más semejante, -ya que, de estos primeros anillos, de los poetas, a su vez, unos de otros están **atados** y se hallan **endiosados** unos de Orfeo, otros de Museo. La mayoría por Homero están **enajenados** y **retenidos**; siendo que tú, **536b 5** oh Ion, eres uno también **enajenado** por Homero y tan pronto como alguien **cante** de otro poeta, te duermes y **confundes** lo que **dices**, en

³⁸ A pesar de que he traducido ὀρμάω como “incitar” toda vez que aparece en los textos (*Cf.* Apéndice III: Lista de verbos), en esta ocasión opté por usar “lanzarse” ya que es una referencia al poema homérico y no una definición de inspiración como se ha visto a lo largo de estos textos.

³⁹ Por un lado, este fragmento refleja el éxtasis que padece el poeta desde la visión de sí mismo; mientras que, por otro, Platón comienza ya a cuestionar el entusiasmo divino a través de la pregunta retórica que le formula a Ión.

⁴⁰ Traduzco “heracliótide” para respetar el original griego, ya que el autor introduce este término (Ἡρακλειώτιδος) distinto al anteriormente usado (Ἡρακλεία).

καθεύδεις τε καὶ ἀπορεῖς ὅτι λέγῃς, ἐπειδὴν δὲ τούτου τοῦ ποιητοῦ φθέγγεται τις μέλος, εὐθύς ἐγρήγορας καὶ ὀρχεῖται σου ἡ ψυχὴ καὶ εὐπορεῖς ὅτι λέγῃς· **536c 1** οὐ γὰρ τέχνη οὐδ' ἐπιστήμη περὶ Ὀμήρου λέγεις ἢ λέγεις, ἀλλὰ θεία μοῖρα καὶ κατοκωχῆ, ὥσπερ οἱ κορυβαντιῶντες ἐκείνου μόνου αἰσθάνονται τοῦ μέλους ὁξέως ὃ ἂν ἦ τοῦ θεοῦ ἐξ ὅτου ἂν κατέχωνται, καὶ εἰς ἐκεῖνο τὸ **536c 5** μέλος καὶ σχημάτων καὶ ῥημάτων εὐποροῦσι, τῶν δὲ ἄλλων οὐ φροντίζουσιν· οὕτω καὶ σὺ, ὦ Ἴων, περὶ μὲν Ὀμήρου ὅταν τις μνησθῆ, εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων ἀπορεῖς· **536d 1** τούτου δ' ἐστὶ τὸ αἴτιον, ὃ μ' ἐρωτᾷς, δι' ὅτι σὺ περὶ μὲν Ὀμήρου εὐπορεῖς, περὶ δὲ τῶν ἄλλων οὐ, ὅτι οὐ τέχνη ἀλλὰ θεία μοῖρα Ὀμήρου δεινὸς εἶ ἐπαινέτης.

6) 538a 5

{ΣΩ.} Οὐκοῦν ὅστις ἂν μὴ ἔχη τινὰ τέχνην, ταύτης τῆς τέχνης τὰ λεγόμενα ἢ πραττόμενα καλῶς γινώσκειν οὐχ οἴος τ' ἔσται;

7) 542b 1

{ΣΩ.} Τοῦτο τοίνυν τὸ κάλλιον ὑπάρχει σοι παρ' ἡμῖν, ὦ Ἴων, θεῖον εἶναι καὶ μὴ τεχνικὸν περὶ Ὀμήρου ἐπαινέτην.

cambio, cuando alguien se **dirige con la palabra** de este poeta, al punto despiertas y tu alma **baila**⁴¹ y **hablas con facilidad**.⁴² **536c 1** Pues no es por una técnica o destreza sobre Homero que **dices lo que dices**, sino por un destino divino y una posesión; así como los **agitados por el frenesí coribántico**,⁴³ cuando rápidamente **sienten** sólo aquel canto del dios, aquél del que están **enajenados**, **536c 5** no piensan en lo demás, así tú, Ion, cuando alguien **recuerda** a Homero, tú **hablas en abundancia**,⁴⁴ mientras que sobre los otros te **confundes**. **536d 1** La causa de esto es, como me **preguntas**, tú sobre Homero eres capaz de **hablar abundantemente**,⁴⁵ no sobre otros, y no por una técnica sino por un destino divino eres un reverenciado rapsoda.

Soc.- Sin duda, entonces, quien no **tuviera** alguna técnica, no podría **conocer** bellamente **lo que se dice** o **lo que se realiza** de esta técnica.

Esto, en efecto, que es, lo más hermoso, ocurre para ti, según nosotros, oh Ion, que eres un panegirista acerca de Homero, por estar divinizado y no por técnica.

⁴¹ Respeto el uso que le he dado a *ὀρχέομαι* como “bailar”; sin embargo, cabe hacer notar que es una alusión figurada a que el alma del poeta se anima.

⁴² Preferí traducir *εὐπορεῖς* por “con facilidad” para expresar mejor la idea de que, una vez que el poeta se inspira, tiene la capacidad de recitar hábilmente. En el caso de Ion, como lo indica el texto, el momento de inspiración llega únicamente cuando escucha los versos homéricos.

⁴³ Literalmente son los coribantes, sin embargo, preferí desdoblar el participio para que tuviera concordancia con el texto no. 3 del *Ion* en este mismo apéndice.

⁴⁴ *Cfr. supra*, nota 38, p. xxi.

⁴⁵ Para dar énfasis en la capacidad inspirativa del poeta, aunque el texto griego no lo expresa así. *Cfr.* nota 38.

Aristot., Po.

1) 1447a 13-18

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς αὐλητικῆς ἢ πλειστή καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὔσαι μιμήσεις τὸ σύνολον· διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῶ ἐν ἐτέροις **μιμῆσθαι** ἢ τῶ ἕτερα ἢ τῶ ἐτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

2) 1447a 25-28

ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἶη μιμητῆς Ὀμήρω Σοφοκλῆς, **μιμοῦνται** γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πρᾶττοντας γὰρ **μιμοῦνται** καὶ δρώντας ἄμφω.

3) 1447b 13-20

πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε, συνάπτοντες τῶ μέτρῳ τὸ **ποιεῖν** ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποποιούς **ὀνομάζουσιν**, οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον **προσαγορεύοντες**. [...] οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρω καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν.

4) 1448b 34-36

ὥσπερ δὲ καὶ τὰ σπουδαῖα μάλιστα ποιητῆς Ὀμηρος ἦν (μόνος γὰρ οὐχ ὅτι εὖ ἀλλὰ καὶ μιμήσεις δραματικὰς **ἐποίησεν**).

Y así, la epopeya y la poesía de la tragedia y aún la comedia y la diti-rámbica, y la poesía aulética y la mayoría de la citarística, todas se encuentran siendo imitación, en general. Son diferentes unas de las otras por tres (cosas), pues o se **imitan** en unas y otras cosas, o con otros (medios) o de otra manera y no con el mismo estilo.

De modo que el mismo Sófocles, podría ser imitador de Homero, pues ambos **imitan** a los virtuosos, y de Aristófanes, pues ambos **imitan** a los que obran y dramatizan.

Pero, los hombres, en verdad, uniendo el **hacer**⁴⁶ con el metro **llaman** elegíacos y épicos, no como poetas según la mimesis,⁴⁷ sino según el metro en común **designándolos** [...] Pues nada hay en común con Homero y con Empédocles más que el metro, por lo que es justo enunciar poeta a uno,⁴⁸ y fisiólogo más que poeta al otro.

Así que también el mejor poeta sobre lo virtuoso fue Homero, puesto que no sólo **hizo** imitaciones buenas, sino también dramáticas.

⁴⁶ Entiéndase como “proceso creativo”.

⁴⁷ A partir de este texto, todas las apariciones de μιμησις se transliterarán como *mimesis* y no sólo como *imitación*, apeándose al original griego para conservar la fidelidad del pensamiento aristotélico.

⁴⁸ Por “uno” se entiende que es Homero, mientras que el “otro” es Empédocles.

5) 1449b 9-16

ἢ μὲν οὖν ἐποποιία τῇ τραγωδίᾳ μέχρι μὲν τοῦ μετὰ μέτρου²⁴ λόγῳ μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· τῷ δὲ τὸ μέτρον ἀπλοῦν ἔχειν καὶ ἀπαγγελίαν εἶναι, ταύτῃ διαφέρουσιν· ἔτι δὲ τῷ μήκει· ἢ μὲν ὅτι μάλιστα πειρᾶται ὑπὸ μίαν περίοδον ἡλίου εἶναι ἢ μικρὸν ἐξάλλασσεν, ἢ δὲ ἐποποιία ἀόριστος τῷ χρόνῳ καὶ τούτῳ διαφέρει, καὶ τοὶ τὸ πρῶτον ὁμοίως ἐν ταῖς τραγωδίαις τοῦτο **ἐποίουν** καὶ ἐν τοῖς ἔπεσιν.

6) 1449b 31-1450a 7

ἐπεὶ δὲ **πράττοντες ποιοῦνται** τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἶη τι μόνιον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος· εἶτα μελοποιία καὶ λέξις, ἐν τούτοις γὰρ **ποιοῦνται** τὴν μίμησιν. **λέγω** δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανεράν ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, **πράττεται** δὲ ὑπὸ τινῶν **πραττόντων**, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατὰ τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν (διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναι φαμεν ποιὰς τινας), πέφυκεν αἷτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοια καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες· ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἢ μίμησις, **λέγω** γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν

²⁴ μέχρι μόνου μέτρου μετὰ λόγου μίμησις εἶναι σπουδαίων ἠκολούθησεν· Pues la epepeya acompañó a la tragedia solamente hasta ser mimesis del verso y discurso de lo honorable.

En efecto, por una parte, la epopeya acompañó a la tragedia hasta el punto de ser imitación, en verso, de un discurso sobre los virtuosos.⁴⁹ Éste tiene un metro uniforme, y es narrativo, en estas cosas difieren. Y aún más en su extensión, pues se limita lo más posible a un periodo solar⁵⁰ o la altera un poco, y la epopeya es indefinida en el tiempo y en esto difiere, ya que, al principio, del mismo modo se **hacía** esto en las tragedias y en la épica.

Ya que los **agentes actúan**⁵¹ la mimesis, primero, por necesidad, el halago de la vista pudiera ser alguna parte de la tragedia; en seguida, (lo sería) la música⁵² y la dicción, pues con éstas **se realiza** la imitación. Y **afirmo**⁵³ que, por una parte, la dicción (es) ella misma una composición de los metros; por otra, que la música (es) aquello posee una evidente fuerza total. Ya que la acción es la mimesis, se **actúa** por parte de algunos **agentes**,⁵⁴ a los que, unos u otros, necesariamente hay que presentar, según el carácter y la intención⁵⁵ (pues a través de éstos también, dicen, las acciones son unas u otras); (se) ha concebido que son dos las causas de las acciones, la intención y el carácter, y según éstos tanto todos alcanzan su propósito o fracasan. El relato de las accio-

⁴⁹ Existen tres variantes sobre este fragmento; sin embargo, opté por utilizar ésta (Kassel, 1965) debido a que su lectura sustenta de mejor manera uno de los aspectos que Aristóteles ha dicho a lo largo de toda la obra, es decir, las herramientas que utiliza el poeta para hacer la *mimesis* de la naturaleza.

⁵⁰ Es decir, “a lo que acontece en un día”. Para Aristóteles, una de las características de la tragedia por las que la considera el género literario más importante es su extensión.

⁵¹ A pesar de que he traducido ποιέω como “hacer” (Cfr. Apéndice III: Lista de verbos, p. xxxii), por el contexto, es posible entender el verbo con el doble sentido de acción/actuación; es decir, *llevar* a cabo la mimesis, no la *realizan* en un sentido manual.

⁵² LIDDELL SCOTT, *op. cit.*, s. ν μελοποιία: “*Making of lyric poems or music for them*”. La melopeya es, pues, la declamación de una pieza normalmente cantada. En ese sentido, Aristóteles no refiere a cualquier música sino aquella que acompaña un poema.

⁵³ Λέγω posee un sentido más fuerte que sólo “decir”. Aquí, el filósofo expresa su pensamiento, haciendo una conceptualización de lo que acaba de enunciar. En el siguiente texto, también tendrá el mismo sentido.

⁵⁴ Es notable el uso reforzado del verbo πράττω con su participio para enfatizar el sentido de la ejecución o acción (πράξις).

⁵⁵ En este texto, por estar enlazada con ἦθος, la palabra διάνοια, más que tener un sentido episté-

σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὃ ποιούς τινας εἶναι φη-
μεν τοὺς **πράττοντας**, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασιν
τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην.

7) 1450b 13-16

τέταρτον δὲ τῶν μὲν λόγωντ ἢ λέξις· **λέγω** δέ, ὡσπερ πρότερον
εἴρηται, λέξιν εἶναι τὴν διὰ τῆς ὀνομασίας ἐρμηνείαν, ὃ καὶ ἐπὶ τῶν
ἐμμέτρων καὶ ἐπὶ τῶν λόγων ἔχει τὴν αὐτὴν δύναμιν.

8) 1451a 15-1451b 7

Μῦθος δ' ἐστὶν εἷς οὐχ ὡσπερ τινὲς οἴονται, ἐὰν περὶ ἓνα ἢ· πολλὰ
γὰρ καὶ ἄπειρα τῶ ἐνὶ συμβαίνει, ἐξ ὧν ἐνίων οὐδέν ἐστιν ἓν· οὕτως
δὲ καὶ πράξεις ἐνὸς πολλαὶ εἰσιν, ἐξ ὧν μία οὐδεμία γίνεται πράξις.
διὸ πάντες εἰκόασιν ἀμαρτάνειν ὅσοι τῶν ποιητῶν Ἡρακλῆϊδα Θη-
σιδίδα καὶ τὰ τοιαῦτα ποιήματα **πεποιήκασιν**· οἴονται γὰρ, ἐπεὶ εἷς
ἦν ὁ Ἡρακλῆς, ἓνα καὶ τὸν μῦθον εἶναι προσήκειν. ὃ δ' Ὅμηρος
ὡσπερ καὶ τὰ ἄλλα διαφέρει καὶ τοῦτ' εἰκεν καλῶς ἰδεῖν, ἦτοι διὰ
τέχνην ἢ διὰ φύσιν· Ὀδύσσειαν γὰρ ποιῶν οὐκ **ἐποίησεν** ἅπαντα
ὅσα αὐτῷ συνέβη, οἶον πληγῆναι μὲν ἐν τῷ Παρνασσῷ, μανῆναι δὲ
προσποιήσασθαι ἐν τῷ ἀγερωῷ, ὧν οὐδέν θατέρου γενομένου ἀνα-
γκαῖον ἦν ἢ εἰκὸς θάτερον γενέσθαι, ἀλλὰ περὶ μίαν πράξιν οἶαν λέ-

nes es la mimesis, puesto que, **afirmo**,⁵⁶ éste (es) la composición de las **acciones**, los caracteres, según lo que unos u otros dicen ser por sus acciones, y la intención entre cuantos, **diciendo**, muestran y descubren algún pensamiento.

Y el cuarto: la dicción de las palabras. Pues **afirmo**, como se estableció primero, que la dicción es la explicación⁵⁷ a través del lenguaje, por lo que también tiene la misma fuerza en los metros cuanto en las palabras.

