

EL BARDO ÉPICO

En el simple esquema de vida de la edad heroica griega, el canto y la danza ocupan un lugar no despreciable. La escena olímpica del primer libro de la *Iliada* se cierra con las armonías de la fórnige pulsada por Apolo y los alternados cantos de las Musas (1). Las diosas no rehuyen cantar con bella voz, y si Circe y Calipso entonan suavemente algunas canciones, no las habrán aprendido de los hombres (2). Claro está que los mortales no les van a la zaga a los dioses. Los pretendientes que infestan el palacio de Itaca coronan repetidamente sus banquetes con el canto y la danza (3), sin que falte un lugar donde el poeta nota el trágico contraste de su fiesta con el negro destino que ya tienen encima (4). Alcínoo declara que a ellos, los feacios, siempre les son amables la cítara y la danza (5); por lo menos una vez atribuye el poeta homérico a los mismos dioses el hecho de que coronen el banquete (6); otra, sin aludir expresamente a la divinidad, declara que son su complemento natural (7).

La misma poesía homérica nos ofrece un panorama amplio de los géneros poéticos en aquellos tiempos remotos. Cuando los expedicionarios dirigidos por Ulises han cumplido su misión de devolver Criseida a su padre, en el canto primero de la *Iliada*, se pasan un día entero ejecutando el bello peán, para reconciliar a los aqueos con el dios (8); en el canto veintidós se nos da incluso el principio del que entonaron Aquiles y los suyos, abatido ya Héctor (9). En los funerales de este héroe notamos un segundo género poético, el treno (10). En el escudo de Aquiles, en medio de la amable baraúnda de doncellas y jóvenes viñadores

(1) Il. 1, 601 ss.

(2) Od. 5, 61; 10, 221

(3) Od. 1, 152, 421; 21, 430.

(4) Od. 17, 605.

(5) Od. 8, 248.

(6) Od. 17, 271

(7) Od. 8, 99.

(8) Il. 1, 473.

(9) Il. 22, 392

(10) Il. 24, 720

un mancebo tañía dulcemente la fórminge sonora,
 entonaba con voz sutil un bello himno, el lino,
 a su compás bailaban las gentes en exultante danza,
 y alzaban a su son los pies (11).

Los filólogos alejandrinos denominaron este canto "hiporquema"; seguramente estamos ante un género poético destinado a ser ejecutado durante faenas agrícolas, y aún quizás de otro tipo. En la narración que Néstor hace a Telémaco de la muerte de Agamenón, justifica la resistencia inicial de Clitemnestra a cometer adulterio con Egisto por el hecho de que Agamenón, al partir para Troya, le había dejado para custodiarla un aedo con funciones moralizantes. Estas se realizarían en el género poético que los antiguos denominaron *σωφρονιστικόν*. El género encomiástico nos viene señalado en un lugar famoso de la *Iliada*, cuando Aquiles, sentado a la puerta de su tienda, mata el ocio cantando "las ilustres hazañas de los hombres" (12). El género epitalámico viene mencionado también en el escudo de Aquiles (13).

Pero frente a estas alusiones incidentales, y que nos dan una visión borrosa y excesivamente genérica del complejo mundo poético de la sociedad homérica, surge una figura impresionante, la del bardo o cantor. En algún momento, para siempre indeterminable, de la prehistoria homérica, ha surgido esta figura, derivada seguramente de ciertos usos funerarios por un lado, y de otros cortesanos por el otro, cuando en distintas ocasiones se debía hacer el encomio de algún difunto, o del soberano reinante. Una habilidad adquirida ha puesto al cantor muy por encima de la masa de sus conciudadanos, y le ha rodeado de un hálito casi divino. Ulises no escatima este elogio a Demócoco, ni Penélope a Femio, por más que el efecto que hoy nos producen sus palabras quizás sea excesivo, por tratarse de versos formularios que el poeta aplicaba bastante sistemáticamente a sus colegas (14).

El hecho de que las figuras de bardo épico que la epopeya homérica presenta, preferentemente la *Odisea*, responda a una realidad fundamentalmente histórica no ha sido puesto en duda, pero ya en la misma antigüedad el juicio que ha merecido

(11) 18, 570

(12) II, 9, 187.

(13) II, 18, 493.

(14) Od. 5, 61; 10, 221

la profesión ha tenido sus malos momentos. De la proverbial enemiga que PLATÓN ha profesado a los poetas no se ha librado Ión, el fanfarrón rapsoda; al menos en dos lugares de los diálogos platónicos, *Ion* 533d, 535a, y *Apología* 22a se atribuye peyorativamente a una automática inspiración divina la capacidad del cantor o rapsoda. Es curioso notar que, objetivamente, PLATÓN no ha sido infiel a la tradición que le llegaba, —lo ha sido, sí, en su valoración—, porque nadie hay más empeñado que el mismo HOMERO en hacer resaltar que el bardo depende directamente del dios, o de las Musas: “Demódoco, muy por encima te estimo yo de los demás mortales: a ti te enseñó la Musa, hija de Zeus, o bien Apolo”; éstas son las palabras que dirige Ulