

RITUALES Y FESTIVIDADES

EN GRECIA PRIMITIVA.

(SIGLOS XII - VIII a.C.)

Tesis Doctoral presentada
por Carlos Espejo Muriel,
dirigida por el Dr. D. Nicolás
Marín Díaz, Profesor Titular
del Departamento de Historia
Antigua.

Facultad de Filosofía y Letras.
Universidad de Granada.

A mis Padres y hermanas.

" Non dimenticherò questo orribile museo delle cere, questo scantinato di automi inesorabilmente riciclati giorno dopo giorno, questa accozzaglia di androidi spenti e fuori gioco, i miei compagni che si muovono con gli occhi chiusi e parlano con la bocca storta e s'agitano impacciati. Non dimenticherò quelle vibrazioni di paura per sentirmi fra un plotone di morti viventi, fra linguaggi così incomprensibili da apparire del tutto alieni, di altri mondi e di altre galassie. E invece siamo noi sprofondati negli abissi e negli universi che siamo noi, laggiù, in fondo, lontano nell'antro misterioso del profondo. Mi accendo una sigaretta, non ho più sonno. Tremo come una foglia nel gorgo dell'uragano. "

Pier Vittorio Tondelli

INDICE

INDICE

AGRADECIMIENTOS.....	1-III
ABREVIATURAS.....	IV-XII
INTRODUCCION.....	XIII-XXV
I. DIMENSION MITICA.....	26
1.1 Definición de Mito.....	27
1.2 Hermenéutica.....	30
1.3 Estado actual de la cuestión.....	42
1.4 La problemática Mito/Logos.....	45
Notas.....	46
II. EL UNIVERSO HOMERICO.....	48
I. INTRODUCCION GENERAL.....	49
Notas.....	51
II. LA CUESTION HOMERICA.....	52
Conclusiones.....	68
Notas.....	71
III. LA LENGUA HOMERICA.....	73
III.1 Gramática.....	79
III.1.1 El aspecto fonético.....	79
III.1.2 El aspecto morfológico.....	80
III.1.3 El verso.....	81
III.1.4 El epíteto.....	86
III.2 El Aedo.....	88
III.2.1 El canto.....	100
III.2.2 La música.....	104

Conclusiones.....	107
Notas.....	111
IV. PROBLEMATICA HOMERICA.....	115
IV.1 Tradición épica.....	115
IV.2 Oralidad de los Poemas.....	119
IV.3 Historicidad de los poemas.....	124
IV.4 Los dorios y la época oscura.....	131
Conclusiones.....	140
Notas.....	142
V. ORGANIZACION SOCIAL Y POLITICA.....	147
V.1 Características.....	147
V.2 Instituciones.....	149
V.2.1 Marco económico.....	159
V.2.2 El centro económico: el oikós.....	161
V.2.3 La problemática propiedad privada/propiedad comunal: el gheras, el temenos y los kleroi.....	162
V.3 Grupos sociales.....	171
Conclusiones.....	180
Notas.....	184
VI. EL UNIVERSO HOMERICO:HOMBRES Y DIOSSES.....	188
VI.1 El dilema homérico: el destino y la muerte.....	195
VI.2 Los héroes.....	199
VI.3 La ética homérica.....	205
VI.4 Derecho y justicia.....	210
VI.5 Los dioses.....	217
VI.6 Dioses y hombres.....	226

Conclusiones.....	233
Notas.....	239
VII. EL INDIVIDUO HOMERICO.....	244
VII.1 El Matrimonio.....	246
VII.2 La mujer.....	251
VII.3 Vida cotidiana.....	255
Conclusiones.....	260
Notas.....	263
III. EL UNIVERSO HESIODICO.....	265
I. INTRODUCCION.....	266
Notas.....	271
II. ESTILO.....	272
Conclusiones.....	277
Notas.....	278
III. SOCIEDAD.....	279
Conclusiones.....	291
Notas.....	293
IV. ECONOMIA.....	295
Conclusiones.....	302
Notas.....	303
V. RELIGION E IDEOLOGIA.....	304
Conclusiones.....	312
Notas.....	314
VI. HOMERO VERSUS HESIODO.....	315
Notas.....	319
IV. FESTIVIDADES.....	320

I. MARCO GENERAL.....	521
Notas.....	342
II. FIESTA Y TIEMPO FESTIVO.....	349
II.1 Tiempo festivo.....	359
Conclusiones.....	366
Notas.....	368
III. CLAVES PARA LA INTERPRETACION DE LAS FESTI VIDADES GRIEGAS.....	370
III.1 Purificación/Polución.....	370
III.2 Ofrendas.....	377
III.3 Sacrificios.....	384
III.3.1 Como acto canibal.....	384
III.3.2 Como patrón de alimentación.....	385
III.3.3 Como cohesión política y rechazo a la violencia..	387
III.3.4. Como identificación o afinidad mágica.....	388
III.3.5. Como comunión.....	389
III.3.6 Como rol de criterio.....	389
III.3.7 Como restaurador del equilibrio alterado y domi nador del miedo.....	389
III.3.8 Como "sagrado versus profano".....	391
III.4 Santuarios.....	397
III.5 Simbología.....	401
III.6 Danza y Música.....	405
Conclusiones.....	412
Notas.....	416
IV. FIESTAS GRIEGAS-1: LOS BANQUETES Y LOS JUEGOS.	422

IV.1 El banquete.....	422
IV.1.1 Las libaciones.....	430
IV.1.2 El Sacrificio.....	432
IV.1.3 Los ornamentos del convite.....	434
IV.2 Los juegos.....	441
IV.2.1 Los juegos olímpicos.....	444
Conclusiones.....	447
Notas.....	450
V. LAS FIESTAS GRIEGAS-2, SEGUN DIVINIDADES.....	454
V.1 Apolo.....	454
V.1.1 Delos.....	458
V.1.2 El oráculo de Delfos.....	459
V.2 Poseidón.....	470
V.3 Ninfas/Rio Escamandro.....	473
V.4 Erecto/Atenea.....	475
V.5 Dionisos.....	477
V.5.1 El Travestimento ritual.....	480
V.5.2 Roles sexuales.....	481
V.5.3 Enmascaramiento.....	485
V.5.4 La sexualidad.....	486
V.5.5 El baile frenético.....	487
V.5.6 El éxtasis dionisiaco.....	488
V.6 Deméter-Perséfone (Los Misterios de Eleusis).....	491
V.6.1 Los misterios de Eleusis.....	493
V.6.1.1 Iniciación.....	497
V.6.1.2 Misterios menores.....	498

V.6.1.3 Grandes misterios.....	498
Conclusiones.....	506
Notas.....	509
V. RITUALES.....	513
I. ¿QUE ENTENDEMOS POR RITOS?.....	514
1.1 Definición.....	514
1.2 Tipología.....	518
1.3 Características.....	522
Conclusiones.....	526
Notas.....	527
II. RITUALES GRIEGOS-1.....	529
II.1 Ritual de asamblea.....	529
II.2 Ritual funerario.....	535
II.2.1 Introducción.....	535
II.2.2 Ultimo desee-honores.....	539
II.2.3 Funerales de Patroclo.....	540
II.2.4 Funerales de Hector.....	547
II.2.5 Honras fúnebres de Aquiles.....	554
II.3 Ritos de Iniciación.....	555
II.4 Ritual de bodas.....	584
II.4.1 Publicidad del matrimonio no elegido.....	590
II.4.2 Rol femenino.....	591
II.4.3 Teogamia.....	593
II.4.4 Aves nupciales.....	595
II.4.5 Espacios nupciales.....	595
II.4.6 Danzas y coros.....	601

II.4.7 Las matronas y los hombres.....	602
II.4.8 Los cerdos albidentes.....	603
II.4.9 La dote.....	603
II.5 Ritual de Hospitalidad.....	604
II.6 Ritual de Guerra.....	612
II.7 Ritual de Pactos.....	621
II.8 Ritual de Súplicas.....	623
Conclusiones.....	628
Notas.....	633
III. RITUALES GRIEGOS-2, SEGUN DIVINIDADES.....	643
III.1 Apolo.....	643
III.2 Atenea.....	644
III.3 Artemis.....	646
III.4 Estigia.....	649
III.5 Hades & Perséfone.....	650
III.6 Zeus.....	651
III.7 Sempiternos.....	658
Conclusiones.....	661
Notas.....	663
VI. CONCLUSIONES GENERALES.....	665
GRAFICOS.....	671
APENDICE.....	689
BIBLIOGRAFIA.....	744

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

Quisiera mostrar mi más sincero y cariñoso agradecimiento a todas aquellas personas que han hecho posible la realización de esta Tesis, si bien están exentas de culpa por los posibles errores que en ésta se puedan encontrar.

En primer lugar quisiera agradecer al Dr. Nicolás Marín Díaz su magnífica labor como director, su asombrosa paciencia y disponibilidad, y ese compañerismo tan amable en estos tres arduos años de investigación.

A cada uno de los miembros del Tribunal, porque me consta que esta Tesis va a ser escrutada y discutida por auténticos profesionales.

A la Junta de Andalucía, porque pese a la dificultades habidas con los pagos, depositó la confianza en este proyecto, becándonos (PFPI) para realizarlo.

Al Consejo de Universidades de la Junta de Andalucía, por habernos ofrecido la magnífica oportunidad de desplazarnos a la "University of California, Berkeley", sin la cual, esta Tesis no estaría aún finalizada.

Al Dr. Stanley Brandes, de dicha Universidad, por sus consejos sobre la parcela de la Mujer y los símbolos, y al Dr. Hoffman de la "San Francisco State University" por su apoyo y el ofrecimiento personal de algunas de sus tesis que hemos utilizado.

A las antropólogas M^{re} Luisa de Quinto (Pachi) y Encarna Aguilar, porque pese al agobio de sus respectivos quehaceres en Berkeley, me ofrecieron una ayuda inestimable, en relación con las propuestas antropológicas y ciertos teóricos que me han sido de gran ayuda.

A Martin Loëfler y Gabriele Lange, por su eterna paciencia en mis problemas con el alemán.

A Juan Luis y Paca por lo mismo, pero con el griego moderno.

A Cota, por todas esas ayudas inolvidables en mis atranques con el griego o con problemas estrictamente filológicos, peores aún en esas horas de calor grana dino que tuvo que soportar con nosotros, en vez de correr a la piscina.

A Toñi, por sus quisquilloseos con nuestras traducciones del francés.

A Mar y Gabi, por habernos dejado este pequeño robot para pasar la Tesis, así como por habernos ayudado a programarlo y desprogramarlo, que ya es tarea!

A Angela, que amablemente ha sufrido todos mis agobios de papeles, becas y otros, con una sonrisa.

A Paco, por sus ánimos, incluso desde Londres. Y muy especialmente a Mar y Rosa. A Rosa

por ocuparse maravillosamente de todo mientras andábase
mos encerrados redactando (increíbles descansos con té
y cigarrillos); y a Mar, porque depositó desde el primer
momento tanta fe en este proyecto, así como por su labor
paciente de revisión de folios y más folios, ayudándonos
con las expresiones o giros, y sobre todo por esas gotas
de amor que tanto refrescan en esos momentos.

A todos y cada uno de ellos, desde estas
páginas, con toda la satisfacción del mundo, y un gran
carino: **MUCHAS GRACIAS.**

C.E.M.

ABREVIATURAS

TABLA DE ABREVIATURAS

<i>AArchSyr</i>	<i>Annales archéologiques de Syrie. Damas, Al-Taracki.</i>
<i>AC</i>	<i>L'Antiquité Classique. Louvain, Vlamingenstraat 83.</i>
<i>AFLN</i>	<i>Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Napoli, Ist. Ed. del Mezzogiorno.</i>
<i>AIARS</i>	<i>Acta Instituti Atheniensis Regni Sueciae (Lund).</i>
<i>AIIperGS</i>	<i>Annali dell'Istituto Italiano per gli Studi Storici. Napoli</i>
<i>AJA</i>	<i>American Journal of Archaeology, Princeton 231 McCornick Hall.</i>
<i>AJPh</i>	<i>American Journal of Philology, Baltimore, John Hopkins Press.</i>
<i>AM</i>	<i>Anuario Musical. Barcelona</i>
<i>AMCIM</i>	<i>Atti e Memoria del Primo Congresso Internazionale di Micznologia. Roma 27 sett-3 Ott, 1967.</i>
<i>Annales (ESC)</i>	<i>Annales (Economie, Sociétés, Civilisations) Paris, Collin.</i>
<i>ArchH</i>	<i>Archaeologia Homerica. Göttingen.</i>
<i>ArchPhilosD</i>	<i>Archives de philosophie du droit. Paris.</i>
<i>ArchR</i>	<i>Archiv für Religionswissenschaft. Leipzig.</i>

- Arethusa** *Arethusa. A journal of the wellsprings of western man. Buffalo, State University of New York.*
- A&R** *Atene e Roma. Rassegna trimestrale dell'Associazione italiana di Cultura Classica, Firenze, Le Monnier.*
- ASRG** *Atti II Seminario Romanistico Gardesano. Milano.*
- AT** *Anthropology Tomorrow, Chicago.*
- BAGB** *Bulletin de l'Association G. Budé, Paris, Les Belles Lettres.*
- BCH** *Bulletin de Correspondance Hellénique. Paris, de Boccard.*
- BICS** *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London. London, 31-34 Gordon Square.*
- BIEH** *Boletín del Instituto de Estudios Helénicos. Barcelona, Fac. de Filosofía.*
- BRL** *Bulletin of the John Rylands Library. Manchester University Press.*
- CB** *The Classical Bulletin, Saint Louis, Mo., Dept. of Class. Languages at Saint Louis University.*
- CCC** *Civiltà Classica e Cristiana. Genova.*
- CetM** *Classica et Mediaevalia, Copenhagen.*
- CFC** *Cuadernos de Filología Clásica. Madrid.*

- CFP Cuadernos Fundación Pastor, Madrid.
- CH Cuadernos Hispanoamericanos. Madrid.
- CJ The Classical Journal. Athens, Ohio, Ohio University.
- CLS Comparative Literature Studies. Urbana, University of Illinois.
- CNRS Centre National de Reserches Scientifiques, Paris.
- Convivium** Convivium. Filosofía, Psicología, Humanidades. Barcelona, Fac. de Filosofía y Letras.
- CPH Classical Philology. Chicago, University of Chicago Press.
- CQ Classical Quarterly. Oxford University Press.
- CR Classical Review. Oxford University Press.
- CRAI Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Paris, Klincksieck.
- C&S Cultura e Scuola. Roma.
- CSCA California Studies in Classical Antiquity. Berkeley-Los Angeles.
- CSIC Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid.
- CW The Classical World. Bethlehem, Pa.,

- Lehigh University.
- DArch** Dialoghi di Archeologia, Roma, Via
Arenula 21.
- DHA** Dialogues d'Histoire Ancienne. Paris.
- EA** Estudios de la Antigüedad. Barcelona.
- EClás** Estudios Clásicos. Organo de la Sociedad
de Estudios Clásicos. Madrid, Inst.
San Jose de Calasanz de Pedagogia.
- ELA** Etudes de Litterature Ancienne. Paris.
- Emerita** Emerita. Boletín de Lingüística y Filolo
gía Clásica. Madrid, Instituto Antonio
de Nebrija.
- Eos** Eos. Commentarii Societatis Philologiae
Polonorum. Wroclaw. Ossolineum.
- Eranos** Eranos. Acta Philologica Suecana. Uppsa
la, Eranos' Förlag.
- G&R** Greece and Rome. Oxford, Clarendon
Press.
- GRBS** Greek, Roman and Byzantine Studies.
Durham, N.C., Duke University.
- HA** Hispania Antiqua. Alava.
- Hellenica** Hellenica. Philo., His. kai laogr. Perio
dikón Siggramma tes Hetaireias Makedo-
nikon Spoidon. Thessalonique, Bas.
Sophias 2.
- Helmantica** Helmantica. Revista de Humanidades

- Clásicas. Salamanca. Pontificia Universidad Eclesiástica.
- Hermes** Hermes. Zeitschrift für klassische Philologie. Wiesbaden, Steiner.
- Hesperia** Hesperia. Journal of the American School of Classical Studies at Athens. Athens, American School.
- Historia** Historia. Revue d'histoire ancienne. Wiesbaden, Steiner.
- HR** History of Religions. Chicago, Univ. of Chicago Press.
- HT** History To-day. A monthly magazine. London, Bracken House.
- HThR** Harvard Theological Review. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- H16** Historia 16. Madrid.
- JHBS** Journal of the History of the Behavioral Sciences. Brandon.
- JHS** Journal of Hellenic Studies. London, 31-34 Gordon Square.
- JHsex** Journal of Homosexuality. San Francisco.
- JPsy** Journal of Psyhistory. New York.
- JRS** Journal of Roman Studies, London, 31-34 Gordon Square.
- Klio** Klio. Beiträge zur alten Geschichte. Berlin, Akademie-Verlag.

- Latomus** Latomus. Revue d'études latines. Bruxelles 18, 60 rue Colonel Chaltin.
- MAAR** Memoirs of the American Academy in Rome. Roma.
- Maia** Maia. Rivista di Letterature Classiche. Bologna, Cappelli.
- MH** Museum Helveticum. Revue Suisse pour l'étude de l'Antiquité Classique. Bâle, Schwabe.
- MHoffGD** Mélanges Helléniques offerts à Georges Doux. Paris.
- MSCOnorEM** Miscellanea di Studi Classici in Onore di Eugenio Manni. Roma.
- OP** Opuscula Selecta. Lund
- PCofSCS** Proceedings of the VIIth Congress of the Societies of Classical Studies. Budapest, 3-8 Sept., 1979.
- PCPhS** Proceedings of the Cambridge Philological Society. Cambridge University Press.
- Platon** Platón. Deltion tes Hetaireias Hellenon Philologon. Athènes. Sidérès.
- PP** La Parola del Passato. Rivista di Studi Antichi. Napoli, Macchiaroli.
- PRIA** Proceedings of the Royal Irish Academy. Dublin.
- QS** Quaderni di Storia. Bari.

- QUCC *Quaderni Urbinati di Cultura Classica.*
Urbino, Argalia.
- RCCM *Rivista di Cultura Classica e Medioevale.*
Roma, Ed. dell'Ateneo.
- RCGO *Recherches sur les cultes grecs et l'Occident.* Napoli.
- RDTP *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares.* Madrid.
- REA *Revue des Etudes Anciennes,* Bordeaux.
- REG *Revue des Etudes Grecques.* Paris. Les Belles Lettres.
- RESE *Revue des Etudes sud-est-européennes.* Bucarest, Academie des Sciences.
- RevHist *Revista de Historia.* São Paulo, Rua Maria Antonio 294.
- RFIC *Rivista de Filologia e di Istruzione Classica.* Torino, Loescher-Chiantore.
- RHR *Revue de l'Histoire des Religions.* Paris, Presses Universitaires.
- RhM *Rheinisches Museum.* Frankfurt, Sauerländer.
- RIDA *Revue internationale des Droits de l'Antiquité.* Bruxelles, Office Internat. de Librairie.
- RIL *Rendiconti dell'istituto Lombardo, Classe di Lettere, Scienze morali e storiche.*

- Milano, Ist. Lombardo
- RO *Revista de Occidente*. Madrid, Fundación José Ortega y Gasset.
- RSA *Rivista Storica dell'Antichità*. Bologna.
- RSJB *Recuzils de la Societè Jean Bodin pour l'histoire comparative des Institutions*. Bruxelles.
- RSR *Revue des Sciences Religieuses*, Strasbourg. Palais Universitaire.
- SMSR *Studi e Materiali di Storia delle Religioni*. Roma, Marzioli.
- SO *Symbolae Osloenses, auspiciis Societatis Graeco-Latinae*. Oslo, Universitetsforlaget.
- SSR *Studi Storico-religiosi*. Roma.
- TAPhA *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*. Cleveland, Ohio, Press of Case Western Reserve University.
- Temenos* *Temenos. Studies in comparative religion presented by scholars in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Helsinki, Akad. Kirjakauppa.
- VDI *Vestnik Drevnej Istorii. Revue d'Histoire Ancienne*. Moskva, Gos. Soc. Ekon. Izdat.

INTRODUCCIÓN

La obra que tiene en sus manos y que lleva por título *Rituales y Festividades en Grecia Primitiva*, empezó a fraguarse hace ya tres años en el seno del Departamento de Historia Antigua de la Universidad de Granada; como una forma, más o menos novedosa de intentar introducirnos en ese arduo campo de trabajo histórico como es la vida cotidiana en la Antigüedad.

Esta corriente, con apenas pocos años de existencia, decidimos introducirla dentro de las distintas líneas de investigación del Departamento, con el fin de establecer todas las posibles conexiones con otros campos de trabajo afines o dispares, según los casos, con nuestro objetivo central, de tal forma que las fuentes de interpretación fuesen las que nos ayudasen en el rico cosmos que presenta la vida cotidiana. Sin embargo, no todos los especialistas universitarios consideran científicos estos aspectos de investigación. Nosotros, por nuestra parte, y con el mayor entusiasmo posible, decidimos dar comienzo al estudio de esta parte de la vida de los Griegos, en consideración a nuestras perspectivas de trabajo futuras y en consonancia con nuestra línea de investigación, ya iniciada en 1983; y todo ello por una razón: tratar de demostrar que es perfectamente plausible realizar un trabajo profesional y especializado, referente a estos aspectos, y a la vez "hacer Historia". Pues, aunque existen muchas personas que no lo creen, nosotros, por el contrario,

somos de la opinión que es mucho más interesante, más rico, más complejo, y más difícil, intentar comprender lo que estaba sucediendo en Grecia, y por qué, en una época determinada, teniendo en cuenta el mayor número posible de datos, y que de entre ellos, aquellos de la vida cotidiana, son los que más nos aproximan a la realidad, en tanto en cuanto son su puro embrión, el centro espontáneo o condicionado, según los casos, del cual emergen todos los factores que harán de Grecia una civilización exquisita.

Hemos decidido denominar el período histórico que trabajamos "Grecia Primitiva", en consonancia con las tesis aportadas por el profesor M.I. Finley (1), dado que la calificación de "Época Oscura" o "Siglos Oscuros" frecuentemente utilizada en estos casos, hemos observado que no hace justicia a la realidad de esta época; en tanto en cuanto los datos recogidos exponen un período de la vida de Grecia, no tan "lineal" como los posteriores o anteriores, sino uno mucho más confuso y enriquecedor, por estar en transición entre dos movimientos culturales completamente diferentes (Civilización Micénica/ Formación de la Polis). De acuerdo que no poseemos tanta información como para otros momentos de la Historia de Grecia, pero se podría matizar que tampoco esto es cierto con rotundidad, puesto que tanto **Homero** como **Hesíodo** pintan

un panorama complejísimo de factores que intervienen en sus vidas.

Tampoco se puede aceptar el calificativo "oscuro" con tintes negativos, por ser precisamente un periodo de carácter transitorio, o a caballo entre dos épocas muy diferentes entre sí. Por el contrario, pensamos que esto es precisamente lo que lo define, le dá vida y le configura una personalidad propia dentro del organigrama periódico de la Historia Griega.

De la misma manera debemos intentar olvidar las connotaciones peyorativas que conlleva el término "primitivo"; pues durante el desarrollo de esta Tesis va a ser utilizado como referencia temporal, ante todo, (siglos XII al VIII a.C.); pero también, como referencia globalizadora de los diversos fenómenos que confluyen en ese momento; fenómenos que ni se pueden sintetizar, ni se pueden parcelar (salvo como metodología organizativa de trabajo), pues si algo caracteriza en concreto esta Grecia Primitiva, es el ser un mundo interconexiónado, interrelacionados absolutamente unos elementos con otros, de tal forma que para nuestra mente del siglo XX, resulta a veces casi imposible de trazar líneas divisorias, tan continuas en nuestras vidas, pero tan lejanas entre los Griegos, por lo que se enriquece mucho más cualquier aspecto a tratar y por supuesto, se pierde la simplicidad tan rotunda que se le ha querido dar a estos siglos.

Entiéndase pues que con el vocablo "primitivo" no hacemos mención alguna a un estadio de la Historia de Grecia, falta de recursos, materiales o intelectuales, de escasa formación de los elementos constitutivos del espíritu griego, o de pobreza y "subdesarrollo" de las directrices generales de toda sociedad en relación a posteriores acontecimientos.

Otra consideración respecto a la elección concreta del periodo histórico ha sido, el vacío existente en esta época, de estudios sobre dinámicas de grupos en sus manifestaciones ludico-festivas. Por ejemplo, dos son las obras clásicas que ningún estudioso de este campo puede dejar de conocer (si bien necesitan nuevos matices, y en el caso de Nilsson, una completa reorganización):
NILSSON, M.P. Griechische Feste von Religiöser Bedeutung.
DEUBNER, L. Attische Feste.

Pues bien, aunque la obra de Deubner al ser más reciente, es más completa, nos encontramos en cambio con solo un estudio referido a las fiestas atenienses. Por lo que respecta a Nilsson, pese a muchas objeciones que se podrían manejar, globaliza demasiado el tema, sin ceñirse apenas a éste periodo histórico; con lo cual -y si se observa la bibliografía utilizada, donde está recogido casi la totalidad de los fondos existentes vinculados con este tema; más aún- esta Tesis se erige como "puntera" en el panorama científico internacional, compensando a una época y a unos

aspectos de la Historia de Grecia, que no podíamos dejar en el olvido.

