

DE LA INSPIRACIÓN POÉTICA
Y
LA IDEA DE LA BELLEZA

DOS ESTUDIOS

LUIS GIL FERNÁNDEZ



institutió
alfons el magnànim
centre valencià
d'estudis i d'investigació
VALÈNCIA, 2017

Publicado en la «Colección de Crítica y Ensayo», nº 48 de Ediciones Guadarrama, Madrid, 1966

© Luis Gil Fernández, 2017

© De la presente edición:
Institució Alfons el Magnànim – CVEI – Diputació de València, 2017

Diseño de la cubierta y sobrecubierta: Estudio Juan Nava

I.S.B.N. 978-84-7822-737-2
Depósito legal: V. 3.205 - 2017

Impreso en:


IMPRENTA
PROVINCIAL DE VALENCIA

ÍNDICE

PRÓLOGO. Jaime Siles	9
----------------------	---

LOS ANTIGUOS Y LA «INSPIRACIÓN» POÉTICA

LA TERMINOLOGÍA POÉTICA	23
HOMERO	26
HESÍODO	29
PÍNDARO	33
DEMÓCRITO	38
PLATÓN Y LA POESÍA	41
EL «ENTUSIASMO» Y SU VALORACIÓN	44
ENTUSIASMO Y VENTRILOQUÍA	48
EL ÉXTASIS POÉTICO: PLATÓN, PÍNDARO Y ARISTÓFANES	51
LA LOCURA POÉTICA	60
TEOFRASTO	65
ARISTÓTELES	68
ÉPOCA HELENÍSTICA Y ROMANA	71
EL NUMEN INSPIRADOR	73
LA REACCIÓN ESCÉPTICA	78
INSPIRACIÓN Y «FUROR» POÉTICO	80
INFALIBILIDAD DEL POETA INSPIRADO	90
AMOR Y POESÍA	94
POESÍA Y ENSUEÑO	99
EL SUEÑO DE CALÍMACO	106
EL SUEÑO DE ENNIO	112
EL «TOPOS» DEL ENSUEÑO INICIATORIO	119
EL SOLITARIO RETIRO	122
LOS MEDIOS DE INSPIRACIÓN	125
ECCLECTICISMO TARDÍO: MARIO VICTORINO, MACROBIO	143
INSPIRACIÓN POÉTICA Y TEOPNEUSTIA BÍBLICA	145

DE LA PERCEPCIÓN A LA IDEA DE LA BELLEZA

LOS POEMAS HOMÉRICOS	152
LA POESÍA ARCAICA	158
LA SOFÍSTICA Y EL SÓCRATES JENOFONTEO	160
PLATÓN	165
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	172

PRÓLOGO

Don Luis Gil Fernández (Madrid, 1927) es uno de los mejores filólogos clásicos españoles de la segunda mitad del siglo XX. Catedrático de Filología Griega de la Universidad de Salamanca, primero, y, luego, de la Complutense de Madrid, ha formado a numerosos helenistas sobre los que ha dejado la huella y excelencia de su riguroso magisterio y de su brillantez y altura intelectual. Presidente de la Sociedad Española de Estudios Clásicos, Director de revistas como *Estudios Clásicos*, *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos* y *Erytheia. Revista de Estudios Bizantinos y Neogriegos*, ha editado, traducido y comentado obras de Sófocles, Aristófanes, Platón, Lisias, Herodas y Luciano, y es autor de más de trescientas publicaciones científicas sobre los más variados temas de su especialidad.

Distinguido con el Premio Nacional «Menéndez Pelayo» del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en 1969, con la Encomienda de la Orden de Honor de la República Helénica en 1995, con el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de sus traducciones en 1999 y con el Premio Nacional de Historia en 2007, ha recibido el Doctorado *honoris causa* por la Universidad de Salamanca en el año 2000. Su obra se caracteriza por la singularidad de los campos sobre los que ha trabajado y de la que son prueba algunos de sus títulos, que pueden dar la clave tanto de sus diversos intereses como de la riqueza de su fundado pensamiento y de su no menos amplio espectro mental: libros como *Nombres de insectos en griego antiguo* (1959), *Censura en el mundo antiguo* (1961, 2ª edición en 1981), *Therapeia: La medicina popular en el mundo clásico* (1969, 2ª edición en 2004), *Transmisión mítica* (1975), *Campomanes: un helenista en el poder* (1976), *Panorama social del humanismo español (1500-1800)* (1981, 2ª edición en 1997), *Estudios de humanismo y tradición clásica* (1984), *La palabra y su imagen* (1995), *Oneirata. Esbozo de Oniro-tipología cultural grecorromana* (2002), *Formas y tendencias del humanismo valenciano quinientista* (2003), *Sobre la democracia ateniense* (2009), los volúmenes del *El Imperio luso-español y la Persia Safávida* (2006 y 2009), así como sus *Fuentes para la Historia de Georgia en bibliotecas y archivos españoles* (1993), escrito en colaboración con el profesor georgiano Ilia Tabagua figuran entre las publicaciones cimeras de

nuestra Filología Clásica, y no sólo de la española sino también, y por derecho propio, de la europea y la occidental.

Por eso consideramos un honor y verdadero privilegio la reedición de un libro tan original, preciso y riguroso como éste, que aclara e ilumina puntos relativos a la inspiración y creación poéticas, tema debatido desde sus orígenes y *quaestio disputata* todavía hoy, que el profesor Gil aborda con y desde la solidez de su formación filológica y su exacto conocimiento de los textos, que maneja de modo admirable, practicando una hermenéutica de los mismos capaz de extraer de ellos la más rica y segura información. Quienes lo léamos en la segunda mitad de los sesenta del pasado siglo, quedamos imantados por su poderosa inteligencia y por su no menos potente erudición, que él maneja no con la pesadez de algunos paquidermos de la crítica sino con la *reine Agilität* de Fichte, que Ortega y Gasset tanto admiró. Y este carácter ágil y elástico de su pensamiento y de su prosa hace de él no sólo el gran filólogo clásico que es sino también el excelente estilista que siempre ha sido y que se transparenta en sus logradas traducciones tanto de textos de las lenguas clásicas como de otros de las lenguas modernas, de las que también ha sido notable traductor.