El relato es uno⁵⁸ no como algunos creen que sea acerca de una sola cosa. Pues muchas e ilimitadas cosas le corresponden, de las que algunas cosas son ninguna. Y, así también, muchas acciones son de una, de las que una acción no llega a ser ninguna. Por eso, todos parecen equivocarse cuantos de los poetas que **han compuesto**⁵⁹ una *Heracleida* o una *Teseida* o tales poemas. Pues cuando creen que Heracles era uno, convenía que fuera uno el relato. Como Homero se distingue tanto de los demás como pareció observar bien estas cosas, en efecto, o por técnica o por naturaleza; puesto que, cuando **compuso**⁶⁰ la *Odisea*, no **realizó**⁶¹ todas las cosas cuantas correspondían con él, como ser derrotado en el Parnaso, enloquecer al disimular el llamado de las armas, de las cuales ninguna de las dos era necesario que sucedieran habiendo

mico de inteligencia o pensamiento, refiere a una “intención” (LIDDELL SCOTT s.v. *διάνοια*: *thought*, i.e. *intention*, *purpose*) en cuanto acto volitivo que se relaciona con el pensamiento y la decisión, aquí, del personaje a imitar o actuar-interpretar en la obra poética o trágica. ⁵⁶ Cfr: nota 24 (griego).

⁵⁷ LIDDELL SCOTT, *op. cit.*, s. v. *ἐρμηνεία*: interpretation, explanation. La dicción *λέξις* (i.e. composición métrica) es una explicación de la *διάνοια*, la intención que lleva el relato; es la expresión en cuanto a explicación de las palabras.

⁵⁸ Traduzco *μῦθος* como “relato” en cuanto a trama, entendiendo que Aristóteles hace la continuación de su concepto de poesía por antonomasia, i.e. la tragedia.

⁵⁹ Elijo traducir *ποιέω* por “componer” por el contexto de las obras mencionadas.

⁶⁰ Por el participio aoristo.

⁶¹ El verbo utilizado en Aristóteles es el mismo en ambos casos, lo cual demuestra el fuerte énfasis que hace el autor por el proceso de creación.

γομεν τὴν Ὀδύσειαν **συνέστησεν**, ὁμοίως δὲ καὶ τὴν Ἰλιάδα. χρὴ οὖν, καθάπερ καὶ ἐν ταῖς ἄλλαις μιμητικαῖς ἢ μίᾳ μίμησις ἐνός ἐστίν, οὕτω καὶ τὸν μῦθον, ἐπεὶ πράξεως μίμησις ἐστίν, μιᾶς τε εἶναι καὶ ταύτης ὅλης, καὶ τὰ μέρη **συνεστάναι** τῶν πραγμάτων οὕτως ὥστε μετατιθεμένου τινὸς μέρους ἢ ἀφαιρουμένου διαφέρεσθαι καὶ **κινεῖσθαι** τὸ ὅλον· ὁ γὰρ προσὸν ἢ μὴ προσὸν μηδὲν ποιεῖ ἐπίδηλον, οὐδὲν μόριον τοῦ ὅλου ἐστίν. Φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὸ τὰ γενόμενα **λέγειν**, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῷ ἢ ἔμμετρα **λέγειν** ἢ ἄμετρα διαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἂν τὰ Ἡροδότου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἦττον ἂν εἴη ἱστορία τις μετὰ μέτρου ἢ ἄνευ μέτρων)· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῷ τὸν μὲν τὰ γενόμενα **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**.

9) 1451b 27-1452a 1

δηλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, **μιμνείται** δὲ τὰς πράξεις. καὶ ἄρα συμβῆ γενόμενα **ποιεῖν**, οὐθὲν ἦττον ποιητὴς ἐστίν· τῶν γὰρ γενομένων ἔνια οὐδὲν κωλύει τοιαῦτα εἶναι οἷα ἂν εἰκὸς γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστίν. τῶν δὲ ἀπλῶν μύθων καὶ πράξεων αἱ ἐπεισοδιώδεις εἰσὶν χειρίσται. **λέγω** δ' ἐπεισοδιώδη μῦθον ἐν ᾧ τὰ ἐπεισόδια μετ' ἄλληλα οὐτ' εἰκὸς οὐτ' ἀνάγκη εἶναι. τοιαῦται δὲ **ποιοῦνται** ὑπὸ μὲν τῶν φαύλων ποιητῶν δι' αὐτούς, ὑπὸ δὲ τῶν ἀγαθῶν διὰ τοὺς ὑποκριτὰς· ἀγωνίσματα γὰρ **ποιοῦντες** καὶ παρὰ τὴν δύναμιν παρατείνοντες τὸν μῦθον πολλακίς διαστρέφειν ἀναγκάζονται τὸ ἐφεξῆς.

sucedido la otra; tampoco **unió** la *Odisea* alrededor de una sola acción como decimos, lo mismo también con la *Iliada*. En todo caso, es necesario entonces que, lo mismo que en las otras habilidades imitativas, la mimesis sea una sola, así también el relato, puesto que es mimesis de la acción, y que sea una y, de ésta, una completa; y que las partes de los hechos se **unan**, de tal modo que, si alguna parte cambia o se separa, el todo difiere y se **altera**,⁶² pues lo que está unido o lo que no lo está, no puede hacerse evidente ni puede ser parte del todo. Con respecto a lo sucedido, es evidente que no es labor del poeta esto, el **decir** las cosas ocurridas, sino cuales pudieran ocurrir, y las posibles, según lo verosímil o lo necesario. Pues el historiador y el poeta no se distinguen⁶³ por **hablar**⁶⁴ con metros o sin ellos (pues sería posible conformar las obras de Heródoto en metros y en absoluto alguna sería menos con metros o prescindiendo de ellos). Pero en esto difieren, en que uno **dice** las cosas que han sucedido y el otro, aquellas que podrían suceder. Por lo tanto, la poesía es más filosófica y excelente que la historia. Pues la poesía **dice** mejor lo general y la historia lo particular.

Es evidente, entonces, a partir de estas cosas, que es necesario que el poeta sea mejor en los relatos que en los metros, puesto que es poeta a través de la mimesis, **imita** las acciones, y si acaso logra entonces **hacer** lo que ha ocurrido, no será un poeta inferior.⁶⁵ Pues, de las cosas ocurridas, nada impide que tales cosas sean aquellas que fueran verosímiles (y resultarían posibles) por lo que aquel es creador (poeta) de éstas. Las peores cosas de todos los relatos y las acciones son las episódicas. Y

⁶² Literal “se mueve”, aunque en un sentido mucho más amplio que no sólo abarca movimiento, de ahí que opte por traducir “se altera”.

⁶³ Se entiende que no se distinguen uno del otro.

⁶⁴ Traduzco hablar en lugar de decir por el carácter intransitivo que tiene el verbo en español.

⁶⁵ En futuro para concordar con la concesiva anterior.

10) 1452a 12-14

Εἰσὶ δὲ τῶν μύθων οἱ μὲν ἀπλοῖ οἱ δὲ πεπλεγμένοι· καὶ γὰρ αἱ πράξεις ὧν μιμήσεις οἱ μῦθοι εἰσιν ὑπάρχουσιν εὐθὺς οὔσαι τοιαῦται.

11) 1454b 11-17

οὔτω καὶ τὸν ποιητὴν μιμούμενον καὶ ὀργίλους καὶ ῥαθύμους καὶ τᾶλλα τὰ τοιαῦτα ἔχοντας ἐπὶ τῶν ἡθῶν τοιούτους ὄντας ἐπεικεῖς ποιεῖν †παράδειγμα σκληρότητος οἷον τὸν Ἀχιλλεῖα ἀγαθὸν καὶ Ὅμηροσ†. ταῦτα δὴ διατηρεῖν, καὶ πρὸς τούτοις τὰ παρὰ τὰς ἐξ ἀνάγκης ἀκολουθούσας αἰσθήσεις τῇ ποιητικῇ· καὶ γὰρ κατ' αὐτὰς ἔστιν ἀμαρτάνειν πολλάκις.

12) 1455a 32-1455b3

διὸ εὐφροῦς ἢ ποιητικὴ ἔστιν ἢ μανικοῦ· τούτων γὰρ οἱ μὲν εὐπλαστοὶ οἱ δὲ ἐκστατικοὶ εἰσιν. τοὺς τε λόγους καὶ τοὺς πεποιημένους δεῖ καὶ αὐτὸν ποιοῦντα ἐκτίθεσθαι καθόλου, εἴθ' οὕτως ἐπεισοδιοῦν καὶ παρατείνειν.