Tres han sido las claves interpretativas básicas, o los ejes motores que hemos podido elaborar, en conexión con el estudio de **los ritos y las fiestas**: mujer, "homosexualidad" y lazos gentilicios. Estos tres aspectos podemos decir que han sido constantes en la articulación de todas las esferas posibles de actuación en nuestro trabajo. Mujer, en tanto en cuanto figura como eje conductor de toda una serie de actos rituales-festivos-sociales, y porque goza de un status a caballo, como su propio medio, entre la marginación y la veneración masculina; "homosexualidad", aspecto que repetidamente se ha querido negar, así como su presencia en los poemas, y que sin embargo configura a nuestro entender, el segundo motor de acción de las relaciones sociales, manifestado en ciertos aspectos de la camaradería guerrera, ritos de iniciación, y en el panorama festivo general (2); y lazos gentilicios, como los auténticos portadores de la existencia real del individuo en el grupo comunal, articuladores del código ético tradicional, y motor de fundamento de todas las relaciones productiva y de ámbito socio-ritual en las comunidades pre-poleis, (pero entendidos los tres no como factores determinantes por exclusividad, sino como ejes que en un principio brotaron de nuestras propias

elaboraciones con el material que disponíamos, y después, en constatación directa con la realidad griega).

Estos tres grandes ejes soportan el paso constitutivo de nuestra metodología, y nos hemos visto gratamente sorprendidos al apreciar su realidad, en el contexto histórico que nos interesa.

Continuando con la metodología utilizada debemos decir que hemos trabajado de acuerdo con los textos originales, en lo que los filólogos especialistas han determinado ser las mejores ediciones, ésto es, los textos de Oxford, a cargo de DAVID B. MONRO & THOMAS W. ALLEN, Homeri Opera, Iliadis. Tomus I (I-XII) y tomus II (XIII-XXIV), Oxford University Press, Oxford-1985 y 1978, respectivamente; y THOMAS W. ALLEN, Homeri Opera: Odysseae, tomus III (I-XII) y tomus IV (XIII-XXIV); Oxford University Press, Oxford-1979 y 1985, respectivamente. Y diversas traducciones españolas, consideradas con el mismo criterio, como son: GARCIA GUAL, C. La Ilíada, Akal, Madrid 1981, CALVO, J.L. La Odisea, Nacional. Madrid-1976 y SEGALA, L. La Ilíada y la Odisea, Montaner y Simón, Barcelona 1927, por lo que a **Homero** se refiere. Para **Hesíodo**: PEREZ JIMENEZ, A. y MARTINEZ DIEZ, A. Hesíodo. Obras y fragmentos: Teogonía, Trabajos y Días, Escudo, fragmentos. Certamen. Gredos, Madrid-1983 (Ed. revisada por Luis A. de Cuenca y Prado) y SOLMSEN, F. Hesíodo Opera: Teogonía. Opera et Dies. Scutum., Ed. Oxford University -

Press, Oxford-1970.

En un principio decidimos también incluir los himnos homéricos, así como los fragmentos hesiódicos: Ereas, Catalogo de las mujeres, etc., pero una vez introducidos en la temática propia de delimitación del periodo a estudiar, consideramos lo más acertado, retirarlas dado la problemática de orden cronológico que padecen, que las empuja fuera de nuestro marco histórico.

Por lo que se refiere a la estructuración de los capítulos que componen esta Tesis, los hemos organizado de acuerdo con una progresiva exposición de la sociedad griega y sus formas de relación y de pensamiento, que nos permitiera desembocar en el punto álgido de las mismas, que sería el estudio concreto de sus manifestaciones rituales y festivas. Para ello comenzamos por un primer capítulo dedicado fundamentalmente a la problemática del **mito**, para poder rastrear las formas expresivas del conocimiento griego primitivo y su controvertida confrontación con el logos. A continuación desarrollamos todos los avatares propios de la civilización homérica, desde la denominada " **Cuestión homérica** " hasta los diversos elementos que reflejan las distintas parcelas de este universo heroico. En tercer lugar preparamos otro capítulo de referencia exclusiva al mundo de **Hesíodo**, para captar las diferentes soluciones adoptadas frente a similares problemas, como

a situaciones completamente nuevas. Para finalizar con un cuarto y quinto capítulo referido exclusivamente al complejo *ritual y festivo*, a través de las diversas manifestaciones culturales, como de las actividades cotidianas que englobaban el cosmos griego.

Para cada uno de ellos dispusimos un apartado de conclusiones parciales, que los acompañan en su parte final, junto a unas conclusiones generales que cierran el marco teórico-interpretativo que delimita esta Tesis; con el fin de facilitar, en el máximo de nuestras posibilidades, la comprensión y la asimilación de los datos que ofrecemos, así como, un hilo conductor de búsqueda rápida, en el caso de pérdida o error de interpretación.

Con esta misma finalidad, la de favorecer la máxima comprensión de la obra, hemos dispuesto un apéndice que agrupa el conjunto de datos ofrecidos por las fuentes en referencia concreta a los rituales y las festividades, que no hemos desarrollado en los capítulos cuarto y quinto, para no entorpecer la lectura de los mismos, ni ofuscar al lector con demasiadas citas similares; es por ello que animamos a los lectores interesados, a ojear tal apéndice, si realmente desean conocer de dónde arrancan nuestros planteamientos y conclusiones, aunque por la progresión de la que hablamos, este trabajo permite - y con este fin lo hemos hecho - seguir su lectura sin altibajos, sin necesidad -para aquel que no lo desee-

de ir al apéndice.

Del mismo modo, hemos dispuesto que las citas originales de la extensa bibliografía consultada, aparezcan en español, para facilitar así el acceso a cualquier persona; no obstante, para aquellos -si los hubiere- que prefieran u opten por conocer su auténtica expresión en su idioma original, podrán encontrárselas entre paréntesis, en notas, a final de cada apartado. Si hemos de decir, que todas las traducciones expuestas en esta Tesis están realizadas por los propios autores (salvo en el caso del griego moderno), por lo que a veces, hemos decidido dar una serie de giros, o evitar un excesivo uso del hipérbaton, con el fin de aproximar lo máximo posible su contenido con el idioma español, sin dañar por ello, según creemos, su lengua vernácula.

Y ya que hablamos de citas, señalamos que dada la extensión de la bibliografía manejada y su coincidencia en años de publicación, hemos considerado pertinente enumerar las citas a pie de página, según el sistema internacional, pero con la salvedad que enunciaremos las primeras palabras de cada título empleado en su segunda aparición, por ejemplo:

SNODGRASS, A. The Dark Age of Greece., pp....

ALEXIOU, M. The ritual lament., pp.....

De esta forma no hay confusión posible cuando aparezcan diversas obras de un mismo autor.

En cuanto a las revistas, las siglas que utilizamos expuesta en una tabla al comienzo de esta Tesis, corresponden también a la estructuración internacional, aunque en aquellos casos en los que no han aparecido documentadas, tomamos por regla común señalar únicamente los inicios de palabra puntuados; por ejemplo:

Recueils de la Societè Jean Bodin pour l'histoire comparative des Institutions: R.S.J.B.

Por la misma razón, de aligerar el peso monolítico que de por sí poseen las notas, hemos decidido no señalar la primera edición, ni marcar la editorial encargada de la publicación; o sea, pondremos el grupo editorial pero no ira precedido de "Ed." , ya que se localizará en su puesto correspondiente dentro del sistema universalmente conocido para citar; ahora bien, todos estos datos, así como la colección si la hubiera, sí aparecerán en el listado bibliográfico final.

Para finalizar, sólo nos agradaría señalar un último aspecto centrado en el interés que despierta el tema. No han sido escasas las personas que amablemente se han visto fascinadas por el tema elegido para doctorarnos, pero lo más curioso ha sido la propia fascinación en aumento de los autores, pues pese a lo arduo que es el elaborar una Tesis Doctoral que se preste de ser científica, o al menos seria, hemos podido gratamente sorprendernos viendo cómo el tema tomaba cuerpo de por sí.

y nos abría puertas, hasta entonces insospechables, para el mayor conocimiento de la Historia de un pueblo tan excepcional como fue el Griego. A la vez que observábamos la contemporaneidad del mismo, pues no son pocos los trabajos que empiezan ahora a aparecer en el panorama internacional, referidos no sólo a la Antigüedad, sino a nuestro propio presente; contemporaneidad pues, que nos sorprendía en los mismos **rituales y festividades**, donde una serie de constantes se pueden rastrear incluso en los comportamientos de nuestros días, especialmente en el área mediterránea y parcialmente en otras culturas.

No dejar de ser interesante echar un vistazo al fenómeno festivo actual, a esa necesidad del hombre moderno por el ocio, alejándose del estrés, a esa vocación callejera del nuevo teatro, a la expresividad espectacular de la música, el baile, la expresión corporal o la voz, tan de moda en las concepciones más vanguardistas del mismo, a la dimensión comunitaria (por los lazos de camaradería, o "colegueo" que despiertan) de los conciertos de rock, o los encuentros culinarios; o la sensualidad que despierta el conjunto de las fuerzas naturales ligadas a la propia sexualidad humana de la Noche de San Juan, o de la lujosa Romería del Rocío.....

C.E.M.

Granada, Septiembre-1.981

NOTAS.

(1) FINLEY, M.I. La Grecia Primitiva: edad del Bronce y era arcaica, Crítica-Grijalbo, Barcelona-1983. Si bien no compartimos la inclusión dentro de este periodo, la época arcaica.

(2) Aspecto que venimos trabajando desde 1983, y que se puede constatar consultando los siguientes estudios realizados:

ESPEJO, C. y SALVADOR, F. "La homosexualidad" en Roma a través del Satiricón, en "In Memoriam Agustín Díaz Toledo", Universidad de Granada. Granada-1985, pp.85-95.

ESPEJO, C. y SALVADOR, F. Una aproximación a la "homosexualidad" en Roma en el siglo I a. dne., II C.A.E.C., Málaga-1984 (en prensa).

ESPEJO, C. y SALVADOR, F. Veronae amantes: Catullus et Iuuentius. I Congreso Peninsular de Historia Antigua, Santiago de Compostela-1986 (en prensa).

ESPEJO, C. y SALVADOR, F. Unguentate merite: abstine, en "Studia Histórica" (Salamanca), 11-111, nº1, (1984-1985), pp. 119-128

" No hay un siglo nuevo ni luz reciente. Sólo un caballo azul y una madrugada."

F. García Lorca

I. DIMENSION MITICA.

I. DIMENSION MITICA.-

Decidimos establecer este primer capítulo en consideración a las formas de pensamiento y de expresión del conocimiento en **Grecia Primitiva**; para ello ofrecemos la información disponible agrupada en los siguientes apartados:

- I.1 Definición de mito.
- I.2 Hermenéutica.
- I.3 Estado actual de la cuestión.
- I.4 La problemática Mitos/Logos.

I.1 DEFINICION DE MITO.-

Tratar de definir un fenómeno tan sumamente complejo como es el mito, no es ni ha sido nunca tarea fácil, sobretodo cuando puede adoptar tantas y tan diversas manifestaciones; es por ello que reunimos a continuación una serie (extensa quizá, pero enriquecedora sin duda) de definiciones que delimitan el mito en todas sus dimensiones:

H.J. ROSE considera que el mito es el resultado de la operación de la imaginación ingenua sobre los hechos de la experiencia (!). R. GRAVES lo entiende como una reducción a taquigrafía narrativa de la pantomima ritual realizada gráficamente en las paredes de los templos, jarrones,

sellos, tazones, etc... (2).

Para M. ELIADE, el mito designa una historia verdadera, de inapreciable valor porque es sagrada, ejemplar y significativa; que en Grecia, en tanto que opuesto a logos como a la historia, terminó por significar todo "lo que no puede existir en la realidad". (3)

Por su parte MALINOWSKI lo vé, no únicamente como una narración que se cuenta, si no como una realidad que se vive, como una resurrección de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos morales, etc... y que por lo tanto, expresa, dá bríos y codifica el credo, salvaguardando y reforzando la moralidad, para así responder a la eficacia del ritual, conteniendo reglas prácticas para la guía del hombre (4).

W. BURKERT lo entiende como la acción de contar un cuento, como una referencia en vilo, estructurada básicamente por algunos patrones de acciones humanas (5).

Para LEVY-BRUHL, en cambio, son historias casi sagradas que respaldan la autenticidad del hermanamiento del tótem con el individuo, confiriendo poder (6).

P. GRIMAL lo considera "una narración que se refiere a un orden del mundo anterior al orden actual, y destinada no a explicar una particularidad local y limitada, si no una ley orgánica de la naturaleza de las cosas"(7).

L. CENCILIO, por su parte, nos ofrece uno de los mejores intentos de definición, considerándolo como una necesidad mental, captación constante, estilizada simbólicamente e insistentemente expresiva de la situación universal del hombre en el mundo, de la trayectoria insoslayable que cada hombre ha de seguir, de su deber ser y el origen de sus males, de su posición excéntrica y de su centro. Y todo ello, como una verdadera praxis productiva de densificaciones vitales de sentido, que revestían los acontecimientos humanos de un simbolismo real que los conectaba soteriológicamente con la dimensión profunda del vivir (8).

Para L. GIL, los Griegos entendían por mythos toda suerte de relatos donde la fundamentación apodíctica (dar razón de sí mismo por medio de argumentos "lógicos") no era factible. Lo considera como un tipo de discurso mental, tan coherente como el nuestro, aunque no se atenga a las normas rigurosas de la lógica formal descubierta por Aristóteles. Es por ello que lo ve como un estadio previo de la ciencia (9).

Para finalizar, LEVY STRAUSS los define como acontecimientos pasados que forman una estructura permanente, apuntando al pasado, presente y futuro, procediendo de ahí mismo su carácter sagrado (10).

Por su parte, P. DIEZ los interpreta como expresiones simbólicas de la lucha del espíritu contra

las fuerzas oscuras que tienden a destruirlos. Es lo que se ha denominado el combate contra "la banalisation" y "la exaltation", (11).

1.2 HERMENEUTICA.-

Comenzando en la antigua Grecia con Evemero, sobre el mito se cerró una época de silencio debido al carácter negativo del que era poseedor, de la cual apareció aisladamente en el Renacimiento, Vico, seguido de Charles-Francois Dupuis, Creuzer y Bachofen, quienes hubieron de sufrir las arremetidas filológicas de Voss y Lobcck o Buttmann. Pero fue en el siglo XIX donde nos encontramos con un panorama totalmente diverso, dado que al quitarle la categoría de alegórico y darle una nueva, la de "tautagórico" (el mito no dice otra cosa, sino esa cosa que no puede decirse de otro modo), el horizonte de la mitología se transformó (sobretudo gracias a Schelling). Nace entonces la mitología comparada con Max Müller, que considera los mitos como cuentos de viejas, una especie de desviación, de perversión metafórica en el curso de la lengua. De esta forma inclinan sus investigaciones a la búsqueda de los valores primeros que en las raíces de la lengua, traducían el contacto con la naturaleza, produciendo a la vez, una confrontación entre la emoción y la capacidad del lenguaje (lo que le hará chocar con las reflexiones de la escuela antropológica, que

se aleja de las disquisiciones filológicas). En esta representación del positivismo historicista, aparecerán Spengler y Comte, lanzando la idea de progreso.

La respuesta, pues, de la escuela antropológica no se hizo esperar (procedente de Inglaterra): Tylor, Lang, Frazer, Harrison, Murray, Cornford y Cook exponían que el salvajismo de los mitos en las grandes culturas históricas no podía provenir de una degeneración con respecto a un estadio anterior, si no todo lo contrario, era testimonio de la supervivencia de esa "barbarie" primitiva. De esta forma se pretendía anular el carácter de "enfermedad del lenguaje", y otorgarle aquel de vestigio del "salvajismo", y por lo tanto, definir el mito como estado salvaje del pensamiento. De todo ello se desprendió el hecho de concebir mayor importancia en el ritual que en el mito, lo que los llevó a la necesidad de buscar un ritual para explicar cada mito (puesto que el rito se consideraba anterior al mito, y aquel que le confiere sentido). Hoy pocos la mantienen.

Así se abrían las puertas al siglo XX, al son de la pisada rotunda y firme del filologismo Wilamowitziano. Esta escuela histórico-filosófica alemana lanzaba su método de la filología y la cronología, el estado civil exacto de un mito, su origen y recorrido; tratando con ello de asimilar el mito a la Historia. Dos de sus representantes fueron Gruppe y Nilsson.

Con la Primera Guerra Mundial se empieza a tomar el mito en serio, apareciendo tres corrientes:

- SIMBOLISMO: la "Einführung" de Jung y Kerenyi, la irrupción "teológica" de F. Otto, la "folklórica" del ruso Propp, y el "simbolismo y funcionalismo" de M. Eliade.
- FUNCIONALISMO: la etnología de Malinowski y Levy Bruhl.
- ESTRUCTURALISMO, con Levy Strauss.

Veámoslas detenidamente: en cuanto a la corriente simbolista, la mitología tiene su propio lenguaje a base de imágenes (mitologemas) que se fundamentan en la psique colectiva. Jung y Kerenyi, dos exponentes de esta escuela, aprovechando los elementos Viquianos y Nietzscheanos para enfocar el mito como eterno retorno, repetición de gestos arquetípicos y teofanía, como producto de una sacralización del tiempo y el espacio.

A raíz de la consideración del símbolo, como el signo, como no perteneciente al orden de la inteligencia sino al de la afectividad y la voluntad, aparecían dos posturas:

- la que lo asimila, como hace Freud, a las otras formas de expresión "sintomática" de los deseos inconscientes.
- La que lo coloca por encima del concepto y se le relaciona -como hace Jung, Kerenyi, Van der Leeun, Otto y Eliade- con el esfuerzo por expresar aquello que en la experiencia última de la psyché escapa a las

categorías del entendimiento. Psyché que en la época de las culturas agrarias se hace más compleja, por lo que la imaginación ya no es sólo afectiva y divagante, sino que también es expresiva y simbolizante: es capaz de crear símbolos e imágenes de significación precisa. Los pilares de esta teoría fueron la sublimación activa y la espiritualización teórica. Y los mitos en este sentido oculto trataban pues dos temas: el metafísico y el ético; refiriéndose los símbolos, fundamentalmente a tres instancias: la imaginación exaltativa y represora (subsciente), el intelecto (consciente) y el espíritu (superconsciente).

Por su parte Propp, señaló que el mito que había perdido su significación social se convertía en cuento, aunque no por esto, el mito fuese la causa eficiente del cuento. Además, mito y cuento sobre el mismo tema no podían coexistir en una misma época, (error como vemos, por su formalismo y su incapacidad para adaptarse a la Historia, así como, la constatación que al tener funciones distintas, pueden convivir dentro de una misma cultura). Kirk establece una distinción entre mito y cuento, ya que el primero tiene algún propósito bajo cuerda además de contar una historia, mientras que los cuentos reflejan simples situaciones sociales (12).

M. Eliade concilió el simbolismo y el funcionalismo, con un sencillo método de consideración del mito en sí mismo, como reflejo de experiencias específicas

del hombre arcaico, como un modo de expresar propio, y según una técnica especial. Para él, los mitos son transformaciones de hechos remotos y de experiencias hierofánicas que han recibido una expresión cultural peculiar y se han convertido en fundadoras de un sistema ritual o cultural. Además, lanzó la teoría de "mito y ritual", de acuerdo con el mito como justificativo del rito, o mejor dicho, el rito actualizador del mito, considerando tanto a uno como a otro como dos caras coexistentes de un mismo fenómeno religioso. Lo que ocurrió es que esta teoría tiene en su contra, que existe una gran riqueza mítica sin correspondencia con rituales, o al revés; a la vez que conlleva una identidad mito-religión, que muchos no aceptan, así como la facilidad para incurrir en anacronismos, dado que se abstiene de hacer referencia al contexto cultural.

M. Eliade estableció también una distinción entre mito, fábula y cuento, considerando a las dos últimas, como historias falsas, y propuso una clasificación de los mitos como: cosmogónicos, de renovación, escatológicos, etc... encontrándole una "lógica" propia, una coherencia intrínseca que les hace ser verdaderos en múltiples planos (13).

Por lo que se refiere a la segunda corriente, el funcionalismo, lo primero que nos encontramos, es la etnología de Malinowski: tiene como función reforzar la

cohesión social y la unidad funcional del grupo, presentando y justificando en una forma agradable de entender, fácil de retener y de transmitir de generación en generación, el orden tradicional de las instituciones y conductas. Realmente esta corriente trata el mito como una realidad viva que aconteció en un tiempo pasado, sin ser simbólico y cumpliendo la función de reglamentación de la colectividad; de ahí la profunda conexión entre mito y culto.

Considero también que existía una conexión íntima entre la palabra, el mythos, los cuentos sagrados de una tribu, y sus actos rituales, acciones morales, organización social e incluso actividades prácticas (oponiéndose pues, a la escuela de Mitología Natural alemana que imputa al hombre primitivo un número de intereses imaginarios, confundiendo los diversos tipos de narración). También se opuso a la escuela histórica porque no aceptaba que se tomase a la mitología como una mera crónica; así como a la psicoanalítica. Por lo tanto su tesis fue: el mito no es únicamente una narración que se cuenta, sino una realidad que se vive; no es simbólico, sino que es expresión directa de lo que constituye su asunto, es una resurrección de lo que fue una realidad primordial que se narra para satisfacer profundas necesidades religiosas, anhelos, morales, sumisiones sociales.... El mito entra en escena pues, cuando el rito, la ceremonia, o una regla social o moral, demandan justificante, garantía

de antigüedad, realidad y santidad.

Respecto a los temas de los mitos, se refieren a las verdades especialmente displacenteras o negativas: la pérdida del poder de rejuvenecer, la muerte por brujería, ... Tales temas que los mitos desarrollan, están ya bastante claros por sí mismos; no se precisa explicarlos, siendo por ello que los elementos del error humano, de la culpa y del infortunio asumen grandes proporciones.

Por último, la función del mito consiste en fortalecer la tradición y dotarle de un valor y prestigio aún mayores al retrotraerla a una realidad, más elevada, mejor y más sobrenatural, de eventos iniciales, (aunque se le ha criticado que erige toda una teoría en función de un sólo elemento de estudio, como son los habitantes de Guinea).

Por lo que respecta al otro representante de esta corriente: Levy Bruhl, lanzó un pensamiento que favoreció el colonialismo europeo: el pensamiento primitivo o salvaje es inferior al nuestro, puesto que no poseen el material lógico y lingüístico que nos permite realizar con facilidad y rapidez una gran cantidad de operaciones mentales.

De acuerdo con la tercera y última corriente: el estructuralismo, el mito se interpreta como un conjunto semiológico que puede ser estudiado descomponiéndose el relato en mitemas que plantean los problemas de una

sociedad. Su máximo representante es C. Levy Strauss.

1985 marca la expansión de esta corriente, con la aplicación de un análisis estructural muy influido por la lingüística de Saussure, considerando el mito como un sistema semiológico, un metalenguaje, con una estructura que puede estudiarse paradigmática y sintagmáticamente; y descomponerse en elementos significativos mínimos, los "mitemas", cuyas combinaciones y oposiciones forman su trama particular. De esta manera superaba los problemas del pragmatismo funcionalista de Malinowski y las concepciones del pensamiento primitivo como propio de una mentalidad infantil de Levy Bruhl. Para él, el mito es un modelo o instrumento lógico, en cuyos códigos y estructuras peculiares se reflejan las graves contradicciones de una sociedad.

El gran mérito del estructuralismo es haber dejado aparte la especulación sobre el remoto origen del pensamiento mítico y sobre la turbia psicología mitopoética de los primitivos para atender a la forma en sí, destacando el valor de la relación sincrónica de los temas y motivos, más que el estudio histórico de elementos sueltos.

Levy Strauss distribuyó las frases-relación o mitemas a lo largo de dos ejes, uno horizontal que sigue el mismo orden del relato, y otro vertical que reagrupa en columnas todos los mitemas que pueden clasificarse en un mismo paquete por sus afinidades temáticas.

En su óptica, el mito no hay que comprenderlo, sino descodificarlo. Gracias a lo cual ha caído la irrealidad y falsedad de los contenidos expresivos del mito por el mero hecho de venir formalizados según un lenguaje distinto y según códigos expresivos diferentes de los del lenguaje filosófico, teológico o científico (aunque no sacó las últimas consecuencias del hallazgo).

Con todo ello, los mitos pasaron a significar la mente que los elabora, y a través de los cuales se expresa una imagen del mundo ya inscrita en la arquitectura de la mente.

Tres fueron los elementos que distinguió Levy Strauss:

- 1.- Armadura, como conjunto de propiedades que permanecen invariables en diversos mitos.
- 2.- Código, como sistema de funciones asignadas por cada mito a sus propiedades (consistente en una gramática y un léxico).
- 3.- Mensaje: el contenido de un mito particular.

La crítica ha atacado a este método lo siguiente: no todas las estructuras sociales y míticas se regulan según divisiones binarias; al analizar la estructura se olvidan toda las circunstancias que le rodean; al ver en el mito un código convencional regido por sus propias leyes, en el que la fantasía creadora del individuo podía introducir muy pocas innovaciones, hace que los contextos

míticos no fuesen expresiones de la actividad pensante, sino esquemas impuestos a ésta; algo así como categorías a priori que determinan el pensamiento.