El libro suyo que ahora publicamos se ve enriquecido y aumentado con lo que el autor denomina *De la percepción a la idea de belleza*, título bajo el que agrupa cuatro estudios que no aparecían en la primera edición y que sí lo hacen en ésta: cuatro nuevos capítulos que tratan sobre los poemas homéricos, la poesía arcaica, la sofística, el Sócrates jenofonteo y Platón, y, al final de los cuales se incluye las correspondientes referencias bibliográficas. La primera parte del libro –la que constituía la edición anterior– estudia el modo en que en griego se verbalizó la poesía y los agentes de la creación poética, y cómo, a diferencia de lo que sucede en otras lenguas y culturas, no hubo en Grecia relación semántica entre el vocabulario de la poesía y el de la religión. En latín, en cambio, sí, y el término *uates* lo indica. Pero lo que sí hubo en Grecia fue una estrecha conexión entre la poesía y la magia, los ritos religiosos y los fenómenos extáticos y proféticos, como demuestran tanto los vocablos relativos al hechizo y al encanto como los mitos y leyendas que asocian a determinadas divinidades la poesía y los instrumentos musicales que la acompañan: Apolo, Dioniso y las Musas son claves y cifras de ello. La poesía, pues, era para los griegos una forma de conocimiento, producto de la respuesta que las Musas daban a la pregunta hecha en una invocación: una respuesta que se objetivaba no de modo oscuro o confuso sino ordenado en un catálogo –como los de las naves, las armas o los guerreros– articulado en una enumeración.

Las Musas saben porque ven; los hombres, en cambio, sólo oyen. En Homero el poeta no es un sacerdote ni un adivino sino un demiurgo, un

artesano, y de ello deriva su condición y utilidad social. Hesíodo lo elevará de rango: en él el poeta se aproxima ya mucho al sacerdote o al maestro, y el conocimiento que transmite es trascendente, cosmogónico y teológico. Lo que le convierte en una especie de vidente, idea ésta que Rimbaud, en el siglo XIX, desarrollará.¹ El poeta hesiódico accede a una posición superior a la del aedo homérico, al que supera, como se ve en su casi identificación con el adivino, cuyo atributo –la rama de laurel– comparte. Hesíodo es quien primero tematiza el don de la inspiración poética entendido como soplo procedente del exterior, pero que infunde en quien lo recibe nada menos que un conocimiento revelado por «la voz divina». La invocación a las Musas se convirtió en una convención poética y pasó así al estilo formular. Pero Píndaro –en su «Himno a Zeus»– introduce un fundamento teológico. Y no sólo eso: consciente –en el sentido de Paul Valéry– del valor estético de sus composiciones, las rodea de imágenes que las adornan y enriquecen. Su poesía puede definirse como «revelación teológica» y también como «una sabiduría ética e intelectual», su palabra se aproxima al oráculo y el poeta es una especie de adivino y profeta a la vez. De Píndaro parece arrancar la doctrina del *entusiasmo* poético y la noción del trance creador. Filósofos presocráticos –como Empédocles y Demócrito– también prestaron atención al estado de intensidad anímica que acompaña a la creación poética, aumentando la receptividad perceptiva del poeta: lo que Cicerón llamará después *inflamatio animi* y *adflatus furoris*. Don Luis Gil dedica a ello páginas relevantes, en las que –sirviéndose de los testimonios de Homero y Clemente de Alejandría– examina esta formulación de la teoría de la inspiración hecha en términos del más estricto materialismo. Platón reaccionará contra la fuerza emocional de la poesía y, si acepta la teoría de Demócrito, no admite que el don poético sea innato sino consecuencia de cierta predisposición. Y lo que subraya es el carácter misterioso de la creación, similar al del trance profético. El *Íon* platónico permite a Don Luis Gil seguir los mecanismos de esa «divina» *dynamis* que del poeta pasa al auditorio, hechizándolo y haciéndole partícipe de ese «endiosamiento» producido por la divinidad que lo inspiró. El poeta, poseso por el dios, es presa de un *furor*, que le hace estar fuera de sí: esto es, fuera de su normalidad perceptiva y, por tanto, al estar suspendidas su voluntad y su consciencia, lo que dice lo dice como si fuera un *médium* porque no es dueño de las palabras que pronuncia. Adelanta así lo que, siglos más tarde, Mallarmé

¹ De ello me ocupo en «Rimbaud, el poeta vidente», recogido en mi libro *Más allá de los signos*, Madrid, 2001, pp. 169-182.

denominará «La disparition élocutoire du poète pour laisser l'initiative aux mots».²

Según Platón, los poetas son «intérpretes de la divinidad por la que cada uno está –o se siente– poseído». Bien distinto es lo que el mismo filósofo afirma en *Apología*. Por ello, Don Luis Gil contrasta esta información con la que proporcionan un pasaje del *Menón* y otro del *Timeo*, a partir de los cuales explica cómo, para Platón, el don poético procede de una *areté* y no de una *episteme*. Don Luis Gil introduce en el objeto de su reflexión las relaciones entre ventriloquía y entusiasmo y entre ventrílocuo y poeta, que tan fértiles han sido después para las realizaciones modernas del monólogo dramático: sobre todo, a partir de Robert Browning y los posteriores desarrollos que ha tenido en Yeats, Pound, Cavafis, Pessoa, Borges y Cernuda, y que tienen su más remoto origen en la *rhêsis* de guardián de los primeros versos del *Agamenón* de Esquilo.³

La ambigüedad del lenguaje platónico –como de la del eurípideo– permite entrever su deuda con las creencias populares. Y, en este punto, Don Luis Gil pone especial interés y cuidado en la necesidad de distinguir entre lo que el platonismo entiende por *éxtasis* y lo que el neoplatonismo quiso ver en él. Para ello compara pasajes platónicos con imágenes pindáricas y aristofánicas, algo a lo que no se había prestado antes la debida atención y de lo que él extrae significativas consecuencias: sobre todo, en lo relativo al acto poético entendido y descrito como *éxtasis* imaginativo, con la salida del alma y su traslado a un universo distinto, fuera del cotidiano. Platón –al sostener una concepción opuesta a la del *enthousiasmós*– parece recurrir al símil de la abeja, usado por Píndaro (*Pyth.* X 54) para explicar la versatilidad del poeta para pasar de un tema a otro, y por Aristófanes, para calificar a Frínico. Don Luis Gil explica muy bien la función que este símil cumple en el pensamiento platónico y, concretamente, en el conflicto entre racionalismo e irracionalidad, que en la *Apología* y la *República* se plantea y que se resuelve, primero, en el *Menón* y, luego, en el *Timeo*. Como defensor de la mántica tradicional, que es, el tema de la «locura» le interesa, y mucho. Por eso describe los diversos tipos de locura divina, que hacen del poeta un *aner theios*, capaz de acceder a ámbitos vedados al resto de los seres humanos y, por tanto, capaz también –como maestro del lenguaje, que es– de llamar a las cosas por su nombre. Platón se alinea, pues, con

² Cf. Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *Œuvres Complètes*, edición de Henri Mondor y Georges-Jean Aubry, Paris, 1970, p. 366.

³ Cf. J. Siles, *Poética y poesía*, Fundación Juan March, Madrid, 2007, pp. 35ss. y *Poesía y filología*, Salamanca, 2011.

Demócrito y reconoce en el poeta no su condición de mero fonador de la divinidad inspiradora –a que antes lo había reducido– sino que admite también su papel como elemento activo. El recorrido por los diálogos platónicos es una de las partes más bellas y profundas de este libro y en las que, de manera también más deslumbrante, despliega su autor tanto su conocimiento de las técnicas filológicas como el pleno dominio de su amplio saber.

De Platón pasa Don Luis Gil a los peripatéticos a través de Teofrasto y los *Problemata* de Aristóteles, reconstruye así una visión del poeta *extático*, que lo asimila al loco, al alucinado, pues para el Estagirita el *enthousiasmós* es una afeción psicopática transitoria, debida a causas naturales y no a injerencia divina. Los peripatéticos rechazan, pues, la teoría de la inspiración poética, admitiendo, en cambio, los factores irracionales que –como la facultad mimética, la imaginación y la afectividad– intervienen en la creación poética, y, frente a Platón, no excluyen «la elaboración intelectual ni la organización consciente», hecha de acuerdo con «un plan premeditado, de los hilos procedentes de otros estratos psíquicos». Aristóteles y sus seguidores –Neoptólemo de Pario, Horacio y Plutarco– abrieron nuevas y muy fértiles vías a la crítica literaria posterior, al atribuir al poeta, además de la *natura*, práctica y oficio.

El libro sigue un orden cronológico preciso y, en su metódica y ordenada exposición, pasa a considerar la teoría helenística y romana indicando la necesidad de agrupar los materiales y estudiarlos en su conjunto y su detalle, en vez de tratar a cada autor por separado: aduce para ello el eclecticismo que define este periodo histórico y la dificultad de fijar lo que es propiamente romano o latino. La síntesis que en la página 54 hace para explicarlo es magnífica, y resulta imposible con tan pocas palabras decir más. Enumera allí las principales fuentes y los cambios e innovaciones de todo tipo que entonces se producen; pasa revista a algunos de los procedimientos seguidos por la épica y convertidos ya en tópicos –como la invocación a las Musas– y hace ver cómo la idea de la inspiración va siendo sustituida por la pedagogía dictada por la divinidad: por un acto que se presenta como *docere*. Lucrecio convierte al filósofo Epicuro en el *numen* inspirador de su obra poética o –lo que es lo mismo– en su fuente de inspiración. Otros –como Propercio– lo reconocen en su amada. Y se introduce la costumbre de divinizar a los antiguos poetas y, más tarde, a la figura del emperador. Lo que explica lo que Don Luis llama «la reacción escéptica»: Ovidio, diciendo que su inspiración no procede de Febo, sino de su propia experiencia personal y de su condición de *uates peritus*, en la que resuenan las ideas estoicas; o Persio, negando toda inspiración divina en su creación. Lo que no impide que al poeta se le apliquen adjetivos como *sanctus*, *purus*, *castus* o *pius*, que proceden –como sugiere Don Luis Gil– del *Ion* y del *Fedro* platónicos; o

que se vuelva a poner en circulación el término *uates*, rechazado por Ennio. Pero ahí están los versos de Virgilio (*Ecl.* IX, 33) que demuestran sus dudas al respecto. Lo que no resta fuerza al dogma de Platón, entonces todavía vigente, ni a las ideas de Demócrito que –no sin vacilaciones y litotes– hace también suyas Cicerón. Lo que explica la coexistencia en Séneca de ideas contrapuestas: las de Demócrito y Platón, por un lado, y la de los peripatéticos, por otro. Séneca reconoce la desviación de la norma psíquica que toda creación poética supone, pero también la *forma mentis* que el lenguaje es. Y otro Séneca, el Rétor, nos transmite una interesantísima expresión –*plenus deo esse*– referida a un orador. Más tarde, la *interpretatio Christiana* utilizará algunas de estas lexicalizaciones, aplicándolas a la comunión con lo divino, como el Pseudo-Longino y Plutarco las utilizarán para describir procedimientos literarios como la *imitatio* y la *aemulatio*. Plutarco introduce un nuevo concepto: el de *iluminación*, que es una *Erfindung*: un hallazgo realmente moderno, como para los románticos será el de *fantasía* del Pseudo-Longino.