13) 1455b 16-23

ἐν μὲν οὖν τοῖς δράμασιν τὰ ἐπεισόδια σύντομα, ἢ δ' ἐποποιία τούτοις μηκύνεται. τῆς γὰρ Ὀδυσσεΐας οὐ μακρὸς ὁ λόγος ἔστιν· ἀπο-

afirmo que el relato es episódico en que los episodios, unos con otros, ni son verosímiles ni necesarios. Estas cosas **son hechas** por los poetas inferiores por sí mismos, y por los mejores poetas a causa de los actores.⁶⁶ Pues **realizando** certámenes y prolongando la fuerza del relato,⁶⁷ muchas veces obligan a revolver el orden.

De los relatos, son unos simples y otros compuestos. Pues también las acciones, **siendo mimesis**, son relatos que comienzan ahí siendo tales.

Así también, al imitar el poeta tanto a irascibles cuanto a negligentes, y a otros que poseen tales (aspectos) en su carácter, siendo éstos razonables al **crearlos**⁶⁸ –Paradigma de la terquedad es Aquiles, al que Homero (hace) bueno– (hay) ya que observar estas cosas y, además de ellas, las que, por necesidad, (se hallan) más allá de las percepciones que acompañan a la poética; pues también, en cuanto a tales, es frecuente equivocarse.

Por lo que la poética es de los talentosos o inspirados. Pues de éstos, unos son maleables y son extáticos. Es necesario que las palabras, las que **han sido creadas** y las que uno mismo **hace**, sean expuestas en general, y extendidas luego de introducirlas episódicamente.

Pues en los dramas, los episodios son concisos, y en la épica éstos se prolongan. Pues el relato en la *Odisea* no es largo: alguien está ausente

⁶⁶ “actor” se apega más al sentido que da Aristóteles al usar ὑποκριτής; mientras que en Platón (*Cfr.* PLAT. *Ion*, no. 5) el término refiere de mejor modo a un intérprete. ⁶⁷ *Cfr.* nota 41 (trad.).

⁶⁸ Es decir que no importa el carácter que posea el personaje, es menester del buen poeta presentarlo virtuoso y noble. Los personajes irascibles por carácter deben ser mejorados en la poesía y volverse paradigmas de una conducta correcta.

δημούντος τινος ἔτη πολλά καὶ παραφυλαττομένου ὑπὸ τοῦ Ποσειδῶνος καὶ μόνου ὄντος, ἔτι δὲ τῶν οἴκοι οὕτως ἐχόντων ὥστε τὰ χρήματα ὑπὸ μνηστήρων ἀναλίσκεσθαι καὶ τὸν υἱὸν ἐπιβουλεύεσθαι, αὐτὸς δὲ ἀφικνεῖται χειμασθεὶς, καὶ ἀναγνωρίσας τινὰς αὐτὸς, ἐπιθέμενος, μὲν ἐσώθη τοὺς δ' ἐχθροὺς διέφθειρε. τὸ μὲν οὖν ἴδιον τοῦτο, τὰ δ' ἄλλα ἐπεισόδια.

14) 1456a 4-7

μάλιστα μὲν οὖν ἅπαντα δεῖ πειρᾶσθαι ἔχειν, εἰ δὲ μὴ, τὰ μέγιστα καὶ πλείστα, ἄλλως τε καὶ ὡς νῦν συκοφαντοῦσιν τοὺς ποιητὰς· γεγονότων γὰρ καθ' ἕκαστον μέρος ἀγαθῶν ποιητῶν, ἐκάστου τοῦ ἴδιου ἀγαθοῦ ἀξιούσι τὸν ἕνα ὑπερβάλλειν.

15) 1456a 10-15

χρῆ δὲ, ὅπερ εἴρηται πολλάκις, **μεμνήσθαι** καὶ μὴ **ποιεῖν** ἐποποιικὸν σύστημα τραγωδῖαν – ἐποποιικὸν δὲ **λέγω** τὸ πολὺμυθον –οῖον εἴ τις τὸν τῆς Ἰλιάδος ὄλον ποιῶ μῦθον. ἐκεῖ μὲν γὰρ διὰ τὸ μῆκος λαμβάνει τὰ μέρη τὸ πρέπον μέγεθος, ἐν δὲ τοῖς δράμασι πολὺν παρὰ τὴν ὑπόληψιν ἀποβαίνει.

16) 1456a 36-1456b 13

ἔστι δὲ κατὰ τὴν διάνοιαν ταῦτα, ὅσα ὑπὸ τοῦ λόγου δεῖ **παρασκευασθῆναι**. μέρη δὲ τούτων τό τε ἀποδεικνύναι καὶ τὸ λῦειν καὶ τὸ πάθη **παρασκευάζειν** (οἶον ἔλεον ἢ φόβον ἢ ὀργὴν καὶ ὅσα τοιαῦτα) καὶ ἔτι μέγεθος καὶ μικρότητας. δῆλον δὲ ὅτι καὶ ἐν τοῖς πράγμασι ἀπὸ τῶν αὐτῶν ιδεῶν δεῖ χρῆσθαι ὅταν ἢ ἐλεεινὰ ἢ δεινὰ ἢ μεγάλα ἢ εἰκότα δέη **παρασκευάζειν**· πλὴν τοσοῦτον διαφέρει, ὅτι τὰ μὲν δεῖ φαίνεσθαι ἄνευ διδασκαλίας, τὰ δὲ ἐν τῷ λόγῳ ὑπὸ τοῦ λέγοντος **παρασκευάζεσθαι** καὶ παρὰ τὸν λόγον γίγνεσθαι. τί γὰρ ἂν εἶη τοῦ

por muchos años, y observado por Poseidón, está solo; aún más, las circunstancias que tiene en casa son de este modo: sus posesiones son consumidas por los pretendientes y su hijo es objeto de insidias, y él llega, luego de haber sufrido, y (es) reconocido por algunos, atacando, se salva y mata a los enemigos. Esto es lo propio, lo demás son episodios.

Pues conviene esforzarse por tener todo lo mejor, o si no, lo más elevado y más noble; y además porque ahora se calumnia a los poetas, pues ha habido buenos poetas en cada edad,⁶⁹ pero (ahora) se aprecia que uno esté por encima de lo propio de cada buen (poeta).

Y es necesario, lo que se ha **dicho** muchas veces, **recordar** y no **hacer** a la épica una composición de la tragedia –Pues **afirmo** que la épica está llena de relatos- cual si alguien hiciera de la *Iliada* un solo relato. Pues, entonces, por la extensión toman las partes la medida adecuada y, en los dramas, resulta, con mucho, más allá del asunto.

Y hay a través de la intención tantas cosas, cuantas conviene que se **dispongan** por medio de la palabra. Las partes de ésta son demostrar y separar y **disponer** lo que se experimenta (como compasión o miedo o cólera u otros sentimientos tales) y aún más elevados y más pequeños. También es evidente que también en las acciones conviene procurarse estas mismas formas, cuando convenga **disponer** lo piadoso o lo terrible o lo grandioso o lo oportuno. Entonces se distingue esto, que conviene que éstos se muestren sin maestros, lo que, en la palabra, llega

⁶⁹ *i.e.* época.

λέγοντος ἔργον, εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; τῶν δὲ περὶ τὴν λέξιν ἔν μὲν ἔστιν εἶδος θεωρίας τὰ σχήματα τῆς λέξεως, ἃ ἔστιν εἰδέναι τῆς ὑποκριτικῆς καὶ τοῦ τὴν τοιαύτην ἔχοντος ἀρχιτεκτονικῆν, οἷον τί ἐντολὴ καὶ τί εὐχὴ καὶ διήγησις καὶ ἀπειλή καὶ ἐρώτησις καὶ ἀπόκρισις καὶ εἴ τι ἄλλο τοιοῦτον.

17) 1459a 17-24

Περὶ δὲ τῆς διηγηματικῆς καὶ ἐν μέτρῳ μιμητικῆς, ὅτι δεῖ τοὺς μύθους καθάπερ ἐν ταῖς τραγωδίαις **συνιστάναι** δραματικούς καὶ περὶ μίαν πράξιν ὅλην καὶ τελείαν ἔχουσαν ἀρχὴν καὶ μέσα καὶ τέλος, ἴν' ὡσπερ ζῶον ἐν ὅλον ποιῇ τὴν οἰκείαν ἡδονήν, δῆλον, καὶ μὴ ὁμοίας ἱστορίαις τὰς συνθέσεις εἶναι, ἐν αἷς ἀνάγκη οὐχὶ μιᾶς πράξεως ποιεῖσθαι δῆλωσιν ἀλλ' ἐνὸς χρόνου, ὅσα ἐν τούτῳ συνέβη περὶ ἓνα ἢ πλείους, ὧν ἕκαστον ὡς ἔτυχεν ἔχει πρὸς ἄλληλα.

18) 1459a 31-38

διὸ ὡσπερ **εἶπομεν** ἤδη καὶ ταύτη θεσπέσιος ἂν φανεῖη Ὅμηρος παρὰ τοὺς ἄλλους, τῷ μὴδὲ τὸν πόλεμον καίπερ ἔχοντα ἀρχὴν καὶ τέλος ἐπιχειρήσει **ποιεῖν** ὅλον· λίαν γὰρ ἂν μέγας καὶ οὐκ εὐσύνοπτος ἔμελλεν ἔσεσθαι ὁ μῦθος, ἢ τῷ μεγέθει μετρίζοντα πεπλεγμένον τῇ ποικιλίᾳ. νῦν δ' ἐν μέρος ἀπολαβῶν ἐπεισοδίοις κέχρηται αὐτῶν πολλοῖς, οἷον νεῶν καταλόγῳ καὶ ἄλλοις ἐπεισοδίοις [δὶς²⁵] διαλαμβάνει τὴν ποιήσιν.

²⁵ En la edición de Budé se lee οἷς, con lo cual la traducción sería “con los que maneja el poema”.

a **disponerse** por el que habla y llega a ser según el discurso. Porque, ¿cuál sería el trabajo del poeta⁷⁰ si se mostrara sin necesitarse de la palabra?⁷¹ De éstos, acerca de la dicción, un aspecto de la contemplación es la forma de la dicción, la que es sabida por los actores y por el que posee tal habilidad en el arte, como qué es un mandato y una súplica, y una narración y una amenaza y una pregunta, una respuesta y algún otro.

Acerca de la narración en metro, (digo que) conviene a los relatos lo mismo que en las tragedias, que se **unan**⁷² alrededor de una sola acción completa y acabada, que tiene un principio, un medio, y un fin, para que, como un ser vivo completo, cree un placer familiar, evidente, y que las composiciones no sean similares a las historias, en las que, por necesidad, no se muestra más que⁷³ una sola acción, sino un tiempo, las que en él reúne acerca de uno o varios, de los que cada uno tiene (relación) con las otras por casualidad.

Por lo tanto, como **dijimos** ya, también en estas cosas Homero podría mostrarse divino respecto de los otros, porque él no intentó **crear** toda la guerra (de Troya) pese a que tenía comienzo y fin. Pues el relato hubiera sido grande y no sería fácilmente sinóptico,⁷⁴ o, moderándose en la grandeza, lo complicaría con la variedad. Y retomando ahora una parte, se ha servido de muchos episodios y otros de éstos, como el catálogo de las naves, y otros episodios que maneja el poema.

⁷⁰ Traduzco el participio por poeta a fin de que se entienda mejor la técnica poética utilizada por éste.

⁷¹ En la edición de Guillaume Budé (J. Hardy, 1932): εἰ φαίνοιτο ἢ δέοι καὶ μὴ διὰ τὸν λόγον; “¿Si mostrara la intención y no (lo hiciera) a través de la palabra?”

⁷² *i.e.* asociándose unas con otras.

⁷³ Para reforzar el οὐχὶ del griego. Traduzco ποιείσθαι δηλώσιν como “se muestra” para, en primer lugar, desdoblarse la oración completiva de infinitivo y, en segundo lugar, con el objetivo de que sea más entendible el sentido del griego original.

⁷⁴ LIDDELL SCOTT, *op. cit.*, s.v. εὐσύννοπος: *easily taken in mind*. Aunque, por la composición de la palabra, no sólo hace referencia al entendimiento y recepción mental del μῦθος sino a su fácil percepción a través de la vista.

19) 1459b 8-26

ἔτι δὲ τὰ εἶδη ταῦτὰ δεῖ ἔχειν τὴν ἐποποιίαν τῇ τραγωδίᾳ, ἢ γὰρ ἀπλῆν ἢ πεπλεγμένην ἢ ἠθικὴν ἢ παθητικὴν· καὶ τὰ μέρη ἔξω μελοποιίας καὶ ὄψεως ταῦτά· καὶ γὰρ περιπετειῶν δεῖ καὶ ἀναγνωρίσεων καὶ παθημάτων· ἔτι τὰς διανοίας καὶ τὴν λέξιν ἔχειν καλῶς· οἷς ἄπασιν Ὅμηρος κέχρηται καὶ πρῶτος καὶ ἰκανῶς· καὶ γὰρ τῶν ποιημάτων ἐκάτερον **συνέστηκεν** ἢ μὲν Ἰλιάς ἀπλοῦν καὶ παθητικόν, ἢ δὲ Ὀδύσεια πεπλεγμένον (ἀναγνώρισις γὰρ διόλου) καὶ ἠθικὴ· πρὸς δὲ τούτοις λέξει καὶ διανοία πάντα ὑπερβέβληκεν. Διαφέρει δὲ κατὰ τε τῆς συστάσεως τὸ μῆκος ἢ ἐποποιία καὶ τὸ μέτρον· τοῦ μὲν οὖν μῆκους ὅρος ἰκανὸς ὁ εἰρημένος· δύνασθαι γὰρ δεῖ συνοραῶσθαι τὴν ἀρχὴν καὶ τὸ τέλος· εἴη δ' ἂν τοῦτο, εἰ τῶν μὲν ἀρχαίων ἐλάττους αἰ συστάσεις εἶεν, πρὸς δὲ τὸ πλῆθος τραγωδιῶν τῶν εἰς μίαν ἀκρόασιν τιθεμένων παρήκοιεν· ἔχει δὲ πρὸς τὸ ἐπεκτείνεσθαι τὸ μέγεθος πολὺ τι ἢ ἐποποιία, ἴδιον διὰ τὸ ἐν μὲν τῇ τραγωδίᾳ μὴ ἐνδέχεσθαι ἅμα **πραττόμενα** πολλὰ μέρη **μιμεῖσθαι** ἀλλὰ τὸ ἐπὶ τῆς σκηνῆς καὶ τῶν ὑποκριτῶν μέρος μόνον·

20) 1459b 28-34

ὥστε τοῦτ' ἔχει τὸ ἀγαθὸν εἰς μεγαλοπρέπειαν καὶ τὸ μεταβάλλειν τὸν **ἀκούοντα** καὶ ἐπεισοδιοῦν ἀνομοίοις ἐπεισοδίοις· τὸ γὰρ ὁμοίον ταχὺ πληροῦν ἐκπίπτειν **ποιεῖ** τὰς τραγωδίας· τὸ δὲ μέτρον τὸ ἥρωικὸν ἀπὸ τῆς πείρας ἤρμοκεν· εἰ γὰρ τις ἐν ἄλλῳ τινὶ μέτρῳ διηγηματικὴν μίμησιν **ποιεῖτο** ἢ ἐν πολλοῖς, ἀπρεπὲς ἂν φαίνοιτο·

A más, es conveniente que la epopeya tenga la misma forma que la tragedia, ya sea simple o compuesta o ética o patética. Y la parte fuera de la melopeya y del aspecto (es) ésta. Pues conviene (el uso) de peripecias y anagnórisis y patetismos.¹ Aún más, poseer correctamente la intención y la dicción. De todas estas cosas, Homero se ha servido primera y apropiadamente. Pues cada uno de los poemas lo **unió** (así): la *Iliada*, simple y patética, y la *Odisea*, compuesta –pues en conjunto (tiene) anagnórisis- y ética. Y en éstos (poemas), con intención y dicción, está por encima de todos (los poetas). Y su epopeya se distingue por la magnitud de la disposición y por el metro. Y del límite de la extensión es suficiente lo dicho. Pues conviene que sea posible observarse el principio y el fin, y si esto ocurriera, si las exposiciones fueran más cortas que las antiguas en razón de la duración de las tragedias que, disponiéndose, se extienden en una sola audición. Y la epopeya tiene algo en razón de que amplía con mucho su tamaño, es propio, en la tragedia, no permitir que, al mismo tiempo, se **imiten** muchas partes de las **acciones**, sino sólo la parte que corresponde a la escena de los actores.

De modo que esto tiene de útil el transformar hacia la magnificencia al **auditorio**⁷⁶ e introduciendo episódicamente distintos capítulos.⁷⁷ Pues lo semejante, que se rápidamente se completa, **hace** que las tragedias se decaigan. El metro heroico, por experiencia, es el que se adapta (mejor). Pues si alguien **hiciera** una mimesis descriptiva en algún otro metro o en varios, se mostraría inadecuado.

⁷⁵ Preferí dejar en este fragmento la transcripción del griego para conservar el sentido de creación épico que propone Aristóteles.

⁷⁶ Por el participio ἀκούοντα, literalmente, “los escuchas”, *i.e.* el auditorio.

⁷⁷ Traduzco capítulos para evitar la redundancia “introduciendo episódicamente episodios” aunque en griego sea exactamente lo que dice el texto.

21) 1460a 18-20

δεδίδαχεν δὲ μάλιστα Ὀμηρος καὶ τοὺς ἄλλους ψευδῆ λέγειν ὡς δεῖ.
ἔστι δὲ τοῦτο παραλογισμός.

22) 1460b 8-12

ἐπεὶ γὰρ ἔστι μιμητῆς ὁ ποιητῆς ὡσπερανεὶ ζωγράφος ἢ τις ἄλλος
εἰκονοποιός, ἀνάγκη μιμεῖσθαι τριῶν ὄντων τὸν ἀριθμὸν ἔν τι αἰεὶ, ἢ
γὰρ οἷα ἦν ἢ ἔστιν, ἢ οἷα φασιν καὶ δοκεῖ, ἢ οἷα εἶναι δεῖ.

Y Homero **ha enseñado** mejor que los demás y en decir lo ficticio como es conveniente. Esto es paralogismo.⁷⁸

Pues porque el poeta es un imitador como un pintor o como cualquier otro escultor, por necesidad **imita** siempre en conjunto de tres cosas, o como eran (los hechos), o como son, o como parecen y suponen que son, o como conviene que sean.

⁷⁸ Paralogismo se entiende en este fragmento como un tipo de falacia no intencionada, es decir, la capacidad de describir episodios o pasajes de modo tal que puedan pasar por verosímiles.

Apéndice III Lista de verbos

VERBO GRIEGO	TRADUCCIÓN AL ESPAÑOL	HOM., <i>Il.</i>	HOM., <i>Od.</i>	HES., <i>Th.</i>	HES., <i>Op.</i>	PLAT., <i>Ion.</i>	ARIST., <i>Po.</i>
ἄγω	atraer					3	
ᾄδω	cantar	1, 4, 10	3, 4, 5, 8, 10, 11, 13, 14, 17, 18, 19, 25, 26, 27, 28, 29, 30	1, 2, 4, 7, 8		3, 4, 5	
αἰσθάνομαι	sentir					5	
ἀκούω	escuchar		4, 17, 20, 22, 28			1, 3	20
ἀμειβω	alternar	2	33				
ἀμφιβαίνω	invadir		19				
ἀνακρεμάννυμι	enganchar					5	
ἀναρτάω	sujetar					3	
ἄνειμι	lanzar		10				
ἀπορέω	confundir					5	
ἄπτω	apoderarse					3	
ἄρτάω	atar					3, 5	
βακχεύω	agitarse por el furor báquico					3	
γινώσκω	conocer					1, 6	
δαινύμι	disfrutar de un banquete ¹	2					
δάω	instruir		28				
διδάσκω	enseñar		16, 17	2			21
δίδωμι	conceder	7	8, 9	2, 5			

¹ La traducción literal de este verbo podría ser “banquetear”, sin embargo, preferí desdoblarlo con un objeto directo a fin de realzar el goce del disfrute por el banquete.

APÉNDICE III. LISTA DE VERBOS

δύναμαι	poder			3
εἶδω	saber	5	2	3, 5
εἶρω	relatar	22	2	
ἐκκρεμάννυμι	estar suspendido			5
ἔλκω	arrastrar			5
ἐμβαίνω	adentrarse		2	3
ἐμποιέω	crear		1	
ἐμπνέω	insuflar		2	
ἐμφύω	infundir	30		
ἐνδείκνυμι	señalar			3
ἐνθουσιάζω	endiosar			3, 4, 5
ἐντίθημι	tender			3
ἐξαιρέω	arrebatar			3
ἐξαρτάω	enlazar			3, 5
ἐξερέω	exponer	6		
ἐρωτάω	preguntar			5
ἐρμηνεύω	interpretar			3
ἐκπλήσσω	arrobar			4
ἐπίσταμαι	conocer			3
ἔχω ²	retener			5
εὐπορέω	tener con facilidad, hablar en abundancia			5
ἤχέω	resonar		2	
θαυμάζω	maravillarse	13		
ἵημι	emitir		1, 2	
καταλέγω	recitar	17		
κατέχω	enajenar			3, 5
κινέω	mover			3 8
κλείω	alabar	5	2	1
κορυβαντιάω	agitarse por el frenesí coribántico			3, 5

² A pesar de que la aparición de este verbo es abundante a lo largo de las seis obras trabajadas, únicamente se enuncia aquí el texto en el que posee una clara referencia inspirativa, más allá de expresar una *posesión* en el sentido estricto del término, de ello que la traducción que opté sea “retener”.

APÉNDICE III. LISTA DE VERBOS

λέγω *εἶπω	decir	3, 5, 6, 8, 9, 28	1, 2	2, 6	1, 3	1, 2, 3, 4, 5, 6	6, 7, 8, 9, 15, 18
μέλλω	celebrar		7, 21, 23				
μιμέομαι	imitar						1, 2, 9, 10, 19, 21, 22
μιμνήσκω	recordar	3	5			3, 5	15
μυθέομαι	contar	3	6, 17				
ὀνομαίνω	nombrar	3					
ὀνομάζω	llamar					5	3
ὀρμάω	incitar		17			3, 4	
ὄρνυμι	inspirar		19, 29				
ὀρχέομαι	bailar					3, 5	
παραεἶδω	cantar		30				
παρασκευάζω	disponer						16
ποιέω	hacer					1, 3	3, 4, 5, 6, 8, 9, 11, 12, 17, 18, 20
πράττω ³	realizar					6	6, 19
προσαγορεύω	designar						3
προσποιέω	componer						8
σύνειμι	comprender					1	
σύνιστημι	unir						8, 17, 19
σκιδνῆμι	difundir			3			
τέρπω	complacerse		11, 14	2			
ὑμνέω	cantar himnos			1, 2, 5	1		
φαίνω	develar		16				
φημί	decir		20	2			
φθέγγομαι	dirigirse con la palabra					3, 5	
χρησιμωδέω	profetizar oráculos					3	

³ En Aristóteles se adecua de mejor modo el verbo *actuar* dado su recurrente uso en la forma nominal del participio.

Apéndice IV Fórmulas poéticas

Homero, *Iliada* y *Odisea*

FÓRMULA	NO. DE TEXTO	VERSOS
Μουσάων θ' αἰ ἄειδον ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ	<i>Il.</i> , no. 2	I. 604
Μοῦσαι δ' ἐννέα πάσαι ἀμειβόμεναι ὅπι καλῆ	<i>Od.</i> , no. 33	XXIV. 60
Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Il.</i> , no. 3	II. 484
Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Il.</i> , no. 6	XI. 218
Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Il.</i> , no. 8	XIV. 508
Ἔσπετε νῦν μοι Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Il.</i> , no. 9	XVI. 112
εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Il.</i> , no. 3	II. 491
Μοῦσαι ἀείδοιεν κούραι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Il.</i> , no. 4	II. 598
Φημίω, ὅς ῥ' ἦειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη	<i>Od.</i> , no. 3	I. 154
Φήμιος, ὅς ῥ' ἦειδε παρὰ μνηστῆρσιν ἀνάγκη	<i>Od.</i> , no. 29	XXII. 331
[...]μετὰ δέ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , no. 7	IV. 17
ἦ τοι ὅτε λήξειεν ἀείδων θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , no. 11	VIII. 87
εὖθ' ὁ δεδειπνήκειν, ὁ δ' ἐπαύετο θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , 26	XVII. 359
μηδέ τις ἀρνεῖσθω. καλέσασθε δὲ θεῖον ἀοιδόν	<i>Od.</i> , no. 8	VIII. 43
ἐξ οὗ δορπέομέν τε καὶ ὥρορε θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , 19	VIII. 539
τερπόμενοι· μετὰ δέ σφιν ἐμέλλετο θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , no. 23	XIII. 27
καὶ σφιν ἄμ' ἐστὶ Μέδων κῆρυξ καὶ θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , no. 24	XVI. 252
ὄπλισθεν δὲ γυναῖκες· ὁ δ' εἴλετο θεῖος ἀοιδός	<i>Od.</i> , no. 32	XXIII. 143
αὐτὰρ θεῖος ἀοιδός ἔχων φόρμιγγα λίγειαν	<i>Od.</i> , no. 31	XXIII. 133
τοῖσιν δ' ἐν μέσσοισι πάϊς φόρμιγγι λιγείη	<i>Od.</i> , no. 10	XVIII. 569
Δημοδόκω δὲ τις αἶψα κιών φόρμιγγα λίγειαν	<i>Od.</i> , no. 12	VIII. 254
Δημόδοκος δ' ἤδη σχεθέτω φόρμιγγα λίγειαν	<i>Od.</i> , no. 19	VII. 537
ἔστη δ' ἐν χεῖρεσσιν ἔχων φόρμιγγα λίγειαν	<i>Od.</i> , no. 29	XXII. 332
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρήρον ἀοιδόν	<i>Od.</i> , no. 9	VIII. 62
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθε φέρων φόρμιγγα λίγειαν	<i>Od.</i> , no. 13	VIII. 261
κῆρυξ δ' ἐγγύθεν ἦλθεν ἄγων ἐρήρον ἀοιδόν	<i>Od.</i> , no. 15	VIII. 471
οἴσων φόρμιγγα γλαφυρὴν δόμου ἐκ βασιλῆος	<i>Od.</i> , no. 12	VIII. 257

ἤ τοι ὁ φόρμιγγα γλαφυρήν κατέθηκε χαμαῖζε	<i>Od.</i> , no. 30	XXII. 340
φόρμιγγος γλαφυρῆς· ἀνά γάρ σφισι βάλλετ' αἰεῖδεν	<i>Od.</i> , no. 25	XII. 262
φόρμιγγα γλαφυρήν, ἐν δέ σφισιν ἴμερον ὤρσε	<i>Od.</i> , no. 32	XXIII 144
τὸν περὶ Μοῦσ' ἐφίλησε, δίδου δ' ἀγαθὸν τε κακὸν τε	<i>Od.</i> , no. 9	VIII. 63
οἴμας Μοῦσ' ἐδίδαξε, φίλησε δὲ φύλον αἰοιδῶν	<i>Od.</i> , no. 16	VIII. 481
ἦ σέ γε Μοῦσ' ἐδίδαξε, Διὸς παῖς, ἦ σέ γ' Ἀπόλλων	<i>Od.</i> , no. 17	VIII. 488
ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς	<i>Od.</i> , no. 11	VIII. 83
ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς	<i>Od.</i> , no. 14	VIII. 367
ταῦτ' ἄρ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός· αὐτὰρ Ὀδυσσεύς	<i>Od.</i> , no. 18	VIII. 521
τοῖσι δ' αἰοιδὸς αἶειδε περικλυτός, οἱ δὲ σιωπῆ	<i>Od.</i> , no. 4	I. 325
τῶν ἐν γέ σφιν αἶειδε παρήμενος, οἱ δὲ σιωπῆ	<i>Od.</i> , no. 5	I. 339

Hesíodo, *Teogonía*

FÓRMULA	NO. DE TEXTO	VERSOS
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Th.</i> , no. 2	25
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Th.</i> , no. 2	52
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Th.</i> , no. 7	966
Μοῦσαι Ὀλυμπιάδες, κοῦραι Διὸς αἰγιόχοιο	<i>Th.</i> , no. 8	1022
θέσπιν, ἵνα κλείοιμι τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα	<i>Th.</i> , no. 2	32
εἴρουσαι τὰ τ' ἐόντα τὰ τ' ἐσσόμενα πρό τ' ἐόντα,	<i>Th.</i> , no. 2	38
ὑμνεῦσαι τέρπουσι μέγαν νόον ἐντὸς Ὀλύμπου	<i>Th.</i> , no. 2	37
ὑμνεῦσαι τέρπουσι Διὸς νόον ἐντὸς Ὀλύμπου	<i>Th.</i> , no. 2	51
ταῦτ' ἄρα Μοῦσαι αἶειδον Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Th.</i> , no. 4	75
ταῦτά μοι ἔσπετε Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι	<i>Th.</i> , no. 6	114
ὑμεῖς μὲν νῦν χαιρετ', Ὀλύμπια δώματ' ἔχοντες	<i>Th.</i> , no. 7	963

BIBLIOGRAFÍA

* Ediciones

ARISTÓTELES, *Aristotelis de arte poetica liber*, ed. de R. Kassel, Oxford, Clarendon Press, 1965.

HESÍODO, *Teogony*, ed. de M.L West, Oxford, Clarendon Press, 1966.

_____, Trabajos y días en *Hesiodi opera*, ed. de F. Solmsen, Oxford, Clarendon Press, 1970.

HOMERO, *Homeri Ilias*, vols. 2-3, ed. T.W Allen, Oxford, Clarendon Press, 1931.

_____, *Homeri Odyssea*, ed. P. von der Mühl, Basel, Helbing & Lichtenhahn, 1962.

PLATÓN, *Platonis opera*, vol. 3, ed. de J. Burnet, Oxford, Clarendon Press, 1903 (repr. 1968).

* Traducciones

ARISTÓTELES, *Poética*, Edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), 1974.

_____, *Metafísica*, trad. e intr., de Tomás Calvo Martínez, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica, 200), 1994.

HESÍODO, *Teogonía*, trad. de Paola Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1978.

_____, *Los trabajos y los días*, trad. de Paola Vianello de Córdoba, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 1979.

HOMERO, *Iliada*, trad. y notas de Emilio Crespo Güemes, Madrid, Gredos, (Biblioteca Clásica, 150), 1991.

_____, *Iliada*, intr., versión rítmica y notas de Rubén Bonifaz Nuño, México, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2005.

- _____, *Odisea*, trad. de José Manuel Pabón, Barcelona, Gredos, (Biblioteca Clásica vol. 48), 2007.
- _____, *Odisea*, versión rítmica de Pedro C. Tapia Zúñiga, México y estudio introductorio de Albrecht Dihle, Universidad Nacional Autónoma de México (Bibliotheca Scriptorum Graecorum et Romanorum Mexicana), 2014.
- PLATÓN, *Diálogos*, prólogo de Carlos García Gual y estudio introductorio de Antonio Alegre Gorri, Madrid, Gredos, (Biblioteca Grandes Pensadores), 2010.
- PLATÓN, *República*, trad. y notas de Conrado Eggers Lan Madrid, Gredos, (Biblioteca Grandes Pensadores), 2010.