Que el sentido real del mito no depende de uno sólo de sus elementos, sino de su conjunto, con todas sus implicaciones formales, sintácticas, sintagmáticas y paradigmáticas (dado que Levy Strauss olvida que la estructura mítica constituye una unidad significativa solamente dentro de un contexto ritual). Además, adoptar "axiomas" para deducir un sistema a cerca del hombre, no es tan fácil como en el caso de objetos materiales o matemáticos, a no ser que se trate de regiones muy circunscritas de las actividades del hombre, como en el caso de la organización de parentesco, campo en el cual el éxito es indiscutible (14).

A continuación y continuando con el esquema evolutivo, tendríamos la figura de G. Dumézil, exponente de la filología comparada (indoeuropeo) más la sociología, orientándose su obra hacia un funcionalismo sociológico y un estructuralismo "sui generis".

El sentido de su sistema de representaciones viene dado por la tripartición, reflejo de las tres clases funcionales de la sociedad indoeuropea: sacerdotes, guerreros y trabajadores; si bien, este esquema encuentra sus mayores dificultades en la mitología griega. El, no concibe

el mito como un elemento derivado del rito, sino como un elemento de cohesión social, que recoge todas las tendencias existentes en el seno de una sociedad (en sus estudios utilizó el indoeuropeo pero en su naturaleza filológica, no etnológica), (15).

También nos encontramos con el grupo de Mauss, Granet y Gernet; quienes aunan la Historia, la Lingüística y la Psicología, considerando el mito como "un hecho social total", que corresponde a los tipos de sociedad donde las categorías de lo económico, lo político, lo ético y lo estético, no están aún disociadas y permanecen como incluidas en su expresión simbólica. Está pues, fundamentalmente marcado por la polivalencia y la polisemia; y por último, el lenguaje del mito recurre a imágenes concretas más que a nociones abstractas, sin que entre imágenes y nociones haya una separación radical, sino sólo diferencias de niveles de abstracción.

Por último, el estructuralismo filológico de Kirk, Vernant y Detienne.

Kirk (16) propone tres funciones del mito: narrativa, operativa y explicativa; por lo que el mito es una narración que despierta el interés, entretiene y produce un cierto goce estético. Pero así mismo, su recitación oral garantiza la regular reiteración de los ciclos naturales, reintegra al hombre a la prístina pureza des

de los inicios, da validez a las instituciones.... de ahí su estrecha relación con la ceremonias y ritos (y la magia).

Considera que es más prudente asumir que la narración y los aspectos funcionales de los mitos tienden en muchos casos a desarrollarse en sí y por sí mismos, más que relacionarle con analogías del lenguaje o sistemas de comunicación en general. Pero lo primero que se propone es distinguir el mito de otros géneros narrativos similares como el cuento o la leyenda (dado que los mitos tienen con frecuencia algún serio propósito fundamental, además de contener una historia), así como de entre los pueblos iletrados y pueblos con literatura. Por último, habla también de la multiplicidad funcional en los mitos y que los mitos difieren enormemente en su morfología y su función social, con lo que derriba el esquema de Levy Strauss.

Vernant y Detienne. Ambos dos evitan las generalizaciones en el mito, niegan su unión a la religión o al ritual, incluso dudan de su existencia, por lo que determinan un eclecticismo metódico que relaciona la estructura sintáctica con una semántica etnográfica e histórico-cultural. Junto a Vidal Naquet proponen que los mitos nos iluminan importantes aspectos de la estructura social, pero nunca anterior al siglo VIII ó IX a.C. Por su parte Vernant reconoce que aún hoy en día no disponemos de

un método absolutamente científico para analizar los mitos, y que por ello el mitólogo debe enmendarse y dirigirse hacia los lingüistas, los lógicos y los matemáticos para que ellos le provean de ese útil que le falta: el modelo estructural de una lógica que no será la lógica binaria del sí y del no, si no una lógica distinta a la del logos (precisamente la innovación de Deienne es la utilización de textos de tipo científico para completar los de tipo mitológico).

Ambos tratan de hacer una psicología histórica, tomando como modelo al iniciador de esta corriente: Meyerson, tratando de averiguar lo que ha sido el hombre mismo, el hombre de la antigua Grecia, al que no se puede separar del cuadro social y cultural del cual es a la vez creador y producto.

1.3 ESTADO ACTUAL DE LA CUESTIÓN.-

Si bien este último grupo es el que está realizando los estudios más científicos respecto al tema, unimos a ellos las consideraciones de L. Cencilio, con las que mostramos nuestro mayor acuerdo, respecto a las directrices fundamentales del estudio mitológico, que son:

- No imponer al objeto expresivo pautas a priori, ni en cuanto al contenido, ni en cuanto a la estructura, en cuanto a la prioridad de su significación.
- No desarraigar las realidades que se investigan de su

contexto humano.

- No mezclar confusamente datos de cualquier procedencia, sólo por el hecho de venir a corroborar nuestras hipótesis preconcebidas, sino adaptarse a líneas evolutivas y a concomitancias objetivamente existentes,
- fijar claramente el objeto formal.
- Modular el método a partir del objeto, y no viceversa,
- no excluir, por principio, consideraciones últimas y totales ni cuestiones de fondo, aunque evitando siempre que en ellas se proyecten nuestras convicciones personales, ateniéndose a los puros datos, sin imponerles simplificaciones que los violenten.
- No hacer un uso acrítico de conceptos básicos que se adoptan como puntos últimos de referencia (es el caso del "lenguaje" de Levy Strauss).
- Y cuando el método que responde a la naturaleza del objeto, sin violentarla, no dé más de sí, resultará entonces plenamente científico, no extender las afirmaciones más allá de donde la certeza deje de serlo, (17).

Al acercarse el hombre occidental al mito con su prejuicio historicista, falsea totalmente el sentido del mismo y se muestra incapaz de su adecuada interpretación; a lo sumo vé en él restos desfigurados de anécdotas históricas y en ellos hace consistir el valor, siempre deficiente del mito. Más en este punto el pensamiento mítico resulta, a nuestro modo de ver, no pre-lógico ni

pre-científico, como pensara Levy Bruel, sino supra-lógico y supra-histórico, y desde luego de una calidad noética superior a la de nuestro pensamiento anclado en la anécdota física. Por lo que, la negación del lenguaje en cuanto estructura lógica, en la línea de la expresividad totalizante, sería precisamente el Mito, (es pues la proyección sobre la realidad formalizada del hombre de las fuerzas básicas e informalizables, una proyección que se formaliza en la única forma en que la mente humana puede hacerlo: mediante el símbolo, la metáfora, la analogía...).

El mito es una necesidad mental. No es pues ni un producto de una actividad mecánica de una mente uniforme, ni una mera divagación fantástica de mentes aberrantes, sino la captación constante, estilizada simbólicamente e insistentemente expresiva de la situación universal del hombre en el mundo. Y todo ello no como una mera teoría expuesta fríamente a la curiosidad de los teólogos, sino como una verdadera praxis intimativa e impulsivamente vivenciada en un ritual que jalona a la vida. Una praxis productiva, no de bienes económicos, sino de densificaciones vitales de sentido, que revestían los acontecimientos humanos de un simbolismo real que los conectaba soteriológicamente con la dimensión profunda del vivir.

1.4 LA PROBLEMATICA MITOS/LOGOS.-

Según dice Pembroke (18), " los mitos están sometidos a un proceso continuo de aumento y adaptación, por ello, y por ser un ingrediente vital de la civilización humana, siendo una constatación de una realidad mayor que aún está parcialmente viva, creemos que Grecia no se separa nunca del mito.

F. Adorno expone ciertamente que " es imposible sostener el paso necesario del mito al logos. Se trata más bien, de planos distintos, que se encuentran, se separan, se modifican, habiendo transfigurado en sí mismo los propios pasados en una tensión histórica que justifica los diversos modos de interpretar y de pensar y su proceso en momentos diferentes y, a veces, paralelos, sin que uno sea inferior o superior al otro, más "primitivo" o "evolucionado", sino distintos." (19)

O como dice Vernant (20) " el mito es una manera diferente de decir, en forma figurada o simbólica, la misma verdad que expone el logos de manera directa", por lo que se puede plantear el mito como el primer balbuceo de logos, como realidad que no abandonará a Grecia a lo largo de su trayectoria histórica, pues va inmerso en la forma de expresión, sea cual sea el género o estilo que se elija.

NOTAS.

- (1) FERNANDEZ GALIANO, E., FALCON, C. y LOPEZ, R. Diccionario de la Mitología Clásica, Alianza, Madrid-1981
- (2) GRAVES, R. Los Mitos Griegos, Losada, Buenos Aires-1967, pp. 11
- (3) ELIADE, M. Mito y Realidad, Guadarrama, Madrid-1968
- (4) MALINOWSKI, B. Magia, Ciencia y Religión, Ariel, Barcelona-1982, pp. 123-24
- (5) BURKERT, W. Structure and history in Greek Mythology and Ritual, University of California Press, Berkeley-1979.
- (6) LEWY-BRUHL, L. La mitología primitiva, Península, Barcelona-1978
- (7) GRIMAL, P. Diccionario de Mitología Griega y Romana, Paidós, Barcelona-1981, pp. XV
- (8) CENCILIO, L. Mito, Semántica y Realidad, BAC, Madrid-1970.
- (9) GIL, L. La transmisión mítica, Planeta, Barcelona-1975
- (10) LEVY-STRAUSS, C. Mithologiques. Le cru et le cuit, Plon, Dijon-1974, y RUBIO, R. Las interpretaciones antropológicas del mito en la Era Victoriana, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander-1982
- (11) DIEI, P. El simbolismo en la Mitología Griega, Labor, Barcelona-1976
- (12) KITK, G.S. La naturaleza de los Mitos Griegos, Argos Vergara, Barcelona-1984, pp. 24 y ss.
- (13) ELIADE, M. Morfología y función de los mitos, en "Tratado de Historia de las Religiones", Cristiandad, Madrid-1981, pp. 411-435
- (14) BERMEJO, J. Mito y Parentesco en la Grecia Arcaica, Akal Barcelona-1980
- (15) DUMEZIL, G. Los dioses de los Indoeuropeos, Seix-Barral, Barcelona-1970

- (16) KIRK, G.S. Myth. Its meaning and functions in Ancient and other cultures, The Cambridge University Press, London-1970
- (17) CENCILIO, L. Mito, Semántica y Realidad., pp. 324 y ss.
- (18) PEMBROKE, S. Mitos, en "El Legado de Grecia", Grijalbo, Barcelona-1983, pp. 309-32
- (19) ADORNO, F. Mito y Logos, en "Orígenes y desarrollo de la ciudad: el arcaísmo", Icaria-Bosch, Barcelona-1982, pp. 271
- (20) VERNANT, J.P. Mito y Sociedad en la Grecia Antigua, Siglo XXI, Madrid-1982, pp. 185

" Y si eres listo, jamás comprenderás al pasado por haberse perdido lo que no llegó a conocer, sino que te compadecerás a ti mismo por no haber vivido aquel mundo."

John Fowles, El Mago.

II. EL UNIVERSO HOMERICO.

1. INTRODUCCION GENERAL.-

El capítulo que a continuación damos comienzo tiene su explicación en el hecho de su propia necesidad, si realmente queremos lograr entender qué sucede con los rituales y las festividades en la Grecia Primitiva.

El argumento es sencillo, ya nos hemos acercado a las formas de pensamiento de los individuos que vivieron en la época que es objeto de nuestro estudio; ya sabemos hasta donde pudo penetrar **el mito**, hasta qué punto formó parte de su forma de expresión; también hemos visto y criticado ese aspecto "primitivo", ese estadio intelectualmente disminuido que se ha querido observar, a raíz de las distintas formas de articular las ideas, estos individuos, etc..., pero lo que ahora trataremos, será, de adentrarnos en el complejísimo mundo que se ha venido denominando "homérico" -dado que es el portavoz exclusivo que nos ha llegado de esta época-. Trataremos de concretar no sólo el universo en el que se mueve, si no todas las formas de relación existentes así como las de producción, los antagonismos internos o los primeros esbozos de la ruptura de un sistema de empuje tímidamente a dar paso a otro mucho más diáfano. Y ésta es una de las advertencias que nos gustaría señalar, pues aunque vamos a intentar lo -no sabemos si con éxito o no-, queremos dejar constancia de que toda sociedad en cambio, resulta altamente

complicada de desmenuzar, desnudar y mostrar abiertamente todo su entramado; y ésto es lo que está ocurriendo en el mundo homérico (1), por lo tanto las relaciones andan entremezcladas y nos aparecen oscuras muchas de ellas. No obstante creemos que no sólo se debe al hecho histórico en sí, sino a la propia fuente que manejamos ya que pertenece al ámbito literario, y además sin ánimos de hacer "historia", por lo que son perfectamente comprensibles tales desvarios.

Por último, nos gustaría añadir, o mejor dicho, casi aconsejar, que antes de la lectura de este capítulo. el lector se desnudara, se olvidase tan rápido como le fuera posible, de que vive, habita o mora en el siglo XX, en un Estado como el actual, con unas relaciones diferentes totalmente de pensamiento, movimiento o personales, a las que vamos a conocer; por ésta tan aparente complicada razón: porque nos adentramos en **Homero** y éste es lo suficientemente enorme como para recorrerlo tan atónitos como para no detenernos en nosotros mismos, y por su poder de cautivación tan absorbente -aún hoy-, que creemos lo mejor, dejarnos fascinar; que sea él mismo quién nos guíe y nos muestre el marco histórico que sustentará esta Tesis.

NOTAS.

(1) Respecto al término, lo utilizamos para designar una época de la historia de Grecia, conocida como " Época Oscura ", que se extiende desde 1200 a 750 a.C.; y no como la época en la que vivió **Homero**.

II. LA CUESTION HOMERICA.-

Antes de dar paso a todo el desarrollo histórico es necesario hacer una parada en el problema que conlleva la obra de **Homero**; éste arranca desde el mundo griego, en el periodo helenístico (siglo III a.C.), cuando comenzó a dudarse de la autoría del poeta para ambos poemas. Así pues Grecia, que nunca había dudado de la existencia de su gran educador, va a dar lugar a la polémica, a través de los grandes editores alexandrinos como Zenodoto, Aristófanes de Bizancio y Aristarco, quienes continúan apoyando la tesis de un sólo autor, frente a los llamados "corizentes" (1) -Jenón y Helánico- así designados por el hecho de considerar la **Iliada** y la **Odisea** como obras de distintos autores, debido a las diferencias de tema y estilo. A la vez que se atestigua el hecho de compensación, dado que intentan resolver el problema otorgando la autoría al mismo poeta, pero en dos fases distintas de su vida, así la **Iliada** sería el poema realizado por **Homero** en su juventud; y la **Odisea** la obra de su vejez.

No obstante, la verdadera cuestión homérica arranca de la época moderna, del siglo XVIII, cuando en 1715, el abate D'Aubignac en Francia, y en 1730, Gimmbattista Vico en Italia, negaron la existencia de un poeta con el nombre de **Homero**, autor de los dos poemas, por

las contradicciones internas de éstos, y porque perteneció a una época donde la escritura no existía. El primero con su obra "Conjectures académiques ou Dissertation sur L'Iliade" consideraba los poemas como un agregado de cantos producidos en circunstancias y tiempos diferentes, refundidos por **Licurgo** y posteriormente por **Pisistrato**. El segundo, con su obra "Discoverta del vero Omero", propuso que los dos poemas habían nacido en tiempos y lugares distintos y por autores diferentes, por lo que la autoría de los poemas recaería sobre el pueblo entero. -hay que señalar que si bien éstos marcan los inicios de la controvertida "Cuestión homérica", se pensó que como sus obras pasaron inadvertidas, el auténtico fundador fue el alemán Wolf, del que posteriormente hablaremos.

Conocidas las corrientes francesa e italiana, como representante de la escuela inglesa tenemos a Robert Wood -considerado como el precursor de la tesis de la composición oral de los poemas (no olvidemos que en este siglo XVIII, el argumento de la falta de escritura estuvo muy en boga)-, quién en su obra Essay on the Original Genius and Writting of Homer, creyó que la primera redacción escrita de los poemas sería tardía.

Por último -aunque también podríamos decir "para empezar", dada la importancia de esta figura- el representante de la escuela alemana, Friedrich Wolf, que en 1795 con su obra "Prolegomena ad Homerum" dió la

misma solución que anteriormente había dado G. Vico, si bien no sólo ayudado por éste sino por Cicerón, Osian, el Mio Cid, etc... por lo que, haciendo hincapié en la idea ya mencionada y teniendo en cuenta que en los tiempos de **Homero** no se conocía la escritura, y si la conocían no la utilizaban para fines literarios, tuvieron que existir pequeños cantos aunque no poemas tan extensos como son las **Iliada** y la **Odisea**, por ello, son el resultado de varios poetas que pertenecieron a una época reciente.

La reacción contra Wolf viene de Gregor Wilhelm Nitzsch (1790-1861) quien defendió que la escritura pudo ser usada como ayuda para memorizar, y por lo tanto, **Homero** con esta ayuda, pudo componer uno o dos poemas amplios.

Sin embargo, dado que Wolf marcó una etapa, podemos decir que después de éste, los estudiosos de **Homero** se dedicaron al estudio analítico, por lo que el siglo XIX fue esencialmente analista, a lo cual contribuyó en gran manera la existencia de las tendencias racionalistas e historicistas, entonces dominantes. Sus argumentos son básicamente los siguientes:

1.- Las contradicciones que se encuentran dentro de los poemas son de distintos tipos, sobre todo,

a) de lengua: encontramos formas eólicas y jónicas, así como otras coincidentes con las del arcadio o el micénico. Otras veces se trata de arcaismos que los

podemos atribuir igual a un dialecto que a otro, en su fase antigua, junto a formas más recientes, generalmente jónicas, y algunas áticas. O sea, que **Homero** utilizó -ya lo veremos más detenidamente- una gran variedad de formas lingüísticas.

b) de estilo: dados los altibajos que aparecen, algunos autores pensaron que se debería a diversos poetas.

c) arqueológicos y culturales: por la presencia de armas de hierro, a la vez que de bronce; por los carros de los guerreros tirados por dos caballos o por cuádrigas; porque el rito funerario es la cremación frente a la inhumación micénica; por la presencia del gran escudo micénico que llega a los pies y uno más pequeño que cubre el pecho -con dos variedades dentro de éste último: el que se empuña con la mano, y el que se lleva sujeto al antebrazo-; y porque la lanza es arrojadiza aunque a veces se combate a pie con ella.

2.- Repeticiones que para los analistas son injustificables, y que consideran como una prueba de interpolaciones, no como regla de estilo originaria del canto.

3.- Defectos de composición, que comprende sobre todo las abundantes digresiones homéricas que parecen olvidarse de su plan de narración (2).

De todo este material que sustenta la tesis analítica, se esbozaron cuatro corrientes:

- la primera es la teoría de las canciones, (también llamada, teoría de cantos separados, **Liedertheorie**, o **Agglutinationstheorie**), representada por Karl Lachmann, quien utilizando el mismo método que años antes emplease en su disección del Cantar de los Nibelungos, propuso la existencia de muchos cantos distintos unidos por Pisítrato.
- La segunda es la teoría de las interpolaciones o **interpolationstheorie**: en un conjunto poético homogéneo se intercalaron posteriormente versos aislados y pasajes extensos. (Partidarios de esta corriente fueron Nitzsch, Rothe, Peters, Scott, etc....)
- La tercera es la que se conoce como teoría de la ampliación del núcleo originario o de los alargamientos sucesivos (**Erweiterungs**, o **Entwicklungstheorie**), con la que defienden la existencia de una proto-**Iliada**, o proto-**Odisea** que se iría aumentando paulatinamente mediante el injerto y el agregado de otros poemas épicos. Representantes son: Müller, Hermann, Kayser.... (el problema, no obstante, estaba en determinar esa "proto-**Iliada**" o "proto-**Odisea**").
- La cuarta es la teoría de la compilación, o **Compilations theorie**, propuesta por Kirchhof, quien lanzó la idea de un poeta que refundiría y armonizaría diversas epopeyas de distinto tamaño y valor literario, o sea, tres grandes poemas independientes como son el retorno

de **Odiseo**, los viajes de **Telémaco**, y el reencuentro/venganza.

Respecto a la tercera, se quiso ver que el centro de la **Iliada** sería la cólera de Aquiles, y que en torno a este núcleo originario un segundo poeta, reagrupó un número de componentes aislados. Por lo que se refiere a la **Odisea**, tendríamos una **Odisea** originaria a cargo de **Homero**, y la del estado actual que correspondería a otro poeta que le sumó la Telemaquía.

La siguiente figura que apareció y que se puede decir que cierra una parte, para que a continuación se abra otra, fue Erich Bethe (1863-1940) que creyó firmemente en la redacción definitiva de la **Iliada** y la **Odisea** en tiempos de Pisístrato (siglo VI), de acuerdo con arregladores y versificadores, que recurrieron a un vasto y muy antiguo repertorio de cantos épicos y de pequeños poemas, de diferentes autores difuntos, alrededor de dos temas populares: la cólera de Aquiles y el regreso de Ulises; con lo que concilió o sintetizó las concepciones analíticas dominantes.

Al aceptarse la poesía oral, entró en escena Ulrich von Wilamowitz (1848-1931) en su obra "Die Ilias und Homer", dándose un auténtico salto: los poemas pertenecen a la época antigua de la epopeya, (siglo VIII para la composición de la **Iliada** por **Homero**, y siglo

VI para la **Odisea**, ya que hubo una reorganización de tres poemas anteriores que pertenecían al siglo VII). Cree que poetas de segunda fila retocaron los poemas, destrozando la poesía primitiva; que **Homero** conoció y utilizó una amplia poesía prehomérica, que se ve afectada hoy por posteriores añadidos; no obstante, atribuye a **Homero** la mayor parte de la composición. Para él, la **Odisea** había sido completada por un poeta mediocre (ein gering begabter Flickpoet) sobre la base de tres poemas anteriores, que serían:

- La victoria de Ulises sobre los pretendientes.
- La Telémaco.
- La Odisea antigua, que constaría a su vez de tres poemas más antiguos, dos sobre los viajes de Ulises, y uno sobre el reconocimiento de Ulises en Itaca.

(Anotaremos, que la mayoría de los estudios que fueron publicados en Alemania hasta 1884 siguieron más o menos sus tesis, aunque difiriendo en el número de estadios del proceso, en el número y longitud de los poemas más antiguos usados, y en el valor poético de algunos pasajes).

El siglo XX, en sus primeros años vió un verdadero renacimiento de los principios unitarios, por ejemplo D. Mülder, que en 1910 publicó su "Die Ilias und ihre Quellen", en la que lanzó las siguientes tesis:

- 1.- La **Iliada** es un poema unitario compuesto según un plan unificado.

- 2.- Las inconsistencias se deben a una tarea peculiar más que a una auténtica personalidad poética asentada por sí misma.
- 3.- La *Iliada* está al final, no al principio de una larga evolución literaria.
- 4.- Sus fuentes son trabajos producidos durante esa evolución.
- 5.- Las fuentes no eran "lays" en el sentido lachmanniano.
- 6.- Sólo unas pocas de ellas tienen relación con Troya.
- 7.- La transferencia de estos cuentos no-trojanos a un contexto formaron una parte considerable de la *Iliada*.
- 8.- Este trabajo no pudo resultar de un accidente (como propuso Robert) o de un desarrollo orgánico (como propuso Marry) o del trabajo de un "Bearbeiter", sino de un poeta (3).

Después de la Segunda Guerra Mundial, se constituirá por primera vez un frente compacto y victorioso. Así, en América del Norte tenemos a J.A. Scott con su obra "The Unity of Homer" (1921), en Alemania, E. Drerup con su "Homerische Poetik, I" (1921); en Inglaterra S.T. Sheppard con su obra "The Pattern of the Iliad" (1922); y Arnaldi y Turolla en Italia; teniendo todos ellos como principios las ideas siguientes:

- La *Iliada* y la *Odisea* son el producto individual de un gran poeta: **Homero**.

- que **Homero** es un genio, que inventó "ex novo" motivos y personajes.
- que su lógica es la de la poesía y la fantasía, superior y diferente a la de la razón.
- y que la integridad de la escritura homérica no debe ser profanada por los "análisis".

El método utilizado consistió en señalar comparaciones con las grandes creaciones poéticas de la época moderna, anotando que incluso en poetas geniales se podían observar contradicciones patentes.

Nos gustaría destacar que mientras los unitarios andaban formándose, no estaban sólo acompañados de los analíticos, sino que el ambiente era un poco más ambiguo, dado que también estaba la corriente arqueológica representada por Schliemann y Blegen, que buscaban la historicidad de **Homero**, hasta Evans y Ventris que con el descubrimiento del Lineal B se demuestra esta historicidad; y la corriente de literatura comparada, representada por Chadwick y Bowra, a través de las comparaciones con otros grandes poemas épicos como el Cantar del Mio Cid, o la canción de Roland.... aunque no llegaron a una idea muy clara. Sin embargo, al estudiar las tablillas hititas se reforzó la historicidad de **Homero**, al contemplar se la destrucción o descomposición de 1200 a.C.