El poeta, inspirado por el dios, se convierte en la etapa final del paganismo, en un ser infalible, como demuestran las adjetivaciones y epítetos que se pone a Homero, Platón, Cicerón o Virgilio. Los elegíacos latinos –Propertio, sobre todo, y, antes de él, Catulo– habían identificado la Musa con la amada. Como observa Don Luis Gil (p. 97), «lo típico de la pasión amorosa es su perduración aun en la ausencia del estímulo que la origina. El enamorado tiene la imagen del objeto de su amor como grabada a la encaústica en su memoria, indeleble y viva, que con él habla y jamás le abandona».⁴ Y advierte que semejante situación «presupone un desentenderse y aislarse del mundo exterior hasta sumirse en un especial estado de ensimismamiento en el que, sobre la actividad de las demás potencias del alma, predomina la de la facultad creadora de imágenes, la fantasía». De ahí la ensoñación del enamorado, cuyo estado es muy próximo y muy similar al trance creador. Lo que dice Plutarco (*Amat.* 759 C) lo pone Don Luis en relación con la doctrina de Quintiliano (VI, 2, 29), descubriendo una fuente común a ambos. Y –siguiendo a Thompson, que cita a Yeats, y a Rof Carballo– describe el estado intermedio que supone la vigilia y las conexiones existentes entre la actividad poética y los fenómenos oníricos, ilustrán-

⁴ Es lo que expresa la primera estrofa del soneto V de Garcilaso de la Vega: *Escrito está en mi alma vuestro gesto / y cuanto yo escribir de vos deseo: / vos sola lo escribisteis; yo lo leo / tan solo que aun de vos me guardo en esto*, que tiene influencias de Bembo, Petrarca, Ausias March, y que remite a Píndaro (*Olimpicas* X, Cicerón [*De natura deorum*, I]) y Terencio (*Andria*, I, 282): cf. Garcilaso de la Vega, *Obras Completas*, edición de Elías L. Rivers, Madrid, 1981, p. 76.

dolos con la información que transmite Pausanias. Desentraña así algunos culturales *patterns* del hombre antiguo que –según Doods– «soñaba» –dice Gil– «bajo la diferente presión del inconsciente colectivo, de modo diferente al moderno», ya que sus «alucinaciones»⁵ procedían, unas veces, de sus dolencias; otras, de su fe religiosa; y, en el caso de los escritores, «del peso de las tradiciones literarias». Pero no renuncia a relatar la leyenda, relativa a Píndaro, que cuenta Pausanias y que, de conocerla, habría hecho las delicias de los surrealistas y de un unanimista como Jules Romains.⁶ Refiere también algunos conocidos *ensueños* –como los de Esquilo, Herodas y Luciano de Samosata– en los que, mediante una *praedictio ex euentu*, se intentaba explicar todo cuanto sucede en una vida. Presta especial atención al *sueño* de Calímaco, que mezcla las cuatro tipologías en que normalmente se suelen estructurar y analiza los rasgos que explican su originalidad: que es una ficción onírica con «una connotación extática, que enmarca la reminiscencia hesiodea». Analiza esto con su rigor y pericia habitual, recogiendo lo que Marco Aurelio le comenta a Frontón a este respecto. E indica que, a veces, la divinidad, para demostrar su visitación al dormido, «le entrega en sueños un objeto que éste al despertar halla a su lado»: es –añadimos nosotros– lo que tematiza Borges en uno de sus poemas-cuentos o cuentos-poemas como «La Rosa de Paracelso»⁷ y, sobre todo, en «Las hojas del ciprés»,⁸ en el que sucede precisamente lo contrario, pues uno de los tomos de Emerson que lleva el protagonista y que ha sacado de uno de los anaqueles de la biblioteca «se había quedado en el sueño» y desde entonces falta.

En época helenística tanto la onirocrítica como el estudio científico del sueño y del ensueño alcanzaron un enorme auge. De ahí el tratamiento literario

⁵ Como ejemplo moderno de esto, cf. José Hierro, *Libro de las alucinaciones*, Madrid, 1964.

⁶ Darío Villanueva –y, antes que él, Manuel Durán– vio el influjo del unanimismo en *La Colmena* de Camilo José Cela; cf. su excelente prólogo a su edición de *La Colmena* (Ed. Noguer, Barcelona, 1983, pp. 34-36). El chileno Hernán Galilea (en su libro *La poesía surrealista de Vicente Aleixandre*, Universidad de Santiago de Chile, 1971, pp. 123-124) fue el primero que habló del unanimismo en Vicente Aleixandre. Y Alejandro Duque Amusco –a quien debo estas precisiones eruditas– volvió a referirse al unanimismo de Romains a propósito de un poema de Vicente Aleixandre, «En la plaza», de su libro *Historia del corazón* (1954): cf. *Antología comentada de la Generación del 27*, introducción de Víctor García de la Concha, Madrid, 1998, pp. 405-406 y su artículo «Supervivencias tribales: Cernuda vs. Aleixandre», *Clarín*, nº 111 (mayo-junio 2014), pp. 3-14, donde precisa que hace referencia al 15 de abril de 1931 y no, como se pensaba, al día anterior.

⁷ Cf. Jorge Luis Borges, *Rosa y Azul*, Madrid, 1977 s.p.

⁸ Cf. Jorge Luis Borges, *Los conjurados*, Madrid, 1985, pp. 69-71.

que el tema recibió y el que tuvieron otros similares como la bilocación, la experiencia psicagógica y las ascensiones celestiales. Ese es el contexto del sueño de Calímaco, pero el contexto no lo explica todo y, por eso, Don Luis Gil aclara en qué consiste su originalidad, que no es otra –dice– que la de reivindicar, rescatándolo, el carácter sagrado que la poesía había perdido. Lo que consigue mezclando el tema del «vuelo del alma» con la teoría aristofánico-platónica del éxtasis poético. Distinto en su estructura es el sueño de Ennio, producido *in situ* y no en vuelo extático, y en el que es Homero –y no un dios– quien se le *aparece* como queriendo así corroborar que, en su condición de *dicti studiosus*, no busca la inspiración de los *Faunei uatesque*, sino que –como Fränkel indica– su meta es lograr una «expresión elaborada». Trata luego la ficción horaciana (*Carm.* III, 4, 10ss) y analiza su trasfondo y los distintos símbolos que usa y reelabora, comparándola con la ascensión celeste que hay en una pieza de aparato de Claudiano, sujeta al tratamiento onirocrítico, el único permitido en esta etapa ya casi final. No renuncia a comentar la *Elegía* III, 3 de Propertio y sus elementos «de significación pregnante», bajo los cuales pueden verse una emoción religiosa vinculada a su vocación y concepción poéticas. Expone de qué modo confluyen en Lucrecio tal vez «mal adaptadas» –como advierte Cousin– las teorías de Empédocles, Demócrito y Platón, mezcladas con motivos helenísticos como el ya comentado símil de la abeja que aparece también en un *carmen* de Horacio (IV, 2, 25-31) y que sirve para ejemplificar «la connotación extática del trance poético», que permite al poeta situarse fuera –pero no al margen– de la más inmediata realidad y que, luego, imitarán la retórica y los oradores, haciendo del *secessus* real o del espíritu (*secessus animi*) el tópico de la vida retirada en que se tradujo la noción de «estar (o salir) fuera de sí»: algo que podía conseguirse también por medios más o menos artificiales –como las drogas o el alcohol– o por la práctica de creencias de las que conocemos sus símbolos y ritos. El libro pasa revista a algunos de ellos como el cetro o el báculo –cuya función era transmitir el don de la palabra– o el ir pasando, de mano en mano, en el banquete la rama del mirto o del laurel; o como la guirnalda vegetal, tan representada en la cerámica y que, a partir, de Safo, se convierte en una convención poética y que, transformada en corona, la poesía romana considera elemento teóforo de la inspiración y símbolo también de la consagración poética. A ellos se añade lo que el libro llama «el objeto tocado»: como los *calami*, con que, en un lugar retirado y agreste, se consagró –según Virgilio– Galo; los granos de mirto, cuyos efectos describe Ovidio; o la sustancia teófora a través de la cual se entra en comunicación con lo divino; o el agua de algunas fuentes, el laurel y el vino. Lo que con su bebida, su tacto o su ingesta se pretendía alcanzar era una *sobria locura*. Y eso se conseguía sólo

en un estado de consciencia y no de embriaguez. Calímaco hizo de esto uno de los principios de su teoría literaria. De él lo tomará Propertio para diferenciar lo lírico elegíaco de lo épico, creando para ello dos tipos simbólicos de agua. En cuanto al vino, Arquíloco reconoce su acción desencadenante a la hora de producir dítirambos, y no pocos poetas elogian su poder mágico, bien conocido por el dionisismo, al que es difícil fueran ajenas las teorías de Platón, y que contribuyó a abonar algunos de los términos con que operó la crítica literaria, al dividir a los autores en «bebedores de vino» y «bebedores de agua», como conocemos por la tragedia. En lo relativo a las sustancias alucinógenas, el libro recoge las drogas afrodisíacas, las hipnóticas y las anestésicas, deteniéndose en las propiedades del *kuphi* egipcio, descritas por Plutarco y cuyo efecto —dice— es tan limpio como relajador.

De la etapa final de la Antigüedad Clásica el libro comenta el confusionismo de Mario Victorino y la posible originalidad de Macrobio, al considerar la correlación entre la creación cósmica y la creación poética «no desde el punto de vista del objeto creado sino desde el punto de vista del acto creador». La primera parte de este nuevo libro —pues en su concepción y articulación lo es— se cierra con un capítulo dedicado a la inspiración poética y la teopneustia bíblica, en el que se estudia los ecos de la teoría platónica en los cristianos a través de las especulaciones de Filón. Y lo que podemos considerar como su segunda parte, más que un apéndice, es un muy necesario colofón, en el que se examina lo que los griegos pensaron era la belleza. Se pasa así revista a lo que su autor llama «las primeras manifestaciones de la estética helénica». Y ello se hace desde el análisis lingüístico más estricto de algunos textos no tenidos antes lo suficientemente en cuenta: se parte del estudio de un sustantivo y una serie de adjetivos, pertenecientes a una misma familia, de los que se extrae información sobre lo que en torno al siglo VIII a.C. los griegos consideraban *bello*. Se advierte así cómo, en los poemas homéricos, el sustantivo *kállos* se aplicaba a la belleza física de las personas y sólo una vez a un objeto —una cratera—, mientras el adjetivo *perikallés* se reserva para las armas, pertrechos de la guerra, algunas vestiduras, enseres domésticos, la casa y elementos de la esfera religiosa y, muy excepcionalmente, a una encina y también a dos personajes femeninos. En cambio, los compuestos femeninos con este primer formante se aplican a aquellas «partes del cuerpo femenino que atraían la mirada de los héroes homéricos»: como las mejillas, los tobillos, la cintura, la melena o las trenzas. En lo relativo a la belleza masculina los poemas homéricos destacan la belleza de Nireo, la hermosura de Paris o la apostura de Belerofontes. Y a esa diversa manifestación de la belleza masculina opone la fealdad de Tersites. En la *Odisea* el adjetivo *perikallés* se aplica a partes de la casa y a objetos hechos o fabricados