* Bibliografía Complementaria

- AGUIRRE, Javier, *Platón y la poesía. Ion*, Madrid, Plaza y Valdés, 2013.
- ASSAËL, Jacqueline, *Pour une poétique de l'inspiration: D'Homère a Euripide*, Namur, Peeters, (Collection d'études classiques, 21), 2006.
- BENET, Juan, *La inspiración y el estilo*, Barcelona, Seix Barral (Biblioteca Breve), 1973.
- CHANTRAINE, Pierre, *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, Paris, Éditions Klincksieck, 968.
- COMOTTI, Giovanni, *Historia de la música. La música en la cultura griega y romana*, ed. española coord. y rev. por Andrés Ruíz Tarazona, trad. de Rubén Fernández Piccardo, Madrid, Turner (Turner Música, 1), 1987.
- DION DE PRUSA, *Discursos XII-XXXV*, Trad. de Gonzalo del Cerro Calderón, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica, 127), 1988.
- DÜRING, Ingemar, *Aristóteles, Exposición e interpretación de su pensamiento*, trad. y ed. de Bernabé Navarro, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- DODDS, E. R. *Los griegos y lo irracional*, versión de María Araujo, Madrid, Alianza, 1997.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, trad. de Juan José Herrera, México, Sexto Piso, 2004.

- _____, *Apolo con el cuchillo en la mano. Una aproximación experimental al politeísmo griego*, trad. de Mar Llinares García, Madrid, Akal, 2001.
- ELIADE, Mircea, *Lo sagrado y lo profano*, trad. de Luis Gil, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1981.
- EURÍPIDES, *Tragedias III*, trad. e intr. de Carlos García Gual y Luis Alberto de la Cuenca, Madrid, Gredos (Biblioteca Clásica, 22), 1978.
- FRÄNKEL, Hermann, *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*, trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Madrid, Visor (colección La balsa de Medusa, 63), 1993.
- GANGUTIA, Elvira, “OF 531 I, Sapph. Fr. 58 Voigt y la «nueva Safo»” en Herrero de Jáuregui, Miguel, Jiménez San Cristóbal, Ana Isabel et al. (eds.) *Tracing Orpheus. Studies of Orphic fragments*. De Gruyter (Sozomena, 10), 2011.
- GIL, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967.
- GIGON, Olof, *Los orígenes de la filosofía griega de Hesíodo a Parménides*, versión española de Manuel Carrión Gútiérrez, Madrid, Gredos, 1994.
- GENTILI, Bruno, *Poesía y Público en la Grecia Antigua*, intr. de Carles Miralles y trad. de Xavier Riu, Barcelona, Quaderns Crema (Biblioteca General), 1996.
- HADOT, Pierre, *Qu'est-ce que la philosophie antique ?* Paris, Éditions Gallimard, 1995.
- HAVELOCK, Eric. A. *Prefacio a Platón*, traducción de Ramón Buenaventura, Madrid, A. Machado libros, 2002.
- _____, *La musa aprende a escribir*, traducción de Luis Bredlow Wenda, Barcelona, Paidós, 1996.
- _____, “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, en D. R. OLSON y N. TORRANCE, (comps.), *Cultura escrita y oralidad*, Barcelona, Gedisa, 1998.
- KIRK, Geoffrey Stephen, John Earle Raven y Malcolm Schofield, *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión española de Jesús García Fernández, Madrid, Gredos, 2001.
- KONSTAN, David, *Plato's Ion and the psychoanalytic theory of art*, <http://univ-paris1.fr/Plato/article56.html>. 2004, consultado el 10 de diciembre de 2014.
- LLEDÓ, Emilio, *El concepto «poiesis» en la filosofía griega. Heráclito-Sofistas-Platón*,

- Madrid, Editorial Dickinson (Colección Clásicos Dickinson Serie Estudios), 2010.
- LÓPEZ FÉREZ, Antonio, “Lírica y sociedad en Grecia Arcaica: una contribución” *Epos: Revista de Filología* no. 7, 1991 pp. 27-46.
- MARTÍNEZ Marzoa, Felipe, *Historia de la filosofía antigua*, Madrid, Akal, 1995.
- MASSIMO Guiliano, Fabio, *Platone e la poesia. Teoria della composizione e prassi della ricezione*, International Plato Studies vol. 22, Sankt Augustin, Academia Verlag, 2005.
- MATTEI, Jean François, «L’inspiration de la poésie et de la philosophie chez Platon», *Noesis* no. 4 *L’antique notion de l’inspiration*, 2007, pp. 73-96.
- MELIE, Maurice, «Fortunes et infortunes de l’inspiration et du génie». *Noesis* no. 4 *L’antique notion de l’inspiration*, 2007, pp. 233-249.
- MOURELATOS, Alexander, “Gorgias on the function of language”, *Philosophical Topics* Vol. 15, no. 2, University of Arkansas Press, 1987.
- MURRAY, Penelope, “Poetic inspiration in early Greece”, *The journal in Hellenistic studies*. Vol. 101, 1981, pp. 87-100.
- NADDAF, Gerard, “Algunas reflexiones sobre la noción griega temprana de inspiración poética” *Areté: revista de filosofía*, vol. I, 2009, pp. 51-86.
- NANCY, Jean-Luc, *Las Musas*, traducción de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu Editores (Colección Mutaciones), 2001.
- OTTO, Walter F. *Las Musas y el origen divino del canto y del habla*, edición de Aníbal González Pérez, traducción de Hugo F. Bauzá, Madrid, Ediciones Siruela, 2005.
- PAUSANIAS, *Descripción de Grecia III-VI*, trad. e intr. general de Ma. Cruz Herrero Ingelmo, Madrid Gredos (Biblioteca Clásica, 197), 1994.
- ROSS, W.D, *Aristóteles*, traducción de Diego F. Pró, Buenos Aires, Editorial Charcas, 1981.
- SÁNCHEZ BARRAGÁN, Gabriel, *Degustando la eternidad: la ambrosía, la oliva y la diosa*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.
- SHAEFFER, Jean-Marie, *¿Qué es un género literario?*, trad. de Juan Bravo Castillo y Nicolás Campos Plaza, Madrid, Akal, 2006.
- TIGERSTEDT, E.N. “Furor poeticus: Poetic inspiration in Greek literature before Democritus and Plato”, *Journal of history of ideas*, vol. 31, no. 2, 1970, pp. 163-

178.

- TODOROV, Tzvetan et. al., *Teoría de los géneros literarios*, compilación de textos y bibliografía de Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid, Arco Libros (Bibliotheca Philologica. Serie Lecturas), 1988.
- VERNANT, Jean Pierre, *Los orígenes del pensamiento griego*, trad. de Marino Ayerra, Barcelona, Paidós, 1992.
- _____, *Mythe et religion en Grèce ancienne*, Paris, Éditions du Seuil, 1990.
- VICAIRE, Paul, “Les grecs et le mystère de l’inspiration poétique” *Bulletin de l’association Guillaume Budé* no. 1, 1963, pp. 63-85.
- VIGO, Alejandro G., *Aristóteles. Una introducción*, Santiago, Instituto de Investigaciones de la Sociedad (Colección IES), 2007.
- LAURENT, Jenny, *Méthodes et problèmes. Les genres littéraires*, Dpt. de Français moderne, Université de Genève, 2003.
- <https://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/genres/glintegr.html#g1021100> consultado el 6 de julio de 2016.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
CAPÍTULO I	
El problema de la inspiración poética	11
CAPÍTULO II	
La oralidad: la voz de la musa	37
CAPÍTULO III	
La escritura. La palabra del poeta	50
CAPÍTULO IV	
Perspectivas filosóficas sobre la inspiración poética	63
CONCLUSIONES	81
APÉNDICES:	
<i>Traducción de textos: Homero y Hesíodo</i>	i
<i>Traducción de textos: Platón y Aristóteles</i>	xviii
<i>Lista de verbos</i>	xxxii
<i>Fórmulas poéticas</i>	xxxv
BIBLIOGRAFÍA	xxxvii

**La inspiración poética en Homero y Hesíodo: un análisis
a partir del *Ion* de Platón y de la *Poética* de Aristóteles,**
tesis que para obtener el grado de Licenciada en Letras Clásicas,
en la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Nacional Autónoma de México,
presenta Carolina ROMERO VELÁZQUEZ.

Se utilizaron tipos
Garamond Premier Pro de 10, 11, 12 y 15 puntos.
La edición del presente volumen estuvo a cargo
de Genaro VALENCIA CONSTANTINO,
así como de la propia autora.

Esta tesis terminó de editarse
el 23 de abril de 2018.
Impreso en México
2018