Mientras tanto, el unitarismo de los años treⁱⁿ

ta se caracterizó por ser más pacífico, y no produjo obras que se distinguiesen por sus características peculiares, aunque hay que mencionar de nuevo a C.M. Bowra, "Tradition and Design in the Iliad", (1930), y a Schadewaldt como jefe del unitarismo después de la Segunda Guerra Mundial (si bien algunos lo incluyen como neoanalítico) (4). Con este autor asistimos a una demostración directa de la unidad, no de una mera refutación de la aporías analíticas: él defiende la unidad de la **Odisea** como poesía, si bien, cree que se distinguen perfectamente dos estructuras que responden a: una, a un poeta, probablemente idéntico al cantor de la **Ilíada** del 700 a.C., que sería el autor del núcleo poético primitivo del regreso de Odiseo a la patria; y otra, a una refundición ampliada de un poema antiguo hecha por un escritor más reciente.

Así pues, cree ver cómo cada una de las cerradas estructuras poéticas es rota por la inserción de un redactor, y cómo con la supresión de estas inserciones se hace patente la estructura originaria.

De esta forma, el escritor joven había añadido los cuatro primeros libros de la Telemaquía, el segundo día en el país de los Feacios del canto VII y todo el XXIV, junto con otros complementos; apreciándose su interés por acontecimientos contemporáneos como la fundación jurídica (pretendientes y naufragio de los compañeros de Odiseo), la política (levantamiento de las familias

en el último canto), un nuevo interés histórico y geográfico, etc... representando pues, un nuevo grado del desarrollo de la conciencia griega, precursor de la lírica y de la tragedia (5).

De todas formas, hay un tema que los unitarios, tan obsesionados por la originalidad y la propia unidad de los poemas, descuidaron, y fué "la cuestión épica", y precisamente viene de ahí el fracaso cuando intentaban explicar la mezcla de elementos diferentes en los poemas. Así, gracias a Witte y Meister, se llegó a reconocer la existencia de una técnica épica que fue modernizada a lo largo de sucesivas generaciones de aedos, pero que conserva vestigios antiguos; a veces, coexistiendo lo antiguo y lo moderno, según lo exija el metro.

A continuación tenemos que mencionar a Milman Parry, que marcó un hito en la historia de la técnica épica oral, debido a su exhaustivo estudio de las fórmulas y al interés por la poesía oral viva (en Yugoslavia), -ambas fuentes han sido criticadas, así como su labor, en un intento de reducir la importancia de sus descubrimientos. Así se ha dicho, que aunque su análisis sea muy positivo, nunca se pueden olvidar las diferencias (fundamentalmente de calidad) entre la épica homérica y la yugoslava. O bien, que no descubrió ningún territorio nuevo, ya que G.K. Witte ya reconoció hace mucho tiempo la importancia de las frases formularias y sus variaciones;

también, W. Areud observó que los versos formularios y los grupos de versos que describían las llamadas "escenas típicas", formaban parte de una herencia y eran un elemento integrante de la versificación épica; o algo tan fuerte como negarle a **Homero** toda originalidad de estilo (6). Por su parte M. Parry los argumentos que propone son los siguientes (7):

- Distinción entre lenguaje y dicción.
- Existencia de una larga tradición oral.
- La fórmula homérica, que es aquella expresión usada regularmente, bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea esencial, (por lo tanto la técnica formular expresa el pensamiento de la poesía épica).
- El epíteto, como principal tipo de fórmula (estudiándolo en miles de casos).
- La comparación con la poesía oral yugoslava.

Debemos mencionar también, la crítica semántica de Antonio Pagliaro, quién considera que la poesía épica debe haber tenido como ambiente suyo propicio, los agones asociados con las grandes fiestas públicas y privadas. Pues bien, toda esta tendencia unitaria que predomina en el siglo XX, no consiguió desplazar a la corriente analítica en Alemania, pero sí contribuyó a la aparición de los neo-analíticos, que sí aceptaron las nuevas tendencias unitarias, optando por el libro de un sólo poeta que empleó poemas diversos. A esta nueva corriente pertenecen John

Kakridis, Wolfgang Kullmann, W. Schadewaldt, etc....
(ya comentamos anteriormente que con éste autor había diferencias de opinión), y su método consistía en intentar descubrir aquello que **Homero** heredaría de la tradición antigua, y cuáles serían pues sus propias innovaciones. No rechazaron la unidad de los poemas, ni se apoyaron en las contradicciones lógicas, ni en las incongruencias culturales, o en las discrepancias de la dicción, si no que pusieron especial atención en las anomalías poéticas (tratar de ver los detalles que en una escena concreta podían atentar contra el esquema poético), por lo que consideran que **Homero** hizo uso de una épica anterior pero sin asimilarla plenamente (8).

Bien, esto ha sido un esbozo muy general de la controversia en contra o a favor de **Homero**, desde sus inicios -bien con los estudiosos alejandrinos, bien con el abate D'Aubignac- hasta aproximadamente hoy. Pero hoy, realmente, ¿Qué ocurre? El problema está en que -como J. Myres muy bien dijo- lo difícil es decir algo nuevo sobre el poeta (9), y creemos que ahí está la cuestión, y la intención de nuestro trabajo. Sobre **Homero**, su técnica, su estilo, su autenticidad como fuente, etc... sigue estando en duda para muc'os autores, al contrario de lo que sucede para otros; de esta forma podemos pensar que realmente

la cuestión homérica sigue viva, y creemos -como D. Page- que seguirá estando viva, porque no se puede resolver hoy, ya que no disponemos de datos sobre hechos para trabajar, sólo de opiniones personales, y a la vez, de demasiados entusiasmos colectivos (10). Y si bien comprendemos perfectamente que nos dejemos entusiasmar por la obra del genial poeta, consideramos necesario mantener ese entusiasmo en todo su estudio, pero no abandonarnos a disquisiciones que -modestamente pensamos- se alejan del poeta para adentrarse en el complicado mundo de las divagaciones mentales, sin acordarse de que vivimos en la Tierra, y que realmente las necesidades son otras; Myres lo sabe decir muy bien, y lo hace de la siguiente manera: " La cuestión homérica (...) está fuera de los límites de la finalidad (...). Podemos decir como el poeta dice en sus versos, que el canto más dulce es aquel "que a los oyentes parece más nuevo". Pero somos nosotros los que cambiamos: y nuestros instrumentos y nuestros métodos, no el genio de Homero ni la perenne humanidad de los poemas." (11)

Aunque no sabemos si tiene algún sentido, tras lo dicho, los autores de este trabajo pensamos en la existencia de un único poeta para los dos poemas, y no consideramos que uno sea de juventud y otro correspondiente a la vejez, sino que los entendemos muy bien dentro del marco de una composición oral, de una larga

tradición que se remonta a la época micénica; y que todos los argumentos que se esgrimen, si bien los encontramos valiosos por la originalidad que conllevan, los consideramos banales pues se alejan del objetivo central: "los poemas", y se reducen a un puro comentario estilístico que no fructifica en una obra tan especial y antigua como es la de **Homero**.

Por lo que se refiere a la datación, el problema no ha revestido tanta envergadura, pues el situar cronológicamente la obra de **Homero** fue una tarea más sencilla que estudiar al propio poeta. Ni que decir tiene que todas las fechas que en su día se barajaron estaban en función, no sólo de la corriente a la que se pertenecía, sino al propio método utilizado; a lo que además hay que añadirle -para hacernos una idea del grado de confusión- los escasos conocimientos arqueológicos. Por ello, es a partir de la corriente arqueológica (los inolvidables trabajos del profesor Schliemann) cuando el problema de la cronología de los poemas empieza a tomarse realmente en serio, ya que -aún con fallos- la realidad está presente en unos estratos que no podían negarse; de esta manera hasta hoy se han propuesto fechas que se introducían de lleno tanto en la época micénica como en la época arcaica o clásica, incluso. De todas maneras, hoy se acepta el siglo VIII a.C. para ambas composiciones, como fecha en que recibieron su forma tal y como hoy se las conoce, si

bien se considera la **Iliada** más antigua, perteneciente a los inicios o primera mitad del siglo VIII, y la **Odisea**, más reciente, perteneciente a la segunda mitad del siglo VIII a.C. No obstante hay autores que a la hora de referirse a la **Odisea**, bajan aún más la cronología, como es el caso de E. Mireaux quien da dos fechas, debido a dos autores diferentes: una estaría compuesta en la segunda mitad del siglo VIII a.C. y otra a fines del mismo siglo (12); o Griffin, quien la asocia a una generación después de la **Iliada** (13); o el caso más extremo, el profesor Finley, quien proponía la diferencia de una o dos generaciones después del poeta Hesíodo, no después de la **Iliada** (14).

CONCLUSIONES

Lo que hemos señalado en este capítulo ha sido la tan manejada Cuestión homérica, desde sus inicios con los estudiosos alejandrinos; D'Aubignac, Vico, para centrarnos en Wolf, ya que desde él se piensa que arranca toda esta problemática. Después vimos las respuestas ofrecidas por las distintas escuelas: la italiana, la inglesa, la francesa, dando lugar a un auge de la corriente analítica, que no cree en la unidad de los poemas, ni en la figura de un sólo autor, si no la presencia de complicaciones o reunión de otros textos, o incluso, descubrimos las cuatro corrientes procedentes principalmente de Alemania, en función de esta gran escuela analítica:

- la teoría del núcleo,
- la de los cantos sueltos,
- la de la compilación,
- y la de las interpolaciones,

para señalar a continuación la aparición del maestro de muchos estudiosos alemanes: Wilamowitz y sus ideas sobre la existencia de tres poemas anteriores.

A comienzos del siglo XX, corren nuevos aires, y la corriente opuesta, la unitaria, comienza a hacerse fuerte, desarrollando una infatigable labor, con autores tan prestigiosos como Scott, Drerup, Bowra, etc... a la vez que las corrientes arqueológica (Schliemann) y las

de literatura comparada (Chadwick, Ventris,...) continuaban asentando los conocimientos que luego van a permitir la mejor comprensión de la época homérica. Que con la aparición de M. Parry se subraya toda la idea de una tradición oral antigua, por el estudio del estilo y la técnica utilizada en los poemas (fórmulas, epítetos), así como por el ejemplo vivo de la épica oral yugoslava.

Para finalizar, señalabamos el auge del nuevo enfoque que proporcionan los analíticos, dando lugar a la aparición de los neo-analíticos, con muchos puntos en común con los unitarios, y poniendo especial interés en las anomalías poéticas; y la situación actual, donde prosiguen estos altibajos y dudas, así como la realidad de un círculo vicioso que desde la primera vez que fue movido para girar, todavía no ha cesado de hacerlo, pero con una salvedad, y es que desde entonces no ha existido ninguna mano que lo mueva, si no que el movimiento está en sí mismo, (algo así como lo que propugnaron los filósofos presocráticos). No obstante, somos partidarios de creer en un sólo poeta para las dos obras, y de rechazar las objeciones que se le achacan a los poemas homéricos, por considerarlas interesantes pero alejadas de la propia realidad, como es el marco general del poeta.

Después de esto, y para finalizar, nos introducimos en la cronología de los poemas, atisbando las diferencias existentes, así como una datación generalmente aceptada:

el siglo VIII a.C., -si bien la *Iliada* se asocia con la primera mitad del siglo, y la *Odisea*, con la segunda-

NOTAS.

- (1) Corizontes significa "separadores".
- (2) Hemos seguido el esquema propuesto por RODRIGUEZ ADRA-DOS, F. en su obra Introducción a Homero, Labor, Barce-1984, pp. 33-35.
- (3) WACE, A. & STUBBINGS, F. (Ed.) A Companion to Homer, St. Martin's Press Inc., New York-1962, pp. 254
- (4) CODINO, F. La Questione Omerica, Strumenti, Roma-1976, pp. 31; y KAKRIDIS, J. & ROUSSOS, F. Poetry in the Geome-
tric Period, in "History of the Hellenic World. The
Archaic Period", Akdotike Athenon, Atenas-1975, pp.180
- (5) SCHADELWALDT, F. La Odisea como poesía, CFP, nº18, Madrid
1971, pp. 15-48.
- (6) Ver por ejemplo la obra de HEUBECK, A., KIRK, G.S., HAINS-
WORTH, J.B. y otros: Homer, Tradition and Invention,
by Cincinnati Classical Studies, Leiden-1978; y la obra
de THOMSON, G. Studies in Ancient Greek Society. The
Prehistoric Aegean, by Lawrence & Wishart, London-1949
- (7) PARRY, M. The Making of Homeric verse, Oxford University
Press, Oxford-1971.
- (8) Ver la obra de KAKRIDIS, J. & ROUSSOS, F. Poetry in...,
o la obra de SCHADELWALDT, W. La Odisea como poesía.
- (9) MYRES, J. Homer and his Critics, citado por LUCE, J.V.
en "Homero y la edad heroica", Destino, Barcelona-1984,
pp. 10
- (10) PAGE, D. I poemi omerici alla luce delle recenti scoperte
archeologiche, en "L'Origine dello Stato nella Grecia
Antica", a cura di F. CODINO, Strumenti Editori Riuniti,
Roma-1975. pp. 59
- (11) MYRES, J. Scopo e metodi della critica Omerica, en -
"La Questione Omerica", pp. 40 (" La questione omerica
(...) sta fuori dei limiti della finalità (...). Possia

mo dire, come il poeta dice dei suoi versi, che il canto piú dolce è quello "che gli uditori souna piú nuovo". Ma siamo noi che cambiamo, e i nostri strumenti e i nostri metodi, non il genio di Omero né la perenne umanità dei poemi.")

(12) MIREAUX, E. La vida cotidiana en los tiempos de Homero, Hachette, Buenos Aires-1962, pp. 9, o de la misma autora, Les poèmes homériques et l'histoire grecque, Albin Michel, Paris-1948, pp. 28

(13) GRIFFIN, J. Homero, Alianza, Madrid-1984, pp. 15

(14) FINLEY, M. I. El mundo de Odiseo, FCE, México-1978, pp. 34

III. LA LENGUA HOMÉRICA.-

Ahora nos adentramos en uno de los aspectos más ilustrativos y más seductores de toda la temática homérica, si bien debemos anotar la advertencia de que al no ser especialistas en Filología Clásica, éste campo quedará enmarcado siempre que sea posible en un contexto histórico, con el fin de evitar errores y de simplificar la lectura. En principio diremos que aunque no todos los autores lo mencionen, parece estar hoy en día aceptado, o por lo menos es lo que nosotros podemos deducir, la consideración sobre la lengua homérica entendida como un conjunto artificial, -y para demostrarlo las razones son muchas, por ejemplo, porque su misión fue describir una epopeya, porque debió ceñirse a las necesidades métricas, especialmente el hexámetro (1), porque una parte importante del lenguaje homérico consta de formas que no pertenecen a ningún dialecto hablado de ninguna época, si no que fueron creaciones, por analogía con formas reales, de cantores que consciente o inconscientemente se esforzaban por reducir la coerción que sobre ellos ejercía el verso dactílico (2); porque en sí refleja toda una larga tradición de la cual es resultado y aspiración deliberada (3); o bien porque se aprecian una serie de elementos que fueron siempre extraños al habla, lo que hace que **Homero** parezca a veces claramente arcaico, y otras tan evolucionado como

el dialecto ático de la época clásica (4)-.

Pero aparte de esta importante característica, existen muchas más, que ya casi hemos esbozado, cuando nos referimos a la lengua de **Homero**; por lo pronto vamos a centrarnos especialmente en la mezcla de dialectos existentes, y posteriormente daremos paso al desarrollo de todas las demás.

Lo que llama la atención del dialecto homérico es toda su complejidad, ya que encontramos lógicamente arcaísmos muy marcados, fundamentalmente en el léxico, y otras formas más recientes; pero no es esta coexistencia de formas cronológicamente distintas lo más chocante de la dicción homérica, si no su falta de homogeneidad dialectal. A los antiguos ya les sorprendió, como a nosotros, la mezcla tan admirable de elementos heterogéneos, forjándose así la imagen de un poeta viajero, que en sus contactos con las distintas ramas de la estirpe griega, había tomado diversos rasgos lingüísticos para crear el lenguaje de la epopeya (algo así como una especie de koiné épica en que se cantaría la gesta común de los Helenos). A principios del siglo pasado, se tenía la opinión de la lengua homérica como una lengua popular, sumamente arcaica, que vendría a ser el venerable antepasado de todos los dialectos griegos (5).

Pues bien, lo que encontramos en la **Iliada**

y en la *Odisea*, es una mezcla de dialectos, ático, jónico, eólico y arcado-chipriota -pues el dórico es totalmente ignorado, y eso que en época homérica se hablaba en Asia menor, al sur de la Eólida y la Jonia-. El jónico, sin lugar a dudas, es el propio fundamento de la lengua de **Homero**. La presencia tan abundante de eolismos llevó a algunos lingüistas a suponer que los poemas estuvieron escritos primitivamente en el dialecto eólico, o que habían sido escritos en un lugar donde se hablasen los dos dialectos (jónico y eólico) como Quíos, o también, que hubiesen sido compuestos en una región donde el jónico sustituyera al eólico, pero que conservara muchos rasgos de éste último. Respecto a la presencia de aticismos hay que hacer una salvedad, pues hoy día se consideran poshoméricos (6) y es debido a una razón muy simple, pues como se deben a la labor posterior de transmisión y no a la originaria, de ahí que sea este dialecto el más desarrollado (7). Sus rasgos principales son:

- el estilo áspero y la aspiración de las oclusivas en su contacto.
- el desplazamiento de la aspiración en ciertas palabras.
- las diferencias de vocalismos.
- el dativo singular en *-ei*, en lugar de *-i*.
- labial en vez de gutural en los temas de interrogativo y relativo.
- la partícula men en vez del eólico mān y del jónico

y del jónico mēn.

Respecto al jónico, los principales rasgos son:

- la abreviación de la vocal en hiato y la metátesis cuantitativa.
- la falta de digamma en la escritura.
- el empleo de la -n efelcística en determinadas formas nominales y verbales.
- genitivo en -ou en la flexión temática.
- los pronombres personales.
- el imperfecto eēn, ēn frente a ēs de los restantes dialectos.
- la tercera persona del plural -san.
- la falta de apócope en las preposiciones.
- prōs.

Y por lo que respecta a los eolismos:

- el tratamiento labial de las labiovelares ante vocal de timbre e, i.
- la geminación de consonantes en los grupos -sl-, -sm-, -sn.
- kallōs en lugar de kalōs en los compuestos y en el superlativo y comparativo.
- las formas geminadas.
- el dativo en -ēssi analógico.
- los pronombres personales.
- el auristo en -ss.

- la flexión del participio de perfecto en -ōn.
- el infinitivo atemático en -mēnai.
- el infinitivo atemático en -mēn.
- el patronímico y adjetivo de pertenencia en lugar del genitivo.

R. Aubreton propone, a raíz del jónico y el eólico, que en época homérica había ya una tradición literaria épica, eólica y jónica, con transposiciones en unos u otros dialectos, con una base épica eólica muy bien conocida por los aedos y que **Homero** utiliza. De esto resultó un tipo de lengua épica tradicional que no parecía chocante a esas poblaciones que hablaban, unas veces el eólico, otras el jónico, con unas mezclas o contactos que procedían de las relaciones económicas y políticas; aunque también existe una intención evidente de arcaizar, por lo que se tratará de resucitar una lengua arcaizante que era, tal vez, ya una tradición de lenguaje épico, en el que los eolismos dominaban en el origen de esos poemas y que muchos jonismos fueron solo transformaciones posteriores (8). Como ejemplo de esos arcaísmos tenemos:

- las huellas de la digamma, que consisten especialmente en los conocidos efectos prosódicos del alargamiento por posición de una breve en tiempo fuerte como la elisión de una breve, en tiempo débil, y que se deben

- al uso de fórmulas arcaicas estereotipadas,
- el uso del dual, aunque **Homero** es oscilante,
- tōi, tai,
- los nominativos asigmáticos,
- el genitivo en -ōō,
- la libertad en el empleo del aumento.

De todas formas, no encontramos cantos o versos de carácter predominantemente jónico, eólico o arcado-chipriota; sino que los diversos componentes se encuentran repartidos en proporciones sensiblemente parecidas a lo largo del epos y dentro de un mismo verso no es raro encontrar elementos jónicos y eólicos desempeñando una función orgánica en el mismo, es decir, formando unidades métricas que no tienen posible sustituto, (9).

Como referencia aparte, y dado que más tarde discutiremos ampliamente sus conexiones, queríamos exponer las coincidencias que esta lengua tuvo con el micénico (a la vez que sus relaciones con el arcado-chipriota), y éstas son:

- el genitivo en -ōiō y -aō.
- Las partículas -dē, -thēn y -fi.
- El infinitivo en -ēēn.
- La tercera persona del plural ēēnsi.
- Los adjetivos de pertenencia y los patronímicos en -iōs.
- El uso no ilativo sino adverbial de la partícula tē.

- el participio intransitivo neutro plural te-tu-ko-wo-a.
- las coincidencias de léxico.
- algunos nombres de dioses.
- una serie de nombres con correspondencias en el arcado-chipriota.

Por último (10), hacer también mención respecto a cierto número de palabras que encontramos en esta lengua pero que no tienen un origen indoeuropeo.

III.1 GRAMÁTICA.-

En cuanto a la gramática, que será ahora el objeto de nuestro estudio, queremos no obstante hacer una mención de la mano de G. Devoto y A. Nocentini, quienes nos previenen que como lectores de **Homero** debemos evitar dos errores fundamentales:

- 1) Creer que la lengua homérica puede ser objeto de una rígida gramática descriptiva, y
- 2) lo opuesto, que la lengua de **Homero** esté privada de cualquier tipo de gramática (!!).

III.1.1 El Aspecto Fonético.

Una vez conocida tal consideración vamos a estudiar el aspecto fonético.

Por lo pronto decir, que se debió ignorar el espíritu áspero, que se prefieren las formas no contraí

das aunque se acepta la contracción constante sólo de vocales iguales en cantidad y calidad, que aparece la distracción (cuando una vocal larga que normalmente debía corresponder al resultado de la contracción está precedida de una vocal breve de igual relieve), la metátesis cuantitativa (en un grupo de dos vocales, una larga y otra breve, la cantidad larga se traslada de la primera a la segunda), la fusión cuantitativa (dos vocales conservan una existencia autónoma, pero cuentan como una sola sílaba), la regla prosódica (una vocal o un diptongo pueden abreviarse delante de una vocal cuando se encuentre en tesis), etc...

III.1.2 El Aspecto Morfológico.

En cuanto al aspecto morfológico: aparece la moción (la posibilidad que tienen los adjetivos de contraponer formas femeninas a formas masculinas, y viceversa) respecto al nombre; ahora bien, respecto al verbo lo primero que destaca es que el verbo homérico no ha constituido aún aquel sistema completo de conjugaciones, por lo que los verbos defectivos constituyen una norma (12). Cuatro son los tipos de desinencias:

- las arcaicas por sí mismas.
- las arcaicas de tipo analógico.
- las desinencias de aspecto arcaico conservadas por regiones fonéticas.

- las alteraciones de desinencias por analogías fonéticas.

Como innovación de la lengua homérica se registran restricciones en el uso del aumento, ya que éste falta cuando el imperfecto o el aoristo son ampliados por medio del sufijo -sche, -scho que dá lugar a una esfumatura especial de significado; a la vez que es facultativo en los imperfectos y en los aoristos normales. Innovaciones también son los apócope de las preposiciones, así como el uso adverbial de las mismas.

III.1.3 El Verso.

Por lo que respecta al verso homérico, diremos que los poemas están compuestos en versos independientes (stichoi) cuyo ritmo se basa en la repetición a intervalos regulares de secuencias fijas de sílabas largas y breves de acuerdo con el ritmo no acentual de la lengua griega. La unidad pues, es el hexámetro (verso compuesto de seis pies) que permanece constante en su esquema básico, aunque también recibió variaciones, llegando incluso a tener 12 ó 17 sílabas. Aunque la métrica sea compleja vamos a tratar de introducirnos un poco más de lleno en el asunto, para intentar comprenderla mejor: dentro del hexámetro, la unidad métrica cuya repetición sucesiva forma el verso, es el dáctilo, cuando es una larga y dos breves; o el espondeo, cuando son las dos largas. Por lo tanto, el verso estaría formado por seis pies, cinco

dáctilos o espondeos, y el sexto, espondeo o troqueo (-:). Sin embargo, a diferencia del anapesto (vv-), la larga del dáctilo no se resuelve nunca en dos breves, por lo que la sustitución de los dáctilos por espondeos no es general. El esquema sería más o menos éste:

-vv-vv-vv-vv-vv-υ

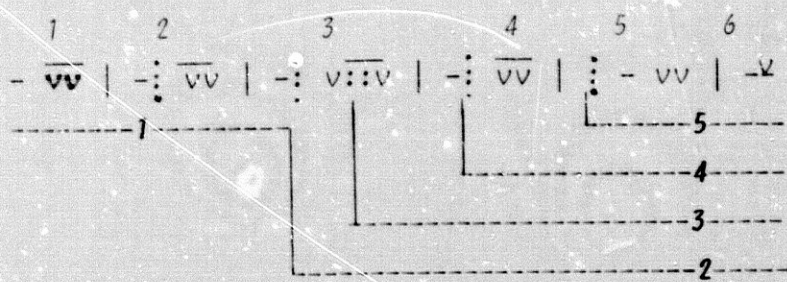
si bien, puede adoptar gran variedad de formas, como por ejemplo, el hexámetro catenoplio (con espondeos en los pies tercero y sexto), el periódico (con alternancia sucesiva de dáctilos y espondeos), el sáfico (con los pies primero y último espondáicos), o el climacotos (en escala); y cuando su estructura, en cambio, es anómala, tenemos el hexámetro acéfalo (con el primer pie incompleto), o el miuro (con una mora de menos en el último pie).

El verso se vé interrumpido por una cesura, que en el 99% de los casos aparece después de la arsis o de la serie -v del tercer pie, con el fin de elevar la voz. Cada una de las dos partes en las que queda dividido el verso épico, se denomina hemistiquio, gozando la primera de un ritmo descendente y la segunda, ascendente. Existen varios tipos de cesuras, y las dos principales se hallan rodeadas por varias cesuras débiles; y lo característico -aparte de marcar el tono- es que marcan la pauta para introducir las fórmulas, de las que a continuación vamos a hablar. Estas se asientan generalmente entre

el comienzo del verso y la cesura masculina; entre ésta, la femenina, la del cuarto pie o la bucólica y el fin del verso. Pero sepamos un poco más de este interesante aspecto, por lo pronto definamos la fórmula según su gran experto M. Parry: " es un grupo de palabras que son regularmente empleadas bajo las mismas condiciones métricas, para expresar una idea esencial dada " (13).

Este autor fue el primero en mostrar que las frases fijas en **Homero** componían un sistema tan ligado y lógico que sólo podían ser el resultado de muchas generaciones de refinamiento, ya que los poetas épicos preservarían esta técnica complicada que les facilitaba expresar las ideas apropiadas a la épica, de una forma especial y que atenuaba las dificultades de la versificación. Según se usen estas fórmulas pueden producirse irregularidades métricas -por ejemplo, yuxtaposiciones-, aunque no se puede demostrar que todas las irregularidades métricas a final de palabra en **Homero**, se deban a la técnica formularia.

El esquema métrico que a continuación vamos a dibujar nos aclarará las distintas secciones orgánicas del verso hexamétrico (los números en negrita se refieren a los ejemplos que transcribimos en la página siguiente, y las líneas punteadas representan las cesuras más comunes) (14).



- 1.- Zeus hüpsibremetēs, Trōessi de bōuleto nikēn.
(XVI,121; hay cuatro ejemplos más)
- 2.- Mürmidones, hētaroi Pēlēiadeō Akhilēos.
(XVI,269; hay siete ejemplos más)
- 3.- Hōs phato, rigēsen de polūtlas dios Odüssēus.
(5,171; más 37 ejemplos)
- 4.- Ton d'apameibōmenos prosephē polümētis Odüssēus
(7,207, más 81 ejemplos)
- 5.- Hōs ara phōnēsas K'riūth' hēileto pháidimos Hēktor.
(VI,494, más 28 ejemplos)

Este sistema formular facilita obviamente el recuerdo, en efecto, si un verso se divide en tres unidades familiares de expresión, y no en diez o doce unidades verbales, es evidentemente más fácil recordarlo y producirlo. Por ello se ha visto que si el poeta tiene a su disposición -o sea en su memoria- una cantidad de frases alternativas para cualquier concepto dado, de los cuales cada uno posee un valor métrico levemente diferente y correspondiente a los intervalos principales que hay que llenar en el verso, una gran parte de su tarea, consistente en

versificar de forma improvisada, se lograría con un gasto mínimo de esfuerzo, por lo que el poeta pudo entonces concentrarse en llenar el resto del verso con otras palabras, fórmulas o combinaciones de fórmulas. No obstante, autores como L. Rossi (15) opinan que este carácter formular se le debe considerar como hecho de relación de grupo, en función de la receptividad, y por tanto, de la memoria del que escucha. Esto hace ver que no fue sólo una ayuda exclusiva para el aedo, si no también para su público. Y de aquí precisamente nace la empatía, que es el estado emocional de participación colectiva que une autor-cantor y público. Y esto nos hace entender, a su vez, las tesis contrarias a la rigidez de este sistema, pues son aquellas, que si bien consideran que M. Parry pudo sobrepasarse con este sistema acotando tan desmesuradamente el poder de **Homero**, que éste pareció quedar reducido a la nada; creen que este estilo no fue tan rígido como para impedir la labor creadora del poeta, ya que por ejemplo se acumulan en las introducciones y recapitulaciones, y disminuyen donde el relato alcanza mayor interés (16).

En cuanto a tipos, antes de dedicarnos con tranquilidad a los epítetos, encontramos las fórmulas que expresan el verbo, o el verbo y el sujeto, etc... que están destinadas a llenar la primera o la segunda parte del verso, juntándose a menudo con una fórmula sujeto apropiada, que se encontrase en el otro hemistiquio (tales

fórmula están a su vez construidas, a menudo, a partir de componentes fijos más cortos).

La máxima longitud de una fórmula puede ser de varios versos completos, correspondientes a un pasaje que se repite al descubrir una escena típica. Pero aún palabras aisladas muestran tendencias formulares definidas, (dado que en **Homero** son formulares los valores métricos de las palabras, más que las palabras individuales en particular; esta aparente restricción, como la impuesta por las frases fijas, era tal, que podía ayudar a la composición rápida más que obstaculizarla).

III.1.4 El Epíteto.

El principal tipo de fórmula en **Homero** es el epíteto, quien confiere a la poesía homérica gran parte de su rica y formal textura. Cada personaje, objeto o evento individual, es tratado como un miembro perfecto de su especie, y se los expresa de la manera establecida como la mejor para la especie en su conjunto; lo cual sugiere una idea de estandarización, no sólo por lo que respecta a las personas, si no también a muchos objetos familiares, variando según la porción del verso que el poeta desee completar. Por ejemplo, si la idea "de una nave" tiene que expresarse en la parte final de un verso, la nave se describirá como "proporcionada", "curvada", o "de negra proa", ajustándose simplemente el espacio

final de dos , dos y medio, o tres pies y cuarto que es precisamente, según sea una cesura bucólica, heptemínera o trocaica (17).

Referente a los tipos de epítetos, M. Parry estudió miles de casos, como "Noun-epithet formulae of Gods and heroes in the nominative case", "Noun-epithet formulae of Gods and heroes in the nominative case after the bucolic diaeresis", "Epithets used independently of a noun-epithet formulae of a fixed metrical value", etc... (18). En cada uno de ellos hay dos elementos, uno fijo y otro variable; el primero es el sustantivo, con el mismo valor métrico, y el segundo, es el epíteto, con el valor métrico que el poeta quiera darle.

Por todo ello es evidente la existencia en la dicción homérica de este sistema de epítetos genéricos capaces de ser aplicados a cualquier héroe, pero no en consonancia con el carácter del héroe, si no con el valor métrico del nombre. No obstante, un epíteto llega a ser ornamental sólo cuando su significado ha perdido todo su valor y ha quedado envuelto en la idea de su sustantivo.

Parece claro que **Homero** se guió para elegir los epítetos más por las razones de versificación que por el sentido, lo cual no parece realmente un contrasentido, ya que la audiencia del poeta no debió prestar gran atención a los epítetos en sí.

Por lo tanto es plausible considerar -como

la mayoría de los estudiosos del tema opinan hoy- que a través del estudio del estilo homérico, donde los factores analizados permiten una facilitación de la memorización de acontecimientos para cantar, así como una clara presencia de elementos arcaicos en el lenguaje, ya no sólo por su propio deseo de anticuar su poesía como garantía, si no por la recopilación de caracteres anteriores; hace pensar todo esto, que los poemas homéricos responden a una larga tradición oral, que hoy ya nadie discute -salvo raras excepciones- remontándose a la época micénica o incluso antes, si bien en estudios diferentes a los que posteriormente va a tomar; a la vez que se acepta un entramado de influencias en la obra de **Homero**, producto de diversas épocas y diferentes espacios físicos (como una épica oriental, por ejemplo) (19); hablándose incluso de la existencia de una literatura tradicional, común a los pueblos del mediterráneo oriental.

III.2 EL AEDO.-

Y una vez conocida la parte técnica deseamos ocuparnos de la figura misma del poeta, de ese aedo en un mundo donde la palabra gozaba de un status privilegiado; y lo primero que debemos tener en consideración es qué es lo que entendemos por aedo. Carlos Miralles (20) nos ofrece una definición muy satisfactoria; sería el

depositario de la memoria, aquel que gozaría sin duda de una situación privilegiada que dependía de una voluntad arcaizante que él mismo estaría interesado en mantener, puesto que sustentaba el privilegio de su situación.

Bruno Gentili nos dá la posibilidad de entender mejor esta figura, y creemos muy conveniente señalarla (21): " La actividad del poeta se configuraba como una actuación durante la cual él mimaba el hecho de contar al ritmo de los versos y de la música. La ejecución no dejaba inerte al espectador, sino que a través del placer psicosomático inherente a los aspectos visuales y auditivos, o sea gestuales y rítmico-musicales, del espectáculo, lo llevaba a hacerlo partícipe y actor." Aunque también conocemos otras opiniones que rechazan el poder del aedo y le asocian características puramente pasajeras, sin importancia, como por ejemplo, decirle que no es un especialista, o que es sencillamente un cantante de lamentos, etc... (22), que creemos sólo están a medio camino de la realidad. Pero en fin, veamos un poco el mundo de este aedo.

En sus orígenes, esta actividad no estuvo siempre ejercida por sus profesionales. Generalmente la poesía épica nos los presenta ciegos, pero tratados con gran respeto, con rango social elevado, e incluso se les encomiendan misiones delicadas. Como portavoces que son de la divinidad, y mediante la recitación de hechos gloriosos del pasado con valor ejemplar, pasan a convertirse

en el gran vehículo de la educación del pueblo en los primeros tiempos. 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 figura del poeta épico era originariamente paralela a la de los poetas líricos; éstos eran también aoidoi, esto es, "cantores" y también recorrían el país de un lugar a otro, sólo que con el tiempo, se fueron marcando unas diferencias entre ellos, consistentes fundamentalmente en el menor relieve personal y la limitación del hexámetro del aedo épico, frente a la ampliación de horizontes del poeta lírico. Más tarde, cuando los aedos se constituyeron en gremios actuaron como cualquier otra agrupación profesional griega, y adoptaron una estructura familiar como pretendidos descendientes de un antepasado ilustre, cultivador del oficio; en este caso no hay ninguna duda y se denominaron "Homéridas".

Como características estrictas del aedo tenemos: en primer lugar, el hecho de poseer una formidable memoria que les permitiese retener un poema épico de miles de líneas, que serían cantadas; las insignias de su profesión fueron el cetro, el bastón de mando de los héroes y reyes, si bien no tendría asumida de una forma tan clara esta significación entre los que le rodearan, y el largo manto que lo cubría. Como los profetas, los adivinos

y los médicos, ellos son inspirados, están en contacto personal y directo con el mundo divino; por lo que todos ellos pertenecen por sus orígenes al grupo de asistentes que desempeñan un papel indispensable en la ejecución de los ritos que regulan las relaciones entre los hombres y los dioses o los héroes divinizados (23). Además, trascendiendo del puro deleite artístico, adquieren un carácter excepcional: el de educador del pueblo, pues transmiten en sus cantos, con la historia de los acontecimientos pasados, los imperativos de la moral y al propio tiempo, las fuentes del conocimiento teológico en las distintas epifanías de los dioses donde se ponen de manifiesto la naturaleza y el pensamiento divinos, (que en grados extremos, como expone E. Havelock, " es una representación de la técnica oral al servicio del gobierno en una comunidad privada de escritura."), (24).

Dado que está en relación, como antes hemos mencionado con los hombres que ejercen una actividad de interés público; él pertenece a la categoría de los demiurgoi, con una serie de facultades: tiene a su favor el arte de relatar, la cordura de la mente (*frēnēs ēsthlai*) y la belleza del lenguaje (*mōrfē ēpēōn*), o lo mismo es lo mismo, las tres características más significativas del aedo son:

-gozar de la inspiración divina como condición previa de una canción bien lograda.

- el saber cantar de acuerdo con un orden (katà Kosmon), pues es aquí donde radica la pretensión de verdad que ostentan tales composiciones épicas (25).
- Y la habilidad del cantor para ensamblar los distintos elementos.

Ahora bien, como artesanos que son, su arte se transmite de maestro a discípulo o, como ocurre con frecuencia, de padre a hijo, para hacerse con los conocimientos del tesoro de leyendas de su pueblo, y del aparato de fórmulas que acabamos de estudiar. Además se basaría probablemente sobre todo en la identificación intensa y en la confusión transitoria de los límites del ego que se encuentran en la relación entre el poeta, el poema y el público.

Continuando con el estudio de B. Simon llegamos al punto donde se desarrolla esa imagen poderosa y casi omnipotente de la palabra, y por lo tanto del Aedo, asociada pues a un origen divino: " El bardo es un instrumento que las Musas utilizan para crear una canción. El poeta no se vé a sí mismo como un creador autónomo de poesía original, sino como alguien que ha recibido su talento natural de fuentes externas o ha sido inspirado por ellas. Estas fuentes pueden ser divinas (las Musas) o humanas (sus maestros). Pero no es sólo su "inspiración" la que procede del exterior, sino también

su destreza y habilidad (...). De este modo encontramos otra vez, en la actitud que el bardo toma respecto a su propio rol, la irresistible tendencia a favorecer los determinantes externos de la actividad mental, en vez de los internos. En esta formulación de la interacción bardo-auditorio, la forma del poema se define como el poema tal-y-como-es representado." (27)

Esta vinculación especial que mantiene con la divinidad, viene atestiguada fundamentalmente por el epíteto theios (28), que le incluye como ya habíamos mencionado, en el grupo de los "privilegiados", de los tocados por los dioses, como sería el caso del rey, recibiendo el nombre de aidoioi u hombres venerables.

Precisamente por este mismo hecho se desencadena otra aspecto; y es que el bardo no se siente plenamente poeta aún (poietés), no se llega a sentir creador absoluto y responsable de su obra sino sólo "narrador" de unos hechos acaecidos en un pasado remoto; de ahí la importancia de las Musas, (aunque también pensamos que la necesidad de la satisfacción por su autoría debía ser mínima, ya que no sería lo fundamental hasta más tarde, cuando el individuo fuese el que empezase a contar realmente y no en función del genos, sino de una estructura más poderosa y coercitiva como será la polis) (29).

E. Mireaux cree que esta unión con el aspecto divino procedería de un vínculo más estrecho, del hecho

en sí que fueron conservadores de las reglas de la prosodia sagrada que acompañaban las danzas o las evoluciones rítmicas rituales rigurosamente ordenadas y acompañadas de un canto o de una melopeya, pues dicha prosodia tenía un valor místico, una virtud propia (30); nosotros, no obstante, reconocemos los posibles vínculos que anteriormente pudo tener el aedo con el aspecto cultural o ritual, pero no nos parece tan claro en esta época su papel como "hechicero"; pensamos que su autoridad procedería de todos los aspectos que estamos analizando en este apartado, no de su asociación religiosa exclusivamente. De todas formas, sí habría una posibilidad de entenderlo de otra manera -en conexión con el planteamiento de E. Mireaux- pero en él ya nosotros sí estaríamos de acuerdo: es la tesis que propone M. Escobar (31), quien considera que el carácter sagrado de los aedos procedería de su medio de actuación como profetas, ya que " a través de ellos hablaba un espíritu divino, el de la Musa ". O como muy bien propone S. Accame, en su interesante trabajo sobre las Musas (32): el profeta por revelación divina conoce el presente, el futuro y el pasado al igual que el poeta que canta el futuro, el pasado, y hasta el presente. Y si además, lo profético y lo poético se identificaban, no es extraño que originalmente el canto tuviese un significado mágico, luego el canto se podría transformar en encantamiento, como además lo testimonia la palabra "epaoidê".

Continuando con las investigaciones de este autor vemos que propone dos planos atestiguados en los poemas, como señal identificativa de la progresiva imposición de la personalidad del poeta -tan en consonancia con el mismo suceso que se está dando a grandes niveles en el medio que le rodea- pero lo más curioso es que uno se entiende como regalo divino, y el otro, como enseñanza divina. En el primero el poeta recibe la verdad que le proporciona la divinidad pero su aportación es mínima, en cambio en el segundo, la cosa cambia, y el aedo sí contribuye, y parece ser que **Homero** considera generalmente el canto dentro de este segundo grupo. Por lo que -concluimos igual que él- en la **Ilíada** y en la **Odisea** se conservan trazas de un pensamiento primitivo indistinto para el profeta, el poeta y el mago; y a la vez, el proceso de distinción está ya avanzado, sin destruir del todo el anterior. El nuevo se impone siempre de modo más incisivo.

Bien, y ahora, con una cita magnífica de B. Gentili damos paso a una nueva sección dentro de este estudio: la estrecha relación público-aedo, o el análisis del auditorio de estos poetas. El autor anteriormente citado expone que " la noción de placer o "diletto" (hedoné) que la palabra, unida al canto, al gesto y a la danza, puede ejercitar sobre el auditorio, fue una de las ideas guía de toda la poética griega desde **Homero** a los trági-

cos." (33). Y este pensamiento va a ser la base sobre la que vamos a asentar nuestras siguientes consideraciones:

La antigua épica griega no se limitó a efectuar pasivamente las recitaciones, sino que era una poesía de entretenimiento (se ha querido ver que sería un "arte puro" pues no tendría ningún fin determinado o función, lo que ocurre es que pensamos que difícilmente sería así); su puesto en la vida era el tiempo libre, y se escuchaba por horas enteras, estando el auditorio como encantado, fascinado, y siendo todo oídos.

En la *Iliada* no se habla de cantores épicos, lógico por la situación bélica, pero de vez en cuando los héroes cuentan historias de su vida y de sus parientes, que en cierto modo son las primeras fases de los "carmina heróicos" (34). En la *Odisea* el cuadro es distinto: los aedos profesionales entretienen a los hombres durante sus reuniones o simposios -si bien Karl Bielhovek cree que no se conoce aún tal tipo de organización convivial- (35), y mientras en la *Iliada* sólo ocasionalmente el viejo Nestor o el viejo Fenice, cuentan los tiempos pasados, en la *Odisea* el propio Odiseo es un gran narrador que en el poema hace largo uso de su capacidad.

Por otra parte, estos aedos se desplazarían de un lugar a otro, esperarían que los invitasen, etc... así " el tratamiento humillante que a menudo tenía que soportar debía parecerle tanto más amargo a los cantores

cuanto ellos se sentían muy superiores por cultura y moralidad a la mayor parte de sus patrones ocasionales." (36)

La recitación no sería como hoy leer un libro, sino que contaría una historia, y se detendría, mientras los oyentes libasen y bebiesen o hablasen entre sí. Durante este descanso, recibía palabras de agradecimiento y alabanzas, comida o la promesa de un presente, junto a la invitación de continuar (que podía arrancar de la pregunta concreta de un invitado). Si se hacía demasiado tarde se podía continuar el día siguiente, por lo que la misma materia podía ser tratada durante semanas. Sin embargo, apenas cesase el interés de los oyentes por las historias del aedo, éste tenía que abandonar la casa que le hospedaba y buscar un nuevo asilo. Por ello, para él era muy importante conseguir despertar la pasión del auditorio, y de esta forma, cuando hacía una pausa en la recitación o la dejaba para el próximo día, no lo hacía como una conclusión, si no al contrario, con el principio de otro episodio. Así, este arte se concebía en vistas a una continuación más por razones prácticas que estilísticas, (en el caso de **Homero** concretamente, su técnica peculiar radicaría en inquietar al auditorio después de calmarlo, volviéndolo a tranquilizar tras haberlo sacudido. Así pues, estacionario y movido, demorándose siempre y avanzando siempre con prisa, perdiéndose siempre en detalles sin jamás perder el hilo del conjunto, así imprimiría **Homero**

a su epopeya, un dinamismo estructural, que vibra en las pausas más insignificantes no menos que en las grandes líneas del suceso épico), (37).

Podemos reconstruir un esquema básico para los comienzos del aedo: el cantor comenzaría con un apóstrofe formal al dueño de la casa y a los otros invitados /1/ y después refiriéndose a los placeres de la mesa /2/. Estas palabras significaban el agradecimiento por la hospitalidad.

A continuación vamos a intentar exponer las tesis de Simon, porque consideramos que en ellas están fundamentalmente asentadas las explicaciones más diáfanas de esta estrecha relación aedo-público. (38)

De algún modo que nosotros en la actualidad no comprendemos claramente, la experiencia de la narración permite liberar emociones dolorosas, precisamente por ello el buen narrador es aquel que regula tanto el grado en el que sus oyentes participan del relato, como el grado con el que ellos participan de la acción. Además, el poema permite a cada persona redefinir y reestablecer su interrelación con su familia, su clan, sus antepasados y sus dioses, y en última instancia, con todos los seres humanos. E incluso, por las propias condiciones de composición y representación, estimula la confusión de los límites, y de este modo se facilita la identificación del auditorio con los personajes; al igual que puede alargar la estatura

y aumentar el amor propio de los oyentes, en tanto que impone ciertos límites a la grandiosidad del yo. Es por ello que se dá la colaboración de la audiencia con el propio poeta, (él no escribió, el recitó, y tampoco compuso sino que improvisaba, por lo que el hacer poesía fue un acto puramente colectivo y social).

Para finalizar nos restaría hablar de quién formaba ese público, y aunque esto lo veremos más detenidamente en su capítulo correspondiente, conviene anotar que han sido muchas las voces que no se han cansado de repetir, que sería un auditorio de nobles o "aristócratas", o bien personas asociadas al culto, o con un cierto carácter religioso o sagrado. Sin embargo nosotros pensamos que esto pudo ser perfectamente en su pasado remoto, y que incluso en la época homérica también se daría, pero que lo cotidiano y general sería entre la gente del pueblo, allí donde el calor de la palabra y su terapia podía sentirse mejor -y no vale el argumento esgrimido por algunos de que como es poesía heroica sólo interesaría al grupo más poderoso, porque conocemos, bien por comparación etnográfica, bien por nuestro pasado literario que no fue así, y que estos temas se extendieron rápidamente entre las capas populares-. Así pues, además de cantar en los megarones de las casas, también lo haría en las plazas o en las tavernas, allí donde pudieran reunir un mínimo auditorio dispuesto a vibrar con sus historias.

Pasemos a continuación a observar las relaciones existentes entre el ritmo y los poemas, la búsqueda de la musicalidad, para intentar descifrar brevemente el origen de esta confraternidad aedo-público y la base misma de la épica homérica, (39).

III.2.1 El Canto.

El canto nace de la acción rítmica, y ésta suele encontrarse sin palabras o acompañada por sonidos carentes de significado, y puede ser perfectamente efectiva en sí misma. Son esencialmente dramáticas y en ellas se representan papeles y quienes los interpretan sienten que en cierto modo los encarnan y comparten sus personalidades (no menos que los actores, los espectadores aceptan la situación). A la ilusión contribuye a menudo el uso de las máscaras, pinturas en la cara o el cuerpo, el empleo de emblemas simbólicos y, sobretodo, las palabras (así pues, el canto primitivo transporta a sus intérpretes fuera de sí al hacerles desempeñar un papel). Sus elementos son la melodía y la danza.

Respecto al primero, cada pueblo tiene su propia manera de componer aunque siguen unas normas regulares y son por tanto aptas para ser llamadas musicales. Algunas veces van acompañadas por instrumentos y otras no, siendo normalmente breves y fáciles.

En cuanto al segundo, son movimientos rítmicos que pueden tomar la forma de una pantomima, o actitudes de acompañamiento como batir palmas o patear con los pies para subrayar detalles, y cuando se le agregan palabras escogidas para que concuerden rítmicamente, aparece la poesía. Sin embargo, también está estrechamente ligado al mundo de los ritos, pues parece que nace cuando un rito basado en un movimiento rítmico exigiese algo más explícito para que su finalidad quedase clara, y ello se consigue apropiándose de las palabras del arte de la plegaria. Por lo que en un mundo donde las ceremonias proporcionan un foco esencial para la vida social, el canto es una de las principales, y se emplea tanto para comunicar con lo sobrenatural como para expresar sentimientos internos, sea la alegría, la pesadumbre, etc...

Dado que su composición es puramente tradicional, por fórmulas, y como terapia no sólo para el compositor sino por su propio auditorio, nos gustaría destacar la función del estribillo, pues se compone para que el grupo lo repita, y por lo tanto, atrae al resto hacia un canto originario personalizado, otorgándole el carácter comunal de la poesía.

Podemos distinguir tres tipos de cantos: el canto solista, que es aquel que trata de las cuestiones más íntimas de la vida familiar, con frases estereotipadas aunque menos formalizados que los demás, y con un pequeño

número de versos.

El canto sagrado, aquel que se dirige a los dioses y espíritus procurando alcanzar un fin superior a la propia interpretación, influyéndolos en la dirección deseada por los cantantes; y están compuestos sobre un fondo de creencias aceptadas.

El canto secular es el que se ocupa de los problemas humanos y está exento de otras intenciones, además, expresa algo inesperado por ser precisamente lo que ha excitado al autor y le ha hecho sentir que debe perpetuarlo.

Los cantos sagrados no tienen porque ser más antiguos que los seculares, pues probablemente una vez que los hombres comenzasen a musicalizar las palabras, las emplearían para todo aquello que les interesase.

Un grupo aparte vendría formado por los cantos sin palabras, que son aquellos que constan de ruidos emotivos ininteligibles, muy breves, que constituyen una clase de lírica muy "primitiva" y que representan a toda una categoría de cantos que no han alcanzado la dignidad de los otros. Normalmente aparecen carentes de sentido, procediendo incluso de una tradición antigua y que han sobrevivido por su conexión con un culto religioso difundido entre un gran número de tribus. De todas formas parecen haber constituido la forma más primitiva de canto, puesto que el verso único es el embrión del canto, y el pareado

es el que mejor se adapta a la danza.

Entre las finalidades de este canto podemos otorgar una pequeña parcela a la libre manifestación del arte por el arte, con el fin de liberar unos sentimientos; pero por lo general, persigue un fin determinado y por esta misma razón tiene que refinar su arte y mantenerlo en un grado de calidad elevado, ya que de otro modo podría no estar a la altura de su ambición. Como suele tener un carácter mágico, posee una energía concentrada que proviene de su deseo de dominar con palabras tanto lo físico como lo metafísico, y para una tarea semejante, las palabras deben estar cargadas de una fuerza extraordi-
naria. A la vez, el canto proporciona al grupo una sensación de mayor seguridad; aunque no todos producen consuelo o alivio, la mayoría contribuye a disminuir la tensión de sus pensamientos, es por esto que el canto es necesario, porque brinda cierta protección en su existencia tan cierta y peligrosa.

Redfield (40) ha sabido localizar y aplicar estas reflexiones perfectamente en el caso concreto de **Homero**, y nosotros creemos que se encuentra muy próximo a lo que debió ser. El, dentro de los tipos de cantos que hemos señalado, ve dos: "el acompañado" y "el puro". El primero sería el que estuviese al servicio de las fiestas y los bailes, siendo el poeta el jefe del grupo que le corresponde, y el intérprete de excepcional virtuosismo

respecto al repertorio. En cambio el segundo es el que se ejecuta en presencia de un auditorio silencioso, siendo el tema u oimé, una creación original; y al no ser estrófico sino hexamétrico, no queda determinado por la música si no por la propia trama del recitado.

III.2.2 La Música.

Pero olvidémonos un poco de todas estas teorizaciones y quedémonos con la base del canto; el ritmo, y analicemos ahora la vertiente instrumental: la música. Esta puede dividirse en dos grandes sectores que serían el empleo de giros melódicos y su estructura rítmica (41).

En cuanto a los instrumentos presentes en Homero tenemos: la kitharin o fórminx, distinta de la kithara posterior; el aulós, instrumento de dos tubos, en los cuales el artista soplabá simultáneamente de una manera capaz de producir un acorde de dos sonidos. El de la derecha, más largo y más ancho, recurvado a veces en su extremidad, daba sonidos más graves que el otro tubo. Este de la derecha era el que servía para la ejecución de la melodía, mientras que el melos, el de la izquierda daba una krousis de acompañamiento. Referente al orden de mayor a menor número de citas, tenemos primero la fórminx, la cítara y la lira. Por lo que respecta a los de viento tenemos el aulós y la syrinx. El primero (parecido a nuestras flautas y oboes) podía ser de varias clases. El más simple carecía de perforaciones, y debió utilizarse

para los sonidos de borrón. Los que tenían tres agujeros corresponderían a los sonidos de las liras tricordes. Los de seis y siete para la música sistematizada ya en el systema tèleion, incluso los hubo con aquellos rotatorios y once o doce perforaciones, equivalentes a las cítaras de once cuerdas; generalmente se tocaban en pareja.

La syrinx o flauta de pan podía ser de dos tipos: la syrinx monocálama, que era una flautilla simple, de tubo corto y cerrado, en el cual se soplabá por un extremo, y la syrinx polykátana, la flauta de pan propiamente dicha, consistía en una serie de tubos de caña dispuestos en orden de longitud, la cual correspondía a las proporciones consonantes, como las cuerdas de la lira y de la cítara, (42).

En cuanto a los instrumentos de percusión sólo aparece mencionado uno, los cróialos, que sustituirían el chasquido de los dedos, para ahuyentar los malos espíritus, (43).

En **Homero**, además, encontramos cantos de bodas (44), el peón (45) -que es un género de canto que tiene doble virtud debido a que en sus orígenes fue un canto mágico de curación, de ahí las exclamaciones onomatopéyicas; el treno y el ditirambo, (46).

Ya sólo nos queda para terminar este capítulo, comentar las diferencias entre lo que nosotros conocemos

por aedo y la figura posterior del rapsoda, lo cual haremos muy brevemente. La cuestión radica en que durante cierto tiempo la crítica trató de distinguir claramente dos actividades distintas: frente al aedo "cantor", definido como lo hemos visto hasta ahora, como un cantor al son de la lira, con versos de propia creación; el rapsodos sería, de acuerdo con su etimología, "un zurcidor de cantos", ejecutante de una serie de trozos breves de poesía épica, enlazados, tomados de un repertorio fijo aprendido de memoria a partir de textos escritos, y sin acompañamiento musical, sino marcando el ritmo con un bastón (râbdos). No obstante hoy día parece creerse que aoidós fue un término específico para "poeta épico". Pero lo que sí es cierto es que con el tiempo los versos dejaron de ser cantados y pasaron a ser recitados, y por lo tanto, los rapsodoi acabaron por servir más bien, para designar a los recitadores, debido al propio declive de la creación épica oral (47).

CONCLUSIONES

Hemos intentado adentrarnos en un mundo tan apasionante como es el de la poesía en sí, su origen, su relación con el aspecto musical y rítmico, su íntima colaboración con el auditorio, etc... pero lo primero que hemos estudiado ha sido precisamente la propia lengua de **Homero**, caracterizándola en cuatro aspectos: por un lado apreciar su naturaleza artificial en cuanto que es una lengua que debió ceñirse a unas necesidades métricas muy concretas y rígidas, que es reflejo a su vez de una larga tradición, y que además se enlaza con el propio deseo del poeta de arcaizar como garantía de éxito. Por otro lado tendríamos que se fundamenta principalmente en una mezcla de dialectos: el jónico, el eólico, el arcado-chipriota y el ático. Los dos primeros se les considera la base, aunque más probablemente el jónico, el arcado-chipriota por su conexión con el dialecto micénico, y el ático, debido a las alteraciones posteriores fundamentalmente por una ambivalencia muy en consonancia con la época: no era rígida, pero tampoco carecían de ella. En su aspecto fonético destacábamos la metátesis cuantitativa o la regla prosódica, por citar entre otros; al igual que en su aspecto morfológico, lo que señalábamos era la moción, o el problema de los verbos, o los cuatro tipos de desinencias junto a la complicación del aumento. Y

en el último apartado de esta lengua homérica estudiábamos la base, o sea el verso. Veíamos cómo era el hexámetro, organizado en dáctilos y espondeos (cuyo esquema general podría ser $-\overline{VV}-\overline{VV}-\overline{VV}-\overline{VV}-\overline{VV}-\overline{V}$, aunque también podía tomar otras formas), y marcado por las cesuras, dada la inexistencia de acentuación como katutas del tono. Analizamos con detalle desde la famosa obra de M. Parry el elemento fundamental de este verso como es la fórmula, tanto en su caso general como en el concreto del epíteto -con todos los casos localizados por el propio Parry- también estudiamos las dudas que sugirió en tal planteamiento, el aparato crítico, en el que podía entreverse una falta de creatividad en **Homero**, dado el marco tan restringido en el que actuaba; o bien se despertaban los sentimientos contrarios, puesto que aún así logró la belleza más sublime; para terminar subrayando las ideas de oralidad y presencia de una larga tradición respecto a sus planteamientos y sus comparaciones con la épica yugoslava.

Después comenzamos a observar la figura del aedo, como un ser magnánimo y misterioso, portador de la memoria colectiva, y por tanto asociado, por medio de unos inexpugnables laberintos con la divinidad. Desembocando pues en su relación con las Musas y en las tesis de S. Accame sobre su participación en el hecho, con lo que se patentizaba un cambio de mentalidad general a toda esta época. A la vez que según otros autores inten-

tabamos ver el papel religioso que pudo en otros tiempos tener, o la pura asociación ritual de la celebración. También lo conocimos como educador y demiurgo, a la vez que nos introducíamos en otro complicado pero fascinante mundo: el del auditorio y la relación interdependiente que se provocaba debido al poder terapéutico o hedonístico entre el poeta y sus oyentes, o cómo el proceso creativo surgía sólo entre ambos y era una fuerza colectiva más que necesaria, puesto que otorgaba una cohesión no sólo al grupo si-no al individuo en sí mismo.

Finalizando vimos el apartado dedicado al ritmo y los poemas, donde conocimos cómo las tres artes: el baile, la música y la poesía habían comenzado a la vez, siendo su fuente el movimiento rítmico de los cuerpos humanos relacionado con las labores colectivas. Vimos también cómo este mismo movimiento tuvo dos componentes clarísimas, la corporal y la oral, siendo la primera el germen del baile y la segunda la del lenguaje. Y que empezando desde gritos no articulados, marcando el ritmo, el lenguaje se fue diferenciando dentro del discurso poético y el común. Y cómo el primer paso hacia la poesía propiamente dicha fue la eliminación del baile para dar paso al desarrollo de la canción, ya que en ella la poesía era el contenido de la música.

Y así, íntimamente ligada a lo anterior estudiamos la música de acuerdo con los instrumentos de aire,

percusión y cuerda que se conocen en **Homero**; y sus cantos, los de bodas, los peanes, trenos y ditirambos. Para terminar con una revisión a la división sobre el aedo y el rapsodos, dando a conocer la irremisible pérdida de la función musical en cuanto a la palabra, y la victoria del recitativo.

NOTAS.

- (1) BOWRA, C.M. Homer, Duckworth, London-1972, pp.26
- (2) KIRK, G.S. Los poemas de Homero, Paidós, Buenos Aires 1968, pp. 183
- (3) ROMILLY, J. Homère, PUF, Paris-1985, pp. 25
- (4) RONCONI, A. Lo stato attuale della questione, en "La Questione Omerica", pp. 22
- (5) GIL, L. La Lengua homérica, en "Introducción a Homero", pp. 161-62
- (6) ROMILLY, J. Homère, pp. 24
- (7) LESKY, A. Historia de la Literatura griega, Gredos, Madrid-1976, pp. 81-82
- (8) AUBRETON, R. introdução a Homero, Universidade de São Paulo, São Paulo-1968, pp. 72
- (9) GIL, L. La Lengua Homérica., pp. 163-172
- (10) Todas estas anotaciones filológicas se pueden encontrar más detalladas en las obras ya mencionadas, así como en WEBSTER, T. Early and Late in Homeric Diction, en "Eranos" (Uppsala), LIV, (1956), pp.21-27; PALMER, L. en el capítulo dedicado al lenguaje en A companion to Homer Macmillan & Co ltd., London-1962, pp. 75-178; PAGE, D. History and the Homeric Iliad, University of California Press, Berkeley-1957, y LUZIO, A. I papiri Omerici d'epoca tolemaica e la costituzione dei testo dell'epica arcaica, en "RCCM" (Roma), II, (1968), pp. 3-152, -entre otros-.
- (11) DEVOTO, G. y NOCENTINI, A. La lingua Omerica e il dialetto Miceneo, Sansoni università, Firenze-1975, pp. 12
- (12) Según AUBRETON, R. Introdução a Homero., pp. 79, numerosas formas verbales encontradas e interpretadas como características del eólico, y a veces del jónico, son características de la lengua arcaica hablada en Grecia y en Creta desde el siglo XV y XVI a.C.

- (13) PARRY, M. The Making of., pp. 272 (" The formula in the Homeric poems may be defined as a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea.")
- (14) KIRK, G.S. Los Poemas de., pp. 73-74
- (15) ROSSI, L. Los poemas homéricos como testimonio de poesía oral, en "Historia y civilización de los Griegos", pp. 131-32
- (16) GIL, L., BLANCO, A. y PASTOR, A. Tres lecciones sobre Homero, CFP, Madrid-1965, pp. 22
- (17) El ejemplo está tomado de KIRK, G.S. Los poemas de.
- (18) PARRY, M. The Making of., pp. 38-67 y ss.
- (19) Un artículo muy interesante y sugestivo para esta parcela es el de DOSSIN, G. Ugarit, Homère et la Culture Mesopotamienne, en "ArchSyr", (Dammas), XXIX-XXX, (1979-80), pp. 207-211
- (20) MIPALLES, C. De los siglos oscuros al VIII, en "BIEH", (Barcelona), III-2 (1969), pp. 45
- (21) GENTILI, B. Poesia e Pubblico nella Grecia Antica. Da Omero al V secolo, Laterza, Bari-1984, pp. 53 (" L'attività del poeta si configurava come una performance durante la quale egli mimava il racconto al ritmo dei versi e della musica. L'esecuzione non lasciava inerte lo spettatore, ma attraverso il piacere psicosomatico inerente agli aspetti visivi e auditivi, ossia gestuali e ritmico-musicali dello spettacolo, lo coinvolgeva fino a renderlo partecipare e attore.")
- (22) A modo de ejemplo: NOTOPOULOS, J. The Homeric Hymns as oral poetry; a study of the Post-Homeric oral tradition, en "AJPh", (Baltimore), LXXXIII, 4 (1962), pp. 340
- (23) Para más información, aunque cronológicamente equivocada según nuestro punto de vista, ver MIREAUX, E. La vida cotidiana., pp. 99 y ss.
- (24) HAVELOCK, E. La funzione politico-ideologica della poe-

sia oral, en "L'Origine dello Stato nella Grecia Antica", pp. 75 (" E una rappresentazione della tecnica orale al servizio del governo in una comunità priva della scrittura."). Y respecto a la educación, también de HAVELOCK, E. Preface to Plato, citado en SIMON, B. Razon y locura en la Antigua Grecia. Las raíces clásicas de la psiquiatría moderna. Akal, Madrid-1984, pp. 145-64, dice que " el extremo placer de la participación física en un recital es lo que hace de él un proceso de aprendizaje efectivo."

- (25) LESKY, A. Historia., pp. 33
- (26) Ver la obra de SIMON, B. Razón y Locura., pp. 95 y ss.
- (27) Ibidem., pp. 96
- (28) Od., IV, 17 , Od., VIII, 44 , Od., XI, 252 , Od., XII, 27
- (29) REDFIELD, J. La tragédie d'Hector. Nature et Culture dans L'Iliade, Flammarion, Paris-1984, pp. 67; considera que la importancia de la Musa procede del hecho de que ella misma legitima la epopeya como institución social.
- (30) MIREAUX, E. La vida cot., pp. 99
- (31) ESCOLAR, H. Historia social del libro. Grecia 1: de Cnosos a Atenas, Anaba, Madrid-1975, pp. 74
- (32) ACCAME, S. L'invocazione alla Musa e la "verità" in Omero e in Esiodo, en "RFIC" (Torino), 91, (1963), pp. 257-281
- (33) GENTILI, B. Poesia e Pubblico., pp. 73-74 (" La nozione di piacere o "diletto" (hedoné) che la parola, unita al canto, al gesto e alla danza, può esercitare sull'uditorio, fu una delle idee guida di tutta la poetica greca da Omero ai Tragici.")
- (34) FRANKEL, H. Il cantore e il suo pubblico, en "La Questione Omerica", pp. 68 y ss., piensa que fue la imagen que los poetas de la Iliada tenían de los tiempos antiguos, donde su categoría no existiría como tal.

- (35) BIELOHLAWER, K. Practistica conviviale simposiale nei poeti greci (da Omero fino alla silloge teognidea e a Cruza), en "Poesia e simposio nella Grecia Antica", a cura di VETTA, M., Laterza, Bari-1983, pp. 99 (" Nei poemi omerici (...) Non si conosce ancora quella particolare organizzazione conviviale che è il simposio.")
- (36) FRANKEL, H. Il Cantore., pp. 72 (" il trattamento umiliante cui spesso eran sottoposti doveva apparire tanto più amaro ai cantori in quanto essi si sentivano molto superiori per cultura e moralità alla maggior parte dei loro occasionali padroni.")
- (37) THIELE, G. Homero y su Iliada, Monte Avila, Caracas-1969, pp. 121
- (38) SIMON, B. Razón y locura., pp. 90 y ss.
- (39) Para este fin nos basamos fundamentalmente en la obra de BOWRA, C.M. Poesia y canto primitivo, Bosch, Barcelona-1984.
- (40) REDFIELD, J. La tragédie d'Hector., pp. 55-56
- (41) SALAZAR, A. La música en la edad homérica, en "AM", (Barcelona), VI, (1951), pp. 122
- (42) Ibidem., pp. 150-52
- (43) Ibidem., pp. 154
- (44) Od., XXIII, 134
- (45) Es el primero que aparece en la Iliada: Il., XXII, 391
- (46) Od., XXIV, 60
- (47) BERNABE, A. Introducción a los Himnos Homéricos, en "Himnos Homéricos y la Batracomiomaquia", Gredos, Madrid-1978, pp. 22-23; y BONA, G. Inni Omerici e poesia greca arcaica. A proposito di una recente edizione e di un convegno, en "RFIC" (Torino), CVI, (1978), pp. 225-233.

IV. PROBLEMATICA HOMERICA.-

Quizá se pregunte el lector el por qué de este apartado, cuando abriamos el estudio de **Homero**, precisamente con un tema similar denominado " la cuestión homérica ". Pero el hecho de que este apartado se encuentre aquí, se debe fundamentalmente a que antes no teníamos los medios suficientes como para teorizar y concluir sobre las cuestiones de las que vamos a hablar ahora. En estos momentos, ya sí tenemos un lenguaje común y unas ideas presentadas que garantizan al lector su posición y por lo tanto no es un sujeto-marioneta en manos de los autores, si-no que brindamos la oportunidad de caminar juntos.

IV.1 TRADICION EPICA.-

Creemos que existen ya suficientes argumentos como para afirmar que existió tal tradición, y que la consideramos necesaria para lograr comprender a nuestro poeta, (1).

Habíamos visto que en la lengua de **Homero** aparecían vestigios de otros dialectos, que en su estilo se pueden descubrir figuras literarias muy parecidas a aquellas que se encuentran presentes en las epopeyas, o en general, en el ambiente literario de civilizaciones

como la Egipcia o la Mesopotámica (2), vimos también el posible origen de estos cantos, desde su aparición con el baile y su principal motor rítmico: su lenguaje, lenguaje que se separa progresivamente de la expresión corporal para constituir la poesía y ser entonada melodiosamente, creando una atmósfera tal que la palabra por sí llega a conectar con lo mágico (3), -a lo que pudo estar relacionado en sus orígenes- envolviendo al auditorio en un halo de misterio y frenesí, coincidiendo con el tratamiento de terapia que hasta hoy día nos llega (el cuento nocturno para facilitar un sueño relajado y sin miedos, a los niños, por ejemplo). Pues bien, lo que tratamos de exponer es que aunque los críticos se hayan peleado mil y una vez para discutir la existencia o no de esta tradición -aunque hoy día parece ser que la mayoría se decanta por la posición que nosotros también vamos a defender- , creemos que si existió, no sólo por todo lo que llevamos visto referente al estilo, lengua, técnica, etc... (4), si-no por una cuestión esencial que a nosotros nos parece muy clara, y es el puro hecho de que unos poemas como los que trabajamos no pueden aparecer de la noche a la mañana. Para conseguir el grado de genialidad que se aprecia en estos dos poemas, **Homero** ha debido conocer otros cantos épicos, otros cantos puramente genealógicos, letanías, plegarias, versos obscenos, etc... porque toda civilización engendra por sí misma

la necesidad del ritmo, ya sea con sus propios utensilios y adrede, como elementos extraños que les sorprendieran, pero si lo conocen y desde entonces lo trabajan, improvisando o creando, asociado a unas fuerzas naturales, a unos **ritos**, o a unos personajes concretos del grupo (antecesores de nuestros aedos); que cada vez más lo complicarían, dividiéndose y desgajándose ese tronco común para dar paso a diversas manifestaciones artísticas, y desde ellas, desde su propio origen, desde la hilazón que se produce entre canto-cantante, hasta la que se transmite al auditorio. Nosotros creemos y comprendemos el alto valor que le otorgarían a la palabra, nada más y nada menos porque provocaba en el auditorio reacciones tan insospechadas que de ahí arrancaría su propio status, cuánto más si tenemos en cuenta el lugar de reunión, su significado, el hecho en sí de ese asociacionismo, hasta la maravillosa figura del aedo, y su interpretación; pues si recordamos hoy en día cuántas veces hemos vibrado al escuchar una canción o un poema bien interpretado o bien recitado, tan apasionadamente que el vello se nos ha erizado. Pues a partir de esto pensemos qué no sucedería con estos conjuntos de población, con otros miedos y otras necesidades, cuando se sentasen al lado de un fuego, o en el suelo de una plaza o la luz de la luna, oyendo a un anciano contar historias tales y tan fascinantes,

(realmente como decía Simon, su efecto es palpablemente terapéutico), (5).

Kirk piensa que en los momentos de "crisis" es cuando precisamente aparecen las obras más espectaculares de la historia de la humanidad (6). Bien, a nosotros nos parece impropio el término "crisis" por la categoría que conlleva comparativa, al igual que el excelso grado a la que la eleva; no obstante sí congeniamos en la idea que subyace en el pensamiento: realmente, cuando las situaciones no parecen del todo favorables, cuando el entorno se tercia hostil o simplemente distinto a como siempre se ha mostrado, el hombre o el grupo social busca -quizá por la propia ley de la jungla- nuevas soluciones para superar la adversidad; dentro de estas soluciones perplejamente podemos encontrar obras dignísimas que parecen impensables en esos momentos. Algo de esto pudo ocurrir en esta indefinida "época oscura" en la que nos movemos, y quizá nuestro poeta -porque es el único nombre que nos ha llegado- debe ser visto dentro de este cauce, imponiéndose a las dificultades y creando para un público que siempre deseó escucharle -aunque haya autores que se empeñen en pensar que no tendrían ni tiempo ni ganas para ello- .

IV.2 ORALIDAD DE LOS POEMAS.-

Tambien es éste un punto polémico; miles de rios de tinta han bañado hojas y cuartillas de medio mundo para enfrentarse opinando si nunca fueron escritos o todo lo contrario, e siempre lo estuvieron. Nosotros pensamos, como creemos que tambien lo hace la mayoria de los investigadores del tema hoy, que nunca en su origen estuvieron escritos, más tarde sí, por supuesto; pero **Homero** nunca los redactó.

Vamos a basar nuestra "defensa" en los puntos fundamentales que han sido objeto de ataque; estos son: la presencia de fórmulas, en cuanto al estilo; la presencia de contradicciones, en cuanto al argumento; y la necesidad de su existencia.

Comencemos por el primero, "las fórmulas", nosotros pensamos -quizá se lo debemos fundamentalmente a M. Parry- que difícilmente este argumento se ha podido alguna vez esgrimir en contra de la problemática oral, pues a nuestro parecer es quizá una de las características más relevantes de toda poesía oral (7). Entendámonos, si un poeta se sirve de fórmulas para poder colocarlas a su antojo en los espacios que le quedan libres en el verso, para ello no necesita ir tablilla en mano y anstando palitos; si-no todo lo contrario, mientras recita y se c nubila en su interpretación, cuando el ritmo se le

va a alterar porque no encuentra la palabra que quiere decir, pues se sirve de esa larga tradición que le ofrece además un rico repertorio de epítetos, y los coloca, salvando su recitado y sin la menor molestia del público, que ni depara en tales cosas, pues no se ve modificado ni el ritmo ni el tono de la composición, y precisamente por el uso repetitivo de ellas, va marcando el aedo una sinfonia estremecedora, donde son las fórmulas las que llevan el compás. Como se ve, forman parte del abanico de posibilidades que se le abre al compositor, y éste las va utilizando como buenamente puede o sabe, en éste caso, magistralmente -aunque hay veces que no se pueda entender qué pinta una determinada fórmula en un verso cualquiera-, y la solución es la misma, se debe a esta posibilidad y a la maestría del poeta para colocarla justa mente cuando se refiera a ella.

Vayamos ahora por el segundo punto. Las contradicciones, como por ejemplo la que acabamos de mencionar -el colgar un epíteto a un personaje que no viene caracterizado por él-, así como todas las que se han buscado en la *Ilada* y la *Odisea*, han servido para dividir mil veces la autoría del poeta, viéndose hasta cuantas manos habían participado. Esto es la prueba más clara para hablar de poemas orales, dado que a veces se olvida que estamos hablando de un aedo, una persona, y como

tal -por mucha preparación y técnica que tuviera- se equivocaba; además, en todo acto creativo no se pueden poner barreras ni delimitar como se hace en un análisis del tipo que sea, fundamentalmente porque es la pura creatividad la que mueve el contenido, y esa creatividad en sí misma puede olvidar o confundir acontecimientos que ella misma ha hecho aparecer anteriormente, por ello pensamos que es perfectamente lógico encontrar contradicciones en **Homero** ya que no estamos hablando ni de un historiador ni de un copista, sino de un creador; y que éstas son las pruebas más claras del proceso de formación de las obras en su dinámica ágrafa, (8).

Y respecto al tercer punto que es el más amplio, vamos a barajar distintas alternativas, por ejemplo los autores Kirk y Notopoulos (7) opinan, muy acertadamente, -al igual que Parry con sus estudios de la épica jugoslava- que está demostrado que en el momento que hace aparición la escritura, no sólo se confecciona la técnica de otra manera (más "rigurosa", más "pulida", más "hilazada", etc...) sino que la propia figura del aedo se pierde, pues no refleja lo que él mismo es, y lo que pide su momento histórico. Cuando existe el aedo es porque se necesita su función y porque existen los medios necesarios para que pueda desarrollarla; de momento que aceptemos la presencia de la escritura todo cambia, pues ya no se recoge la técnica aprendida sino que ésta se olvida,

pues no le hace falta, tampoco reúne un auditorio pues de alguna forma pueden leerla o conocerla, a la vez que tampoco tiene porque ser el creador quien la recite, puede ser perfectamente otro individuo que sepa leer, y por lo tanto el vínculo casi sagrado de la palabra y el auditorio mueren. Por esto, conociendo las características que definen el canto, al auditorio y al aedo de esta época, la escritura no se utilizaría porque es totalmente contraria a la base que mantiene a estos tres elementos.

Por otro lado se ha discutido muchísimo sobre el problema de la extensión de la obra y la incapacidad humana de memorizarla, por lo que los poemas tuvieron que estar escritos. De nuevo encontramos el error, la equivocación de todos aquellos que se acercan a estudiar la Historia desde su sillón voltairé o desde los postulados que le dan vida, y no se detienen a pensar, que el paso del tiempo hace cambiar algunas cosas, y que estas sociedades primitivas y "torpes" pueden - en la mayoría de los casos lo hacen- sorprendernos con sus logros tan palpables. Pues esto creemos que es lo que ocurrió aquí. Los aedos, una de las características más renombradas que tuvieron fue precisamente esa prodigiosa memoria de la que gozaron -y de la que hereditariamente se aron a forjarse- y ante esto no hay escritura necesaria, aunque existan autores que se nieguen a aceptarlo por la pura rabia de sentirse inferiores (llegado a este punto lo mejor

es dejar la tarea investigadora). El aedo pudo recitar de memoria tan elevado número de versos, pudo cansar -físicamente, claro- a su auditorio sentado más o menos cómodamente durante las horas y horas que duraba el recitado, y lo hizo porque estuvo ejercitado para ello, como un deber más de todo buen profesional de la palabra.

Y finalmente, otro autor, Bowra (10), daba a conocer unas tesis muy interesantes, que ridiculan en esta idea: la cultura micénica conoció la escritura, pero hoy se acepta que tras la destrucción del mundo micénico, hasta el 750 a.C. la escritura, por medio del alfabeto fenicio, no vuelve a Grecia; entonces bien, ¿Qué necesidad hubo de componer por escrito unos poemas en una sociedad que no conocía la escritura? Ha habido autores que han considerado la necesidad de perduración, pero volviendo a Bowra, es increíble pensar que estos hombres maquinasen tales pensamientos, pues estaban convencidos que perdurarían, como habían perdurado todos los otros cantos que conocían desde la antigüedad, además de que para ellos no tendría sentido tales planteamientos. También se ha propuesto que la utilizarían para fijar los poemas en la forma exacta que los compuso, lo cual sigue siendo ilógico pues no sabrían nada de fijar textos e iría totalmente en dirección opuesta a sus enseñanzas. Incluso se pensó que la utilizarían como ayuda a su memoria, pero está claro que tendrían miles de formas de adquirirla, y que

ninguna sería la escritura como tal.

IV.3 HISTORICIDAD DE LOS POEMAS.-

La primera dificultad con la que tropezamos es que trabajamos con relatos épicos, cuyo fin no es precisamente, " ilustrarnos sobre instituciones sociales de cualquier tipo, sino hablar de unas hazañas que interesan a un auditorio, que no somos nosotros, por lo que existe una falta de conexión en los detalles y muchos puntos aparecen apenas abocetados, como alusiones solapadas o referencias inconexas y problemáticas " (11). Además, estos poemas se deben a **Homero**, pero son a su vez producto de una larga tradición épica y oral cuyos orígenes apuntan todos, a la época micénica, por lo que los datos que recibimos no pertenecen todos a un mismo período y estadio cultural.

Así el problema se complica, y esto no hace que desistamos en nuestro empeño por desmadejar los hilos que enturbian una clara visión de los poemas. Vamos a ver cómo hay vestigios micénicos en los poemas, y cómo por ello se ha hablado de que **Homero** describe esta época. Vamos a ver a la vez, cómo tal presencia no está tan ampliamente desarrollada, y por lo tanto que carece de base la conclusión anteriormente citada. También vamos a estudiar elementos que no son micénicos y que deben

ser homéricos, luego describe su propia época -razonamiento que parece perfectamente lógico-, así como desechar algunas opiniones que observan nítidamente la presencia de rasgos definitorios de la época siguiente -la arcaica- a la vez que deseamos mantener el planteamiento que no podemos olvidar el deseo mismo arcaizante del poeta, lo cual soluciona y embrolla muchas conclusiones. No obstante, advertido queda el lector de que la tarea que a continuación emprendemos no es cosa fácil, si-no harto compleja, aunque intentaremos de todas las formas humanamente posibles aclarar este "maremagnum" de posibilidades y esbozos. Damos paso pues a todo el cuestionamiento sobre cuál es la época que describen los poemas.

Los historiadores que se han aproximado a esta problemática han ido marcando unos surcos en su proceso de investigación, tales, que hoy es muy fácil separarlos, y así poder trabajar de una forma más cómoda y clara; fundamentalmente son cuatro:

- la especialización,
- los ritos funerarios,
- el armamento,
- la realeza;

aunque también el metal y la religión han sido facetas profusamente estudiadas. Comencemos por la primera: generalmente hoy se acepta que el panorama micénico de orga-

nización interna y de estructuración está completamente ausente en la sociedad que describen los poemas -y que para ser más breves, además de que los autores crean su historicidad, la seguiremos llamando "homérica"- o sea, que el grado de especialización al que habían llegado las comunidades micénicas, tan patentes tanto en sus contabilidades en las tablillas como en su propia organización o división del trabajo así como en los vestigios arqueológicos encontrados; no se refleja para nada en **Homero**, por lo que este primer factor entra en contradicción con aquellos que consideran que se describe la sociedad micénica (12).

Respecto al segundo, ésta ha sido, por decirlo de una manera rápida y clara, el único tema a tratar en relación con **Homero** y Micenas. Todos los lectores que estén un poco versados en la materia sabrán la cantidad de obras que existen publicadas discutiendo si la cremación estuvo en Micenas o no, si es una invención del poeta o no, si la traen los irreconocibles dorios o no, etc... el caso es que realmente el problema se concentra en este aspecto sólo: la cremación; si bien hoy parece que estamos más cerca de conocer la realidad. Generalmente al no encontrarse en las excavaciones de las necrópolis micénicas restos de incineración, y al leer en los poemas que si conocían un rito funerario, éste era precisamente

el que no se localizaba en el territorio micénico, la conclusión queda clara: la época micénica no es la homérica; sin embargo, esto es cierto sólo en parte, pues actualmente se conocen vestigios de incineración en territorio micénico -bien datado, además-, lo que lleva a replantear todo el proceso para hacerlo entrar en unas vías más lógicas. Al conocer tan diminuta existencia, pero existencia, de la incineración en tiempos micénicos, la tesis de que los dorios son los que introdujeron tal rito en la Hélade cre, lo cual viene a sustentar las tesis de los que son partidarios de no ver la historia a saltos sino como un desarrollo paulatino, el cual invalida no sólo la hipótesis doria sino la inexistencia en Micenas del mismo; sobre todo cuando se considera la idea de que la población pre-micénica tomó este rito que perdería adeptos durante el apogeo de Micenas, pero que retornaría a su lugar, una vez caído este gran foco (13).

El problema pues, aunque es difícil de resolver, se puede entender como un rito originario de los pueblos pre-griegos de la península que continuaron realizándolo aún con el peso de las nuevas corrientes implantadas por la cultura micénica, si bien en mucha menor medida; que esta misma cultura ^{no} incluso a tomarla pero en escasísimo número, y por ^{lo} que tras su desaparición, regresó de nuevo con una gran pujanza (empujada quizá, además por su existencia en Troya y por el contin-

gente humano que regresó). Luego la sociedad homérica no es la micénica en cuanto a ritos funerarios, ni en cuanto a especialización. Veamos ahora si existen semejanzas en cuanto a la realeza y el armamento. Todos sabemos que en la época micénica quien detentaba la realeza era llamado "wanax" y éste estaba acompañado de un "Lawage-tas", pues lo que encontramos en época homérica es basi-leus, y si bien se han visto miles de semejanzas entre ambos, lo que sí está claro es, que este "anax", en la época en que se compusieron los poemas, lo más probable es que hubiera perdido su lugar y que sólo se conservara en el lenguaje de la poesía; por lo tanto, lo único que sería era un vago recuerdo, y había perdido toda su relación con la compleja estructura que apreciamos en el Linear B (14). Respecto al armamento ocurre igual, puesto que aparecen elementos como cascos y el uso del carro, que están íntimamente ligados a Micenas, aunque volvemos a la misma idea, más sugieren un recuerdo que una supervivencia en época homérica. Para finalizar, se suelen incluir otros aspectos como la lengua o la religión; para no cansar en exceso, dado que más tarde describiremos detenidamente la composición de esta sociedad, diremos que sí hay una continuidad respecto a Micenas, perfectamente comprensible por lo que hemos discutido de tradición, oralidad, etc... (15). Y en cuanto a la religión, debemos conocer que existe una docena escasa de nombres de divi-

nidades griegas en las tablillas, como Zeus, Hera, Poseidón, etc... que están acompañados, en las tablillas, de otros muchos nombres divinos que no figuran en la religión posthomérica, en la que por el contrario figuran muchas decenas de nombres divinos que todavía no se han encontrado en los textos micénicos. De todas formas, pese al panorama tan oscuro, no debemos olvidar la advertencia que hacía Brelich: " pese a la presencia de divinidades idénticas, las religiones pueden ser profundamente diferentes." (16)

Se nos plantea entonces cuál es la época que describen los poemas, y ante esto anotamos que éstos retienen una cierta medida de "cosas" micénicas -algunos lugares, algunos objetos bélicos,....- pero poco de las instituciones o de la cultura; y no sólo de la cultura micénica, sino de otros periodos como los de su propio tiempo y los famosos "siglos oscuros", por lo que los poemas forman " una compleja amalgama de elementos derivados de distintas épocas, y unidos en un todo homogéneo artificialmente por el arte de la canción que cada cantor hereda de sus predecesores." (17)

Todo lo cual nos conduce a concluir que la época que se describe, antetodo es posmicénica -luego no nos sirve para nada como guía de esta cultura anterior- que se desarrollaría tras la caída de Micenas y el siglo VIII a.C., o sea, los siglos XI, X y IX a.C.; si bien debe

mos mencionar dos cuestiones para dar por cerrado este caso: la primera se debe al profesor Snodgrass, quien no cree en el postulado que mantenemos, sino que considera que como los poemas hacen un "collage" de diversos periodos históricos, no pudo existir una época histórica propiamente homérica, y además, de esto deriva que no considere a **Homero** como una fuente fiable para estos momentos de la Historia de Grecia; aparte de que acuña el término de época oscura, que tradicionalmente viene siendo otorgado para los siglos XI, X, IX, al siglo VIII a.C. (18).

Y la segunda cuestión a tratar, es que no debemos olvidar que lo que tenemos en nuestras manos es una obra del género épico, y con un deseo expreso de arcaizar, ello permitió auscultar, al poeta, en distintas épocas históricas sin ser consciente de ello, y sin el ánimo de desvirtuar la Historia, es por ello que en vez de lanzar quejas y más quejas sobre este aspecto, debemos recordarlo y reconocerlo, y así se solucionarían muchísimas dudas y complicaciones que no dejan de parecer absurdas; es como dice M.I. Finley, que " puede ocurrir que algunos de los pasajes sueltos de los poemas, que se explican frecuentemente como anacronismos -reminiscencias micénicas- sean, por el contrario, reflejo de las diferencias dentro del mundo griego (...). Y puede ser que algunos reflejen diferencias dentro de las comunidades

individuales, pues eran sociedades de gran complejidad, en las que no hubo necesariamente una sola norma de organización que todos siguiesen con regularidad infalible."(19)

IV.4 LOS DORIOS Y LA EPOCA OSCURA.-

Para intentar hacer frente a la posibilidad de una invasión, como generalmente se ha venido aceptando, vamos a rastrear los momentos cronológicamente anteriores, para intentar comprender mejor qué sucedió realmente. Respecto a la caída de la cultura micénica se han barajado varias posibilidades, que a continuación enumeraremos como causantes de la misma; la primera sería la rivalidad existente entre Micenas y Argos. Cuando Micenas era el centro hegemónico, Argos estaba en relación de subordinación, pero al decaer en el siglo XII, Argos ascendió y conoció un momento de florecimiento o esplendor.

La segunda arranca de la consideración de que la civilización de los palacios era un elemento extraño a la cultura micénica, ya que derivaba de Creta y se basaba en el poder de una "aristocracia gentilicia". A fines de siglo XIII a.C. dicha "aristocracia" fue desmontada por la revuelta del estrato más antiguo de la población, explicándose así el resurgir de antiguas costumbres, concepciones y tradiciones adormecidas (20).

La tercera, y más plausible, por los propios

movimientos internos dentro de la cultura micénica; la cuarta, y más comentada, por una presión gradual de una nueva oleada de gente que hablaba griego (que introduciría un nuevo tipo de armas y fíbulas de "arco de violín" a principios del periodo III C (1200-1200 a.C.), aunque parte de ese material que se encuentra en Grecia en el III B (1300-1200 a.C.), así como es patente la ausencia de nuevos elementos culturales), (21). Y la quinta, se debió probablemente a la estancación económica que condujo a guerras internas. Estancación producida por las costosas guerras y las disputas internas (22).

Dado que los autores somos partidarios del tercer postulado, y no nos convencen demasiado las tesis que resuelven los problemas haciendo llegar un pueblo extraño en el momento preciso de la historia de un pueblo, detengámonos a analizar la tan discutida "invasión doria". Finley (23) nos hace llegar una opinión sobre el estado actual de la cuestión, si bien nosotros no compartimos del todo tal opinión. Según él cada vez parece más probable que el desmoronamiento del Imperio Hitita (1200-1190 a.C.) se pueda relacionar con las considerables incursiones en el Egeo Oriental, llevadas a cabo por una coalición libre de pueblos mencionados por dos veces en las fuentes egipcias, que se han mal llamado "pueblos del mar"; y que además, piensa que debemos creer en un movimiento de pueblos a gran escala, ya que " existe entre los exper

tos la creciente convicción, basada en la arqueología y en las conclusiones sacadas de la ulterior expansión de las lenguas indoeuropeas, que el centro de tales disturbios fue la región de los Cárpatos y el Danubio, en Europa. Por supuesto, sin estar organizado este movimiento, ni concertado, como ocurre con una coalición propiamente dicha. "

A la vez existe una serie de apartados íntimamente ligados a la cuestión de la invasión como son: el panorama posterior y los movimientos de población, y la perduración o no de asentamientos en territorio griego. Veamos uno por uno estos elementos: normalmente se ha venido hablando de efectos catastróficos, porque el uso de la escritura desapareció al quedar saqueados los palacios, la burocracia del rey se dispersó, los artistas y arquitectos perdieron su mecenazgo así como su propia seguridad, o sea una total dispersión de población, con derrumbamiento de la estructura social piramidal y de su sistema económico. Así, hacia el 1000 a.c. la vida en Grecia se reduce a una supervivencia. Los grupos de población de Grecia que huyeron a las islas y de allí a Asia menor, a través de la imitación de las costumbres de los otros habitantes del Egeo, a través de los matrimonios mixtos, y a través de la conquista de las regiones más importantes de la cuenca del Egeo, llegaron poco a poco, a poseer un tipo de civilización fundamentalmente

uniforme. Es digno de anotar que las áreas más remotas recibieron una oleada de refugiados mayor, por lo que Acaya vió crecer su número de asentamientos, así como en el Este, Creta, Quíos y Chipre. El núcleo de estas migraciones hacia Jonia estaba compuesto por las poblaciones del Peloponeso, Tesalia y Beocia, y hay que señalar que los establecimientos jónicos considerados tradicionalmente como los más antiguos -Efeso, Priene, Colofón, Teos, Lébedos, Mios, Mileto, Samos, Quíos y Esmirna- estuvieron ya bien establecidos alrededor del siglo X a.C. Por lo que, primero, los grupos griegos que emigraron entre 1125 y 800 a.C., de las treinta tribus conocidas en la edad del Bronce, quince tomaron parte: los Abantes, Athamanios, Ainianos, Aeolis, Aetolios, Arcadios, Aqueos, Boiotios, Dorios, Thessalios, Jonios, Lapithas, Maquetes, Minyanos y Molossianos. Segundo, la mayoría de estas tribus no emigraron en su totalidad, y tampoco fueron de una localidad a otra -la excepción son los Aetolios-. Los Dorios que estaban divididos en cuatro grupos, se asentaron en el noroeste del Peloponeso, así como en Megara, Creta, Sureste Egeo, Egina y Halicarnasos. Los jonios de Aigialeia se asentaron en las proximidades del istmo, Atica, Eubea, Cícladas y Este del Egeo; los Lapithas, Minyanos y otras tribus que hablaban eólico, junto con los Aqueos, se asentaron al Este del Egeo, entre Tenedos y Miletos, en Creta y Chipre. Todas estas migraciones

son divisibles en tres categorías básicas, (24): la primera incluiría las incursiones de las tribus griegas en los lugares donde la civilización micénica había florecido. Las tribus que tomaron parte en estas migraciones habían vivido en áreas montañosas con limitados recursos. La segunda categoría estuvo formada por la corriente de refugiados, la mayoría a causa de las invasiones de las áreas montañosas del grupo primero; y la tercera categoría está más en consonancia con las colonizaciones tardías, por ejemplo, las fundadas por los dorios de Argos en el resto de la Argólida, o los dorios en la Argólida, Megara, Creta, Melos, Thera y Sureste Egeo.

Para terminar, la mayoría de estas migraciones, tuvieron lugar en dos oleadas: la primera entre 1130 y 1120 a.C. y la segunda entre 1050 y 975 a.C. (entre 1120 y 1050 a.C., los movimientos fueron generalmente raros y de poca importancia).

Ahora bien, si retomamos el hilo aún nos falta por considerar una tercera característica de este momento: generalmente se justificó la oleada por la inexistencia posterior de una vida autóctona en territorio griego (excepto el caso de Atenas, que como todos sabemos fue la única que escapó a la destrucción o al abandono, sobreviviendo a los ataques, uno de los cuales coincide con el incendio de Micenas, hacia fines de siglo XII a.C., cuando fueron

abandonadas las casas ubicadas en las laderas de la Acrópolis, aunque la ciudadela resistió), lo cual llevaba a la consideración de un arrese de los dorios perfectamente claro, no obstante, el panorama ha cambiado desde que todos los puntos han empezado a tambalearse por nuevas explicaciones, y este campo que ahora tratamos no ha sido menos; pues tenemos el caso de Atenas que sobrevive a unos ataques -no necesariamente prueba de invasión- pero también gozamos de nuevos vestigios que nos proporcionan la existencia de otros cantos que perduran tras la caída de Micenas, y no sólo eso, sino que incluso viven momentos de auténtico esplendor (25), como sería el caso de Salamis y Perati. En estos lugares la estructura política y administrativa del reino micénico fue sustituida casi automáticamente por la antiquísima organización de la comunidad en régimen patriarcal, o incluso, también pudo darse de un modo más radical.

De todo esto podemos deducir que se destruyeron grandes e importantes centros micénicos, pero no todos pues algunos perduran, y en ellos puede estar la respuesta a las dudas que la época oscura ofrece, como por ejemplo, todos los cambios que acarrea el paso del bronce al hierro, que se han explicado como reflejos micénicos o arcaicos, cuando pueden ser perfectamente originarios de estas poblaciones griegas, sometidas en un principio al yugo micénico, y tras la caída de Micenas por sus

propias contradicciones, de nuevo tomaron auge, si bien incluso en época micénica no estarían del todo olvidados. Por lo tanto, el estilo geométrico, la cremación de cadáveres, el uso del hierro en las armas, entre otras tantas cosas, -habían sido siempre objeto para sustentar la presencia de invasores- hoy, a la luz de los nuevos descubrimientos, no es posible mantenerlo; pues, por ejemplo, el paso de unas formas de tumbas a otras no se debe a la introducción de tumbas de cistas ni a la desaparición de los tholoi y tumbas de cámara, sino a factores políticos, sociales y étnicos. Tampoco el protogeométrico, puede ser adscrito a los "invasores" mientras sus variaciones más antiguas se localizan bajo el submicénico; por lo que ninguno de los cambios observados en las artes, oficios y costumbres funerarias dentro del área afectada por la civilización micénica durante el período 1200-principios del siglo IX, fueron introducidos con la penetración de los nuevos grupos étnicos, (26).

De esta manera, la "época oscura" que nace tras la caída de Micenas y las convulsiones que azotan al territorio griego, -no necesariamente debido a la presencia de un pueblo extraño- supone pues, muy posiblemente una continuidad con un estrato pre-micénico en el que se desarrollan (por sus contactos con el Próximo Oriente, con Chipre o por sí mismos) toda una serie de aspectos propios que van a configurarla. No obstante, aunque no

gozan de la consideración general e+... pectos; de que representan claramente un momento de esplendor de la Historia Griega, sino todo lo contrario, creemos que es justo recuperar -aunque con todas las dudas que el propio término conlleva según Snodgrass- esta época como la era en la que se van a establecer las líneas básicas de la historia política, religiosa, artística e intelectual. Que aunque el calificativo lo continuemos utilizando porque creemos que nos faltan datos para esclarecerla, pensamos que no tiene ningún otro valor tal calificativo, salvo para aquellos que piensen que Grecia es una civilización de portentos y gestas gloriosas, y por lo tanto, estos siglos nunca deben ser considerados "griegos" sino característicamente "bárbaros" (invasión doria) u "oscuros". A tales personas nos gustaría sugerirles algunas ideas y en especial la anteriormente citada -que es la base de esta Tesis- y pensamiento muy acertado del profesor Kirk: " si bien no es un periodo de gran prosperidad, en la cerámica se alcanza un alto nivel y se produce la mayor "revolución tecnológica" en cuanto al trabajo del hierro, aunque sí hay un severo retroceso en el proceso urbano ", (27). Como podemos apreciar -la cita no recoge todas las grandes o pequeñas manifestaciones de esta época, pero es representativa- y como vamos a demostrar a lo largo de los siguientes capítulos, es la historia de unos siglos del proceso histórico de Grecia, a los que hay que regresar

para comprender muchos de los acontecimientos que luego
sucederán.

CONCLUSIONES

Dábamos comienzo a este capítulo con un objetivo muy preciso: desmitificar una serie de problemas que son resultado más de las mentes de los investigadores que de los hechos acaecidos en sí, sobretudo con el fin de rescatar la obra de Homero, su propia figura y la época que describe. Para ello elaboramos por paralelos literarios e históricos la tesis de la existencia de una rica tradición oral épica que conocería el poeta, y de la que se sirvió para sus composiciones.

A continuación nos decidimos por defender la oralidad de los poemas, de acuerdo con tres aspectos fundamentales: su propia técnica de composición, las contradicciones existentes en los poemas, y el estudio detenido de la escritura como alternativa innecesaria y contraria a esta época (veíamos también el problema de la memorización, que es más problema para nosotros que para ellos en su tiempo).

Después, en el tercer apartado decidimos conocer si los poemas son fiables como fuente histórica o no, por lo que advertimos que son obras de carácter épico, y sin deseo expreso de hacer Historia; pero que incluso así, como las descripciones existentes son tantas y tan valiosas, decidimos volver a polemizar si la época que se describe es la Micénica o la Homérica, para con-

cluir -tras intentar comprender las contradicciones, el propio proceso de tradición oral, y cuatro aspectos fundamentales en la relación **Homero-Micenas**: la especialización, los ritos funerarios, el armamento y la realeza- que **Homero** no nos sirve en absoluto como guía para la época micénica, y que los errores que se le han atribuido los encontramos perfectamente excusables en tanto en cuanto goza de otros elementos a su favor: el deseo arcaizante, el propio recuerdo "degenerado" por la tradición oral o su deseo épico.

Por último, el cuarto apartado se ceñía al estudio de la "época oscura" y de los dorios. Sin embargo, tras observar cómo se desintegra el mundo micénico, cómo se producen los movimientos de los pueblos, cómo existe una continuidad en el territorio griego -cuando sólo se salvaba de la masacre, Atenas- y las causas posibles de la caída de Micenas. La conclusión primera era la no existencia palpable de una invasión doria y sin embargo un importante peso del elemento indígena introductor y responsable de los cambios que acaecen en estos siglos. La segunda conclusión se refería por completo al estudio en sí de la terminología y de la historicidad de la - "época oscura", devolviéndole su papel en el proceso de formación de la Historia de Grecia, así como sus valores y realidades, olvidándonos de los prejuicios que han hecho falsear su auténtico contenido.

NOTAS.