por el hombre, pero muy pocas veces a la naturaleza y, menos veces aún, a personas o partes del cuerpo. Don Luis Gil llama la atención sobre un neologismo –*kalismós*– y sus varias aplicaciones, así como sobre el que el sustantivo *kállós* aparezca en contextos en los que es descrito como un bien que se tiene no por mérito propio sino porque las Gracias o los dioses lo dan: a veces, es un líquido que la divinidad derrama sobre sus elegidos. En la *Iliada* la belleza –tanto de las personas como la de las cosas– depende de su estatura y su tamaño: belleza y grandeza van, por lo tanto, unidas. Y, en el caso de los objetos, se añade a ellas su precio o su valor. Del exhaustivo análisis de estos términos y estos materiales extrae Don Luis Gil la siguiente y certera conclusión, que incluye en realidad varias que conforman un todo y que podría sintetizarse o resumirse así: la noción de belleza en los textos de Homero carece de «matices objetivos» y no tiene tampoco «carga erótica»; en las mujeres se aprecia lo poco que sus ropas dejaban ver, pero que en sí bastaba; la belleza era «un don de los dioses» y la fealdad, un defecto propio de los plebeyos; lo bello y lo bueno se confunden, pasando a ser –lo mismo que lo feo y lo malo sinónimos en juicios de valor. En la poesía arcaica este esquema perdura y aparecen otros adjetivos con los que el campo semántico de la belleza se viene a completar. En Píndaro hay correlación entre belleza física y virilidad. Teognis se muestra más escéptico, pues la experiencia le confirma que el *malo* vence al *bueno*, y no siempre van juntas belleza y virtud. Algo similar, pero en parte distinto, introduce Solón. Lo subjetivo aparece en el horizonte y se impone en la apreciación de la belleza: Safo es un ejemplo de ello, con su famosa *Priamel*, aunque en el fragmento 50 identifica belleza y bondad. Epicarmo hace depender la belleza del instinto sexual de las especies, donde, según cuales, varía. Otros la consideran consecuencia de una creación cultural y social. Contra el relativismo reacciona Demócrito, al atribuir a las cosas bellas existencia real: reconoce el placer estético que la contemplación de las obras bellas produce; invierte el proceso de los sofistas y, aplicando el precepto escrito en el frontispicio de Delfos a la creación artística, sostiene que lo bello reside no en el exceso sino en la exacta y adecuada proporción. Lo mismo afirma Sócrates en el *Banquete* jenofonteo, cuando acepta la definición de belleza propuesta por Critobulo, a la que volverá más tarde Kant. Jenofonte erotiza el concepto de lo bello: Sócrates es víctima de las trampas que le tiende el lenguaje y en las que una y otra vez cae. Platón tampoco se librará de ello, aunque por influjo de Demócrito y de Policleto, insistirá en la medida y la proporción como garantes de la belleza y concluirá afirmando que lo bueno y lo bello convergen; buscará nuevas definiciones de lo bello porque cree en la existencia de lo bello en sí y someterá la estética a la ética, aunque, en el *Fedro*, reconoce que la belleza puede tener una función sal-

vífica. Platón esboza así su noción de «la forma ideal de la belleza» que no es otra que la de lo bello en sí y subraya que su contemplación es el único momento en que la vida humana alcanza su máximo valor: incurre –es cierto– en las tautologías con que la lengua griega condiciona todo su pensamiento, pero acuña el lenguaje y las ideas que impregnan toda la mística occidental.

Don Luis Gil explica en este libro –con la ciencia y la gracia con que sabe hacerlo– cuestiones fundamentales de la creación y de la estética no sólo de la Antigüedad sino también de nuestros días. Quienes a los diecisiete años lo leímos no podíamos suponer cuánto –y de cuántos modos– su lectura nos iba a determinar. Por eso esperamos que esta nueva edición produzca en los jóvenes la misma iluminación que produjo en nosotros y que sigue durando todavía. Ese deseo es lo que nos anima a reeditararlo, sabedores de que lo que los griegos pensaron sobre la creación y el concepto de lo bello no ha dejado de ocupar el centro de la reflexión artística ni de alimentar los fantasmas de todo creador.

JAIME SILES
Universidad de Valencia

LOS ANTIGUOS Y LA «INSPIRACIÓN» POÉTICA

LA TERMINOLOGÍA POÉTICA

La poesía, desde sus mismos orígenes, ha sido un formidable misterio para el hombre, no sólo por la índole de sus formas expresivas, la profundidad de su mensaje, los efectos psicológicos que produce, sino también, y de un modo especial, por ese algo inefable que, a defecto de nombre mejor, seguimos llamando «inspiración». Rima, ritmo, metro, metáforas y demás convenciones del lenguaje poético están al alcance de cualquiera, pero nadie sino el poeta genuino es capaz de realizar con dichos instrumentos poesía digna de tal nombre.

¿Cómo se opera, pues, el acto creador de la poesía? ¿En qué radica la facultad creadora? ¿Qué fuerzas ocultas asisten al poeta? He aquí unas preguntas que los antiguos, al igual que nosotros, se plantearon y respondieron del modo más diverso. El revivir las peripecias de su acometida a pieza tan huidiza como la actividad poética, hoy más que nunca, cuando tantos estudios parciales desde el campo de la filología, la etnología y el psicoanálisis se han consagrado al tema, se presenta como empresa tentadora.

Pero, antes de acompañar a griegos y romanos en esta montería, conviene acudir primero al testimonio de su lengua para la mejor interpretación de su manera de imposter el problema. Los griegos, hasta época relativamente reciente, no tuvieron una terminología para designar al poeta y su actividad específica. Es Heródoto el primero en emplear, con referencia a la poesía, el nombre de agente ποιητής y el verbo ποιεῖν, que, a través de Platón y de Aristóteles, se generalizarían en época helenística en el sentido que tienen actualmente. Pero nótese bien que la idea de «creación» que asumimos en la palabra «poesía» era ajena al griego clásico. Platón, por ejemplo, emplea el giro de μῦθον ποιεῖν (*Phaed.* 61 B) en el sentido de «versificar» un material —las fábulas de Esopo— preexistente y de todos conocido. La asociación del elemento creador a ποιητής y la asimilación de ποιητής a *creator* derivan de las especulaciones teológicas judeo-cristianas. El propio Aristóteles¹ no concebía en el fondo la tarea

¹ Aunque para Aristóteles la poesía es, como para Platón, un tipo de μίμησις (cf. *Poet.* 1444 a 1445ss.), considera que cabe imitar las cosas «como fueron o son, como dicen y

del poeta más que como un hacer verosímil los datos de la saga y el mito o como un extraer consecuencias generales de los elementos heterogéneos y confusos de la vida. 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.

Los primitivos vocablos ᾄδοός, «cantor», y ᾄοιδή, «canto», hacen referencia al modo de ejecución de los poemas épicos, acompañados de los sonos de la lira, y las expresiones τεύχειν ᾄοιδήν (*Od.* XXIV 197), ἐντύειν (ᾄοιδήν, *Od.* XII 183) aluden a una actividad de menestral que prepara o dispone los objetos de su oficio. Nada, pues, tan prosaico ni tan secularizado como la terminología poética de Homero o las metáforas textiles posteriores, tales como ῥαψωδός, «cosedor de cantos».² En griego no existe relación semántica entre el vocabulario de la poesía y el de la religión como en otras lenguas. Por el contrario, para designar al poeta y al adivino parece haber en latín arcaico un mismo término *vates*³ alusivo al *furor divinantium*, como indica su parentesco con el a. n. ὄδρ., «excitación»; el dios Wotan, personificación del furor, y

parece que son, o como deben ser» (*ibid.* 1460 b 10-11), y dentro de estos tres modos miméticos estima lo propio del poeta el contar las cosas «como podrían ser, y las cosas posibles, según lo verosímil o necesario» (1551 a 27). La poesía, por tanto, no es ni un mero trasunto de la vida ni pura fantasía, sino un medio de revelar las características generales y permanentes del obrar y del pensar humanos. Por ocuparse de lo general y no de lo particular es «algo más filosófico y serio que la historia» (1451 b 6).

² Cf. Marcello Durante, «Ricerche sulla preistoria della lingua poetica greca. La terminologia relativa alla creazione poetica»: *Atti d. Accad. naz. dei Lincei*, 1960, ser. 8.^a, 15, fasc. 5-6, p. 231ss. Sobre ῥαψωδός, cf. H. Patzer, «Ῥαψωδός»: *Hermes*, 80, 1952, pp. 314-324. Muy sugestivo es el intento de H. Koller, «Θέσπις ᾄοιδός»: *Glotta*, 43, 1965, pp. 277-285, de explicar el formulario θέσπις ᾄοιδόν, -ήν a partir de un *θεσπιαοιδός «Orakel im Gesang (Vers) verkündend». Sin querer, Koller se deja influir por la interpretación de A. Pagliaro, *Saggi di critica semantica*, Messina/Florenca, ²1961, p. 118ss, de θεσ- como procedente de *dhus- «soplar, respirar», según la cual el primitivo sentido de θέσφατος, θέσκελος habría sido el de «dicho por el viento».

³ Ennio es el primero en llamarse *poeta* (*Sat.* III 6-7; cf. Cic., *Acad. Pr.* II 51), frente a los *Fauni vatesque* de antaño (Cic., *Brut.* 71). Sobre el debatido problema de la historia del término *vates*, cf. M. Runes, «Geschichte des Wortes *Vates*»: *Festschrift für Paul Kretschmer*, Viena, 1926, pp. 202-216; E. Bickel, «Die Vates der Kelten und die Interpretatio Graeca des Südgallischen Matronenkultes im Eumenidenkult»: *Rh. Mus.*, 87-88, 1938-39, pp. 193-241, y H. Dahlmann, «Vates»: *Philol.*, 97, 1948, pp. 337-353, para quien la ambivalencia de sentidos del término arrancaría del afán etimologizante de Varrón (cf. *De lingua latina* VII 36) y se consagraría con Virgilio, cuando con anterioridad a Ennio se denominaba al poeta *scriba* y *vates* significaba pura y simplemente «adivino».

el al. mod. *Wut*. Igualmente en a. i., el sustantivo *vipra*, «poeta y profeta», perteneciente a la misma raíz de *vébate*, «vibra», parece describir la interna conmoción del trance profético.

Pero, a despecho de esta neutralidad idiomática, numerosos indicios delatan la primitiva existencia en Grecia de una vinculación de la poesía con la magia, los ritos religiosos y los fenómenos extáticos y proféticos. El término ἀοιδίη está en relación con ἐπαοιδίη, que significa, como el latín *carmen*, «encanto», y alude al mágico poder, curativo y persuasivo, de la palabra salmodiada. Multitud de mitos y de leyendas, además, hacen intervenir a los dioses en el origen de la poesía o de los instrumentos musicales que la acompañan.⁴ Apolo es el patrón de la poesía y al propio tiempo de la inspiración profética, y en no menor relación con ciertas manifestaciones de la poesía está Dioniso, aunque sean las Musas las diosas tutelares por excelencia de la creación poética. Todo ello viene a servir de indicio de que los griegos reconocieron en la poesía, como otros muchos pueblos,⁵ un fenómeno que rebasaba la esfera de lo natural, con una connotación carismática que elevaba a un plano superior al poeta.

⁴ La lira es invención de Hermes, aunque cae bajo el dominio de Apolo (*Hymn. Hom.* IV 420-423, 479); la flauta de Atenea (*Pind.*, *Pyth.* XII 6ss; *Plut.*, *De cohib. ira* 6), aunque caiga también en posesión de Apolo después de la competición con el sátiro Marsias (*Apolod.*, I 4,2; *Paus.*, I 24,1; *Ovid.*, *Met.* VI 382ss; *Fasti* VI 695).

⁵ Cf. N. K. Chadwick, *Poetry and Prophecy*, Cambridge, 1924, y Alice Sperduti, «The Divine Nature of Poetry in Antiquity»: *TAPA*, 81, 1950, pp. 209-240.

HOMERO

Pero ¿y los poetas griegos? ¿Cómo concibieron su misión? ¿Qué informes nos dan de sí mismos? En los poemas homéricos, el aedo destaca sobre el común de las gentes por estar en especial relación de pertenencia con la divinidad. Como el rey, el adivino y el sacerdote es un personaje θεῖος, «divino» (*Od.* IV 17, VIII 44, XI 252, XIII 27), y, en calidad de tal, acreedor a la veneración de sus semejantes (αἰδοῖος, *Od.* VIII 479-81). Su capacidad de expresarse en un lenguaje poético, la ἀοιδίη, es un don gracioso de las Musas, que éstas, como a Támiris el tracio, le pueden arrebatarse (*Il.* II 594ss; cf. *Od.* VIII 44, 481, 488, 498). No hay laborioso aprendizaje que pueda suplir tan estupefando presente, y quien lo recibe tiene el derecho de jactarse, al igual que Femio, de ser αὐτοδίδακτος y de tener infusas las οἴμας, caminos o hilos del relato, por obra y gracia de las Musas (*Od.* XXII 347; cf. VIII 44).