- (1) ALSINA, J. Pequeña introducción a Homero, en "Eclás", (Madrid), V, (1959-60), pp. 61 y 74; " la gran creación épica con que se inicia aparentemente la historia de la literatura griega no es el comienzo de un periodo cultural: es, más bien, el broche de oro con que se cierra toda una etapa anterior, riquísima en creaciones mitológicas y sin duda también literarias." Reflexión que nos parece acertadísima.
- (2) Paralelos con la **Odisea** los encontramos en el poema de Gilgamesh, y más concretamente en la visita al mundo subterráneo; y en el cuento hitita del rey Gupanzah, que recuperó a su esposa hiriendo a muchos príncipes en el banquete con su arco mágico; o incluso, con el poema ugarítico de Baal. AUBRETON, R. Introdução., pp. 90-91, piensa incluso que se pueden rastrear orígenes de la épica griega en Creta; y WEBSTER, T. From Mycenae to Homer (A study in early Greek literature and Art) Methuen & Co Ltd., London-1977, pp. 69-70, encuentra paralelos además entre Thetis, Athena y Odiseo con Gilgamesh, Nissun y Keret; Thetis y Zeus con Ninsun y Shamash; Diomedes y Afrodita, u Odiseo y Kalyppo con Aghat y Anat o Gilgamesh e Istar; Helios y Zeus con Istar y Anu o Anat y El.
- (3) MIRALLES, C. De los siglos., dice que esta tradición debe dividirse en dos materias a su vez subdivisibles: la historia sagrada y el folklore.
- (4) BLANCO, A. La guerra de Troya, en "H16", (Madrid), IX, 101, (1984), pp. 90, llega a decir que el nombre de Aquiles y Héctor aparece en los archivos micénicos, pero como esclavos, como si ya en el segundo milenio la poesía épica los hubiese popularizado tanto, que hasta los esclavos se los apropiaban.

KIRK, G.S. Los poemas de., pp. 103, propone cuatro estadios distintos en el ciclo vital de una tradición oral: un estadio originativo, que encuentra expresión en canciones narrativas breves, simples y técnicamente ingenuas (en Grecia, probablemente durante el período micénico); un estadio creativo, en el que se extiende el ámbito de las canciones narrativas y se va refinando de generación en generación la técnica que permite memorizar e improvisar; un estadio reproductivo donde las técnicas orales establecidas son utilizadas todavía por bardos ilustrados para la memorización y para facilitar la trasposición, a menudo aunque no siempre involuntaria, de expresiones o episodios menores de una canción adquirida a otra. Sin embargo, el repertorio tiene escasa extensión real, e incluye pocas o ninguna nuevas. Y un estadio degenerado, donde la difusión de la letra escrita constituye un factor especialmente poderoso. El poeta reproductivo comienza ahora a perder control de sus técnicas orales heredadas (siglo VII en Grecia).

- (5) SIMON, B. Razón y locura.
- (6) KIRK, G.S. Homer and the Epic, Cambridge University Press Cambridge-1965, si bien la tesis procede, parece ser, de LUKACS, Teoría de la novela, Gauthier, Paris-1963, citado por MIRALLES, C. De los siglos., pp. 49
- (7) De la misma manera piensa KRARUP, P. Homer and the Art of writing, en "Eranos" (Uppsala), LIV, (1956), pp. 29
- (8) Es lo que dice BOWRA, C. en su Historia de la literatura Griega, FCE, México-1973, pp. 21, que " como Homero componía para la recitación, no hay que pedirle siempre aquella cohesión de las narraciones escritas para ser cuidadosamente leídas. Se ve obligado a acentuar los puntos importantes, y a prescindir de los demás. Por eso la historia parece mal zurcida ". El profesor DELEBECQUE, B. con su "ley de sucesión" explica la obligato

riedad de las contradicciones, porque los aedos al crear esta "ley", tenían prohibido narrar dos acciones separadas de manera simultánea (citado por ALIBRETON, R. Introdução.); y como dice FINSLER, G. La poesía homérica, Labor, Barcelona-1930, por el propio deszo arcaizante.

- (9) KIRK, G.S. Homer and., y NOTOPOULOS, J. The Homeric Hymns
- (10) BOWRA, C. The Homeric Poems and their authorship: Metre, style and composition, en "A companion to Homer", pp. 19-74
- (11) GONZALEZ ESCUDERO, S. y RABANAL, M. El sistema de propiedad en las tablillas micénicas, Homero y Hesiodo, en "Habis" (Sevilla), 2, (1971), pp. 51
- (12) NELE, A. El mundo homérico, en "Historia y Civilización de los Griegos", pp. 50, dice: " la sociedad homérica ha perdido el complejo abánico de especializaciones micénicas." Y VIDAL-NAQUET, P. en Homère et le monde mycénien. A propos d'un livre récent et d'une polémique ancienne, en "Annales", (Paris), 11, (1963), pp. 714, dice que el palacio homérico es la residencia de un jefe, no el centro de un sistema. O por ejemplo LUCE, V. Homero y., pp. 55 dice " que ni la Grecia posmicénica ni la Grecia de Homero conocieron palacios de la complejidad y refinamiento de los descritos por Homero ", si bien este autor se encuentra en otra corriente, dado que halla palacios en los poemas homéricos.
- (13) Ver las obras de MYLONAS, G. Homeric and Mycenaean Burial Customs, en "AJA" (Wisconsin), LII (1948), pp. 56-81; DESBOROUGH, V. The end of Mycenaean civilization and the Dark Age, en "The Cambridge Ancient History", (Cambridge), vol. 11, part. 2, Cap. XXXIV (a), (1975), pp. 658-677; y SNODGRASS, A. The Dark Age of Greece. An archaeological survey of the eleventh to the eighth centuries B.C., Edinburgh University Press, Edinburgh-

1971.

- (14) Ver THOMAS, C. The roots of Homeric Kingship, en "Historia" (Wiesbaden), XV, (1966), pp. 387-407, y FINLEY, M. Homer and Mycenae: property and Tenure, en "Historia" (Wiesbaden), 6, (1957), pp. 133-59; (hay traducción en español en "La Grecia Antigua: Economía y Sociedad" Grijalbo, Barcelona-1984, pp. 225-278.
- (15) Ver VIDAL-NAQUET, P. Homère et le monde., pp. 711
- (16) BRELICH, A. Religión micénica: observaciones metodológicas, en "la sociedad micénica", dirigida por M. Marazzi, Akal, Madrid-1982, pp. 209
- (17) LUCE, V. Homero y ., pp. 49
- (18) SNODGRASS, A.M. An Historical Homeric Society? en "JHS" (London), 94 (1974), pp. 114-125
- (19) FINLEY, M.I. Homer and Mycenae., pp. 241
- (20) D'AGOSTINO, B. Del submicénico a la cultura geométrica: problemática y centros de desarrollo, en "Historia y Civilización de los Griegos", pp. 158-190
- (21) LUCE, V. Homero y ., pp. 38; y SCHNAPP, A. Les "siècles obscurs" de la Grèce, en "Annales" (Paris), 29,6 (1974) pp. 1465-74
- (22) KIRK, G.S. Los poemas de.
- (23) FINLEY, M.I. La Grecia primitiva., pp. 73-74
- (24) Nos basamos en SAKELLARIOU, M.B. National and Political Reorganization (1125-700 B.C.), en "History of the Hellenic World. The Archaic Period", pp. 34-36
- (25) D'AGOSTINO, B. Del submicénico. o KIRK, G.S. Los poemas de.
- (26) SAKELLARIOU, M.B. National and Political., pp. 24-25; LUCE, V. Homero y ., pp. 38; MOSSE, C. La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle, VIII-VI siècles av. J.C., Seuil, Paris-1984, pp. 26; y finalmente como cita D'AGOSTINO, B. Del Submicénico., pp. 168, " si se verifica la invasión doria fue mas bien la consecuencia de un vacío

de poder creado por el hundimiento de la civilización de los palacios."

- (27) KIRK, G.S. Homer and., pp. 66 (" The mere fact that much of the surviving pottery (...) was decorated, suggests that some of the civilized arts continued, (...) that it was the early Dark Age that saw the major technological revolution of skilled iron-working in Greece.")

V. ORGANIZACIÓN SOCIAL Y POLÍTICA.-

V.1 CARACTERÍSTICAS.-

La época homérica viene caracterizada principalmente por un proceso complicado en el que debemos tomar como base la gens (unidad suprafamiliar que engloba a varias familias, consideradas procedentes de un antecesor común, en muchas ocasiones mítico), esta unidad asienta el desarrollo de las instituciones y del universo de **Homero**, así como, a su vez lo comienza a resquebrajar. Y es que si por algo realmente se caracteriza la época homérica, es fundamentalmente por el papel que toma el individuo dentro de la gens, o dentro de cualquier otro ámbito. Este es el momento (entiéndase en sentido pausado) en el que el peso comunal es integrante y definidor de la coyuntura que viven, o lo que es lo mismo, es el gran resultado y el más claro origen de lo que acontece, (recordemos a modo de ejemplo conexiones como aedo-auditorio, ritos de hospitalidad, el derecho, etc...). Sin embargo, junto a este elevado nivel de las relaciones sociales grupales empezamos a observar -no muy nítidamente, pero sí lo suficiente como para reparar en ello- un sucesivo progreso del individuo dentro del marco del genos, así como en varios de sus actos (entiéndase geras, heroización, el sistema de propiedad, etc...). Esta progresiva escala-

da, es la fase introductoria del proceso de formación de la polis, pues hasta aquí localizamos el rastro; y no sólo eso, sino que aquí radican muchos elementos definitivos de la época arcaica y posteriores.

No obstante queda una pregunta en el aire: ¿Cómo logra sobrevivir este tipo tan extraño de relación peso comunal/incipiente participación individual? La respuesta no es sencilla, y quizá no la haya, pero lo que queremos mostrar es que precisamente esta disyuntiva tan oscura, es la que mueve los hilos de nuestros poemas, por lo que encontraremos unas contradicciones que patentizan -a nuestro modo de ver- este interesante proceso. Proceso que creemos arranca, propiamente dicho, de las condiciones sociales, económicas, culturales,... que hace modificar los tipos de relación entre los seres humanos, otorgando un incipiente mayor papel de actuación al individuo como ser en sí, aún dentro de una comunidad. Actuación que fue favorecida -de manera quizá solapada- por el status tan ambivalente del que gozaron los extranjeros y thetes en estos momentos, dentro de toda la amalgama colectiva que impera; por lo que podemos proponer que es el propio genos quien está rompiendo el oikós. La ruptura, el desequilibrio, las contradicciones son raíz y fin del propio genos, (para que se vea más claro, dentro de que lo importante es el colectivo, tanto en sus hazañas como en todos sus gestos; en los poemas, salen a

relucir -llevando incluso gran peso en las obras- una serie concreta de personajes muy claros, que responderían a la nueva situación de ir destacando al propio individuo, la familia en sí como futura célula del organigrama político).

V.2 INSTITUCIONES.-

A continuación trataremos sobre las instituciones políticas, y de todas ellas vamos a empezar estudiando la monarquía. Esta institución fue vista en el capítulo anterior, brevemente, dada su conexión -a través de la crítica histórica- con la época micénica; ahora, en cambio, nos dedicaremos a tratarla en sí misma.

Teniendo en cuenta el momento histórico en el que nos movemos (cambios lentos pero progresivos) es perfectamente lógico pensar en las conexiones que debió tener la monarquía con los aspectos sobrenaturales. A esta parcela se han dedicado muchos especialistas, y pensamos que la relación fue importante -sobretudo cuando el resto de las civilizaciones que le rodeaban conocían perfectamente tal tipo de gobierno-, más aún, cuando conocemos las características que de ello se extraen, lejos de llevarnos a un sistema teológico tal cuya premisa fuese "el poder emana de dios", lo que nos sucede, es la aproximación a un ejemplo de convivencia comunal patrilineal,(1)

O mejor aún, sería la forma de cohesionar las familias nobles, mejores -con lo que en su código del honor y moral, era lo más justo-, incluidos dioses y jefes militares, lo cual se enlaza con las categorías de pensamiento de un sistema gentilicio, en un estado bastante avanzado de su monarquía tribal.

Pero este monarca (basileus) no gozaba de un poder ilimitado, ni geográfica ni políticamente, si no todo lo contrario, todo él se encauzaba de manera perfecta por unos conductos tradicionalmente impuestos, que le hacía adquirir una categoría de "primus inter pares" o de jefe entre iguales; aparte, además de vehiculizar sus prerrogativas hacia la Asamblea y el Consejo, con el fin de garantizar su aspecio real, si deseaba no hacerlo, podía, pero el peso de la costumbre era mayor, imponiéndose el refrendo aunque fuese meramente ritual (2). Por esto, el rey homérico se distingue no sólo por su riqueza, linaje, conexión especial con los dioses, o sabiduría, sino por su propio sentido de diké, que es lo que forma el conjunto de cualidades reales, bien siendo propiedad de una familia determinada, bien siéndolo de otra si las circunstancias lo exigen.

Como líder de una comunidad de fuerzas similares sus misiones consistían fundamentalmente en coordinar la marcha de la comunidad por los senderos más apacibles, así como las decisiones de sus propios compañeros o igua-

les -salvo en el caso de hazañas militares que se les confería un poder extraordinario, concentrado en sus manos-. Aquí radica para muchos el auténtico origen del cargo, si bien para otros, la vinculación sólo se daría en casos extremos y normalmente a lo que estaría íntimamente vinculado sería a lo religioso- ; también administraba la vida religiosa: ordenaba el calendario, velaba por la observación del ritual y la celebración de las fiestas, fijaba los sacrificios y las tasas de las ofrendas, etc... (3), dado su carácter de mediador entre la divinidad y el resto de los mortales; era juez, como portavoz de la diké que se le consideraba, y aunque nos detendremos en el derecho homérico cuando llegemos, debemos señalar la última instancia de la que era partícipe para su apelación.

Como característica propia -si bien pueden producirse de formas variadas- asistimos a la progresiva implantación del carácter hereditario, otorgado de padres a hijos bajo el visto bueno de la comunidad, por lo menos en un principio, y posteriormente propiedad exclusiva del círculo de los más allegados al monarca, los "gerontes basileis". Como explicación válida tenemos la tesis de Sakellariou (4) en relación con dos supuestos, cuando prevalece la creencia que los reyes elegidos de una familia particular consigue más logros que otros, o cuando una familia particular adquiere la supremacía de otras maneras

sobre el resto, haciendo el oficio real permanente, de esta manera la realeza adquiere el carácter hereditario.

Para ir finalizando nos gustaría de nuevo hacer hincapié en la realidad épica de los poemas, lo que hace que sea erróneo adjudicar características globalizadoras a este periodo. Por ello pensar en monarquías panhelénicas o panpeloponesíacas nos parece aventurar demasiado, fuera del estricto ámbito de estas pequeñas comunidades, y su sistema de relaciones gentilicias.

Por último, volver a insistir en que no encontramos en los poemas los rasgos de la monarquía micénica, sino leves recuerdos muy modificados ya, y sin apenas caracterizaciones claras de las relaciones que hubo para parcelas tales como la guerra, la religión, la burocracia, el lawagetas, o el resto de la corte. Pero lo que a nosotros nos parece más plausible es la tesis de Greengalgh (5) quien considera que Basileus y Anax son completamente intercambiables en **Homero**, según sean los requisitos métricos, aunque también parece ser que asistimos a la vez, a una demarcación del territorio de ambos, algo así como si anax estuviese siendo reemplazado para designar una función más concreta, o para designar la propia realeza, la función real, por basileus, del valor local, (si además le sumamos que anax puede ser usado tanto para divinidades como para hombres, y basileus no; o que anax como título político es usado sólo para reyes reales y sus hijos,

pero no para los nobles, creemos que las tesis se decantan a nuestro favor fácilmente), (6).

Analizada ya la realza veamos cuáles eran los dos órganos de poder colectivos que en estos momentos aglutinan al resto de los miembros que forman el genos. Son dos: la Asamblea u el Consejo; la primera, estaba formada por los miembros libres de la comunidad, y es residuo de una sociedad anterior con determinados poderes, pero que en realidad estarían mermados. Su función consistió en decidir sobre el destino de las medidas propuestas por el Consejo, pero sólo pudo aplicar este poder decisorio cuando las propuestas precedían del Consejo (7); sus decisiones fueron normalmente por aclamación, sin votación ni acuerdo, y el pueblo manifiesta su opinión gritando.

Como propone Codino, " en toda comunidad se distingue un apartado concreto y restringido de hombres influyentes por su edad o por méritos personales, y que en la comunidad compleja (tribus subdivididas en grupos gentilicios menores, federaciones,...) cada grupo debía estar representado por su jefe o portavoz. Pero la única institución soberana aquí es aún la asamblea." (8). O sea que dada la composición de esta organización y la presencia de sus miembros, su estatus reconocido sería adecuado, pero con una serie de limitaciones, escasas, pero limitaciones, por la presencia del monarca. Asamblea popular que tiene antecedentes en la actividad del damo

o pueblo en las tablillas micénicas y, más remotamente, en la asamblea del pueblo en armas entre los indoeuropeos primitivos. Pero lo curioso y nuevo es la escisión de la población en dos sectores, hecho que en la tablillas no acaece (9).

La organización del Consejo, parece haber sido muy informal, pues el número y las personas dependieron de los deseos del rey; por lo que este órgano quedaba compuesto por un rey y sus gerontes o ancianos, representantes de las gens o clanes, que se reunían sin grandes formalidades. Como recibieron el nombre de "basileis" algunas veces, se ha pensado que se describía un estadio del desarrollo del Estado Griego antiguo en el cual los nobles estaban adquiriendo el título real, si bien también se pensó que no sería así, si no que -como recuerdo micénico- basileus se aplicaba para gobernadores de los "damoi", y no como jefes de estado (que serían antes), (10). Sin embargo, creemos que no sería ni de un modo ni otro, sino reflejo una vez más del estadio de transición, donde este grupo de allegados al monarca gozaría de un status muy similar a éste, y la prueba estaría en su propio comportamiento y gobierno. Entre las funciones descubrimos que tenían en sus manos la capacidad de interpretar el derecho consuetudinario, de nombrar jefe militar y de distribuir los territorios y el botín conquistado. Es un órgano meramente consultivo cuyos

consejos puede seguir el rey o no: y no se trata exactamente de ancianos sino "aristoi", (los mejores o más nobles). Esta Gerusia forma el núcleo central de la Asamblea, que se constituye cuando aquella (la Gerusia) se reúne con el pueblo, los gerontes, o miembros de este Consejo, se sentaban dentro de un círculo sagrado -con todas las connotaciones que luego veremos sobre el círculo y su valor mágico-religioso-, en bancos de piedra púlida, quedándose el pueblo fuera y alrededor. Sólo a los gerontes se les concede la palabra, concesión que se le otorga por estar dentro del círculo sagrado, y llevar el cetro en la mano -permitiéndoseles hablar con libertad y aún dirigirse con violencia al rey- .

Vemos pues, constatada la forma más simple y directa de organización política de una comunidad, en función de la reunión de los hombres libres y apios para las armas de una zona concreta; donde el individuo mantiene su personalidad (entendida como conciencia total de su realidad), y se localiza el punto originario del desarrollo político.

Desarrollo político, que como su propio nombre indica, debe realizarse en el marco adecuado que permite su existencia, o sea, la realidad de la polis. Sin embargo hablar de poleis en **Homero**, es harto difícil y complicado y diremos por qué. Hemos tratado de ir ofreciendo paso a paso en todos nuestros apartados hasta ahora estudiados,

la imagen de una sociedad comunal y en tránsito, donde los valores propios de la gens y por tanto sociales, dan personalidad al sujeto de tal comunidad, aunque este individuo está comenzando a su vez a dar los primeros balbuceos en otra estructura que ahora mismo le supera, pero hacia la que se dirige (la formación de la polis). De todo este oscuro panorama las posturas se dividen, para variar, entre aquellos que afirman la existencia de ciudades-estado o poleis, con todo lo que esta palabra conlleva en autoridad política, económica y social; y aquellos otros -entre los que nos encontramos- que consideran que no se puede entender el término homérico de polis como posteriormente va a comprenderse, y que además hay que saber descifrar el conglomerado urbano al que se está refiriendo, dentro de los sistemas de parentesco, relación personal y de cambio.

En **Homero** dos son los vocablos que aparecen, asty y polis; en la **Iliada**, polis aparece 109 veces y asty 88, mientras que en la **Odisea**, polis aparece 89 y asty 49. Como polis surgen: Troya, Knossos, Mileto, Kos, etc... y como asty: también Troya, Lemnos, Imbros, Pylos, etc.... (11). Si bien parece que se utilizan ambos por su capacidad de intercambio, algunas veces se puede detectar algunas diferencias de significado, con lo que polis se ha identificado con una entidad política, y asty como el pueblo o centro habitado; o también, polis como

lugar de residencia habitual y permanente, y asty como lugar fortificado de uso no permanente (12). Al respecto, G.M. Galhoun hace una consideración muy interesante, ya que presenta tales términos en **Homero** en contraposición a argos y ergha, con lo que quedarían separados dos mundos: por un lado el urbano, como agregado de edificios, a menudo fortificados sobre una colina u otra posición fácilmente defendible; y por el otro, el campo, la zona de labor sin edificios ni defensa. Todo ello se globaliza en los términos demos o ghaia con los que se definen el territorio y la comunidad, el espacio rural y urbano (13).

Por ello, pensamos como propone D. Plácido, que este demos se transformará en un concepto fundamentalmente urbano, y que a largo plazo, el proceso se va a traducir en la transposición de los problemas agrarios a la ciudad, y es en ella, consecuentemente, donde se fraguan los problemas de la democracia. Es obvio pues, que la historia de la ciudad como tal -asty-, en tanto que elemento de la polis, es incomprensible sin tener en cuenta su vinculación al territorio; por lo que podemos definir la ciudad en el mundo homérico, como una colección de oikoi, (14).

Entendemos de esta manera la polis, no como un dato geográfico, en cuanto a dominio de diversas áreas de poblamiento, sino como una necesidad cuasi-física,

de una sociedad que vivía de la discusión, que encontró su "elixir" en hablar en común. Que sus orígenes están en la asociación por lazos de sangre (el ethnos) -cuya célula económico-política es el propio genos- que constituyó una unidad religiosa y legal, de costumbres propias, y que desde el momento que empezaron los asentamientos permanentes, el principio de contigüidad empezó a modificar este principio de sangre, haciéndole desaparecer gradualmente, (15).

Por lo tanto estas ciudades homéricas no son poleis en el sentido clásico posterior, sino que agrupan distintas clases de asentamientos, de poca importancia urbanísticamente hablando, que se distancian de las clásicas por constituir entes de gobierno protegidos por fortificaciones, por formar el gran foco de habitabilidad y lealtad para las personas de una región o distrito circunscrito, y por su "rudimentaria" organización política y su sistema legal, (16)

A continuación, debemos anotar el sistema económico del mundo homérico, para ello hemos decidido en los siguientes pasos:

V.2.1 marco económico general

V.2.2 el centro económico: el oikos

V.2.3 la problemática propiedad privada/propiedad comunal: kleroi, temencs, y gheras.

Veamos pues el primer punto:

V.2.1 Marco económico.

La agricultura y la ganadería constituyen las dos principales actividades, que son supervisadas por el dueño del oikos en persona. La ganadería, parece ser que fue la principal fuente de riqueza, o al menos el buey figura como una referencia para valorar las cosas. Junto al ganado vacuno, el ganado lanar, las cabras y los cerdos constituían el patrimonio de los potentados. Los caballos eran una posesión costosa y rara, por lo que no son empleados en faenas duras sino que limitan su empleo a tirar de carros de guerra de dos ruedas. Como animal de tiro, y para uncirle al arado, el muló se prefirió al buey.

Respecto a la agricultura, los cereales conocidos por **Homero** son la cebada (alfiton, kri), la espelta y el trigo; las únicas legumbres mencionadas son las habas y los garbanzos, y también conoce la cebolla y los árboles frutales. Conoce, a su vez, la fertilización de los campos mediante el abono de estiércol, la irrigación de los huertos, el barbecho de los campos y el uso del fuego contra las plagas de langosta, así como el trabajo en terrazas. Tres fueron las comunidades griegas que empezaron a emerger tras el desastre micénico:

- las comunidades del Atica, Eubea, las Cícladas y los territorios jónicos y eólicos al Este del Egeo, que habían

preservado algunos aspectos de la economía micénica.

- algunas de las comunidades dorias del Peloponeso y del Egeo que estaban empezando a desarrollarse más rápidos que otros.
- todas las otras comunidades de montañas y regiones pobres que estaban "subdesarrolladas", en comparación (17).

En cuanto a la navegación eran muy cautos en sus rudimentarias naves de 20, de 50 o de 120 remos, pues éstas no estaban muy bien preparadas; sólo consideraban seguros para la navegación apenas 50 días al año después del solsticio de verano, por lo que se comprende que no pudiera haber gente que viviera exclusivamente del mar.

Como otras características tenemos: presencia de trueque, la ausencia de moneda, la ausencia de "mercado" y de "comerciantes especializados", una propiedad como simple derecho de usufructo, una relativa privatización de los bienes públicos y una economía donde los basilees controlan, debido a sus privilegios, la circulación de los bienes, los medios de producción y consumo, organizándose alrededor de sus oikoi, la vida de las diversas categorías sociales y profesionales dependientes por sus necesidades y actividades de trabajo.