Y tal declaración es de interés porque pone de manifiesto la doble vertiente que descubre el poeta en su acto creador: por un lado, el talento personal, la fuerza interna que le impele a hacer poesía, y por otro, la temática de sus versos, que parece haberle sido enseñada o indicada por un poder externo sobrenatural. No perdamos de vista que lo que el aedo canta son hechos hazañosos, κλέα ἀνδρῶν, acontecidos en un pasado remoto que ni su propia memoria ni la de sus contemporáneos puede alcanzar. El que el recuerdo de las antiguas gestas perdure entre los hombres y un simple aedo las pueda relatar en un momento dado es un milagro inexplicable, de no intervenir en el proceso poderes superiores. La Musa es, según lo indica la etimología misma de la palabra⁶ y el que

⁶ Salvo Wackernagel, *Kl. Schriften* II 1204ss, que trata de derivar μοῦσα de *μιοῦτ-γα (cf. lat. *mons*), «ninfa de la montaña», casi todos los autores que se han ocupado de la etimología de la palabra la ponen en relación con la raíz *men* en sus varios derivados, como μαίνομαι, μανία, μένος, μνείαι, μνημοσύνη, etc. Véase Lasso de la Vega, *Emerita*, 22, p. 66ss, y Frisk, *GEW*, s. v. Sobre la relación del poeta con las Musas, cf. O. Falter, *Der Dichter und sein Gott bei den Griechen und Römern*, Würzburg, 1934; W. Kranz, «Das Verhältnis des Schöpfers zu seinem Werk in der althellenischen Literatur»: *N. Jb.*, 53, 1924, pp. 65-86; W. Marg, «Das erste Lied des Demodokos»: *Navicula*

Hesíodo le asigne por progenitores a Zeus y a la Memoria, la hipóstasis de ese poder «amonestador» o «recordador» que proporciona al poeta sus datos. En efecto, se ha observado que todas las invocaciones a las Musas entrañan una pregunta concreta sobre algo cuya respuesta espera el poeta, y que ese algo puede ser, como ya hizo notar Eustacio (*Ad Il.* II 484), una enumeración ordenada o un catálogo. De ahí que, antes de comenzar su narración, tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*, Homero invoque a la Musa (lo que habría de convertirse en regla en los proemios), y que sea precisamente la invocación más larga a las Musas y la que mayor información nos proporciona de cómo sentía su relación personal con las diosas el poeta la precedente al Catálogo de las Naves en el canto II de la *Iliada*:

Ἔσπετε νῦν μοι, Μοῦσαι Ὀλύμπια δώματ' ἔχουσαι-
 ὑμεῖς γὰρ θεαὶ ἐστε, πάρεστε τε, ἴστε τε πάντα,
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν-
 οἳ τινες ἠγεμόνες Δαναῶν καὶ κοίρανοι ἦσαν·
 πληθὺν δ' οὐκ ἂν ἐγὼ μυθήσομαι οὐδ' ὀνομήνω,
 οὐδ' εἴ μοι δέκα μὲν γλῶσσαι, δέκα δὲ στόματ' εἶεν,
 φωνὴ δ' ἄρρηκτος, χάλκεον δέ μοι ἦτορ ἐνείη,
 εἰ μὴ Ὀλυμπιάδες Μοῦσαι, Διὸς αἰγιόχοιο
 θυγατέρες, μνησαίαθ' ὅσοι ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον·
 (vv. 484-492)

Como diosas, las Musas poseen un conocimiento ocular de los hechos, en tanto que los hombres dependen de la tradición oral y nada seguro saben. Pero la ayuda que deparan se limita a dar información o a refrescar la memoria, y

Chilionensis, Festschr. F. Jacoby, Leiden, 1956, pp. 16-29; W. Marg, «Homer über die Dichtung»: *Orbis Antiquus*, 11, Münster, 1957; M. P. Nilsson, «Der homerische Dichter in der homerischen Welt»: *Antike*, 14, 1938, pp. 22-35; W. F. Otto, *Der Dichter und die alten Götter*, Francfort, 1942; W. F. Otto, *Die Musen*, Darmstadt, 1956; A. Setti, «La memoria e il canto»: *SIFC*, 30, 1958, pp. 129-171; J. A. Notopoulos, «Mnemosyne in Oral Literature»: *TAPA*, 69, 1938, pp. 465-493; E. E. Sikes, *The Greek View of Poetry*, Londres, 1931; J. W. H. Atkins, *Literary Criticism in Antiquity*, Cambridge, 1934; George M. Calhoun, «The Poet and the Muses in Homer»: *Class. Phil.*, 33, 1938, pp. 157-166; K. Svoboda, «La conception de la poésie chez les plus anciens poètes grecs»: *Charisteria Thaddaeo Sinko oblata*, Varsovia, 1951, pp. 349-352; G. Lanata, «Il problema della tecnica poetica in Omero»: *Antiquitas*, 9, 1954, pp. 27-36; E. R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Beacon Press, Boston, 1957, p. 80 y siguientes.

no excluye en modo alguno la tarea personal del cantor, que debe, al modo de hábil artesano, preparar con toda lucidez su canto, organizar sabiamente su relato. El poeta no compone sus hexámetros en trance y, a despecho del valimiento de sus divinidades tutelares, puede decir, como en *Od.* I 347, VIII 45 y los poetas cíclicos,⁷ que canta lo que su ánimo le dicta. Aunque se siente superior al vulgo, a fuer de recipiendario de una especial protección de la divinidad, no tiene la pretensión de elevarse al plano del sacerdote o del adivino. Le basta con ser considerado como un δημοεργός, como un «artesano» de utilidad pública, cual el diestro constructor de naves o el buen médico (*Od.* XVII 383).

⁷ El poeta de la *Pequeña Iliada* comienza, sin invocación a la Musa, por Ἴλιον ἀείδω καὶ Δαρδανίην ἑύπωλον / ἧς περί πολλὰ πάθον Δαναοί (fr. 1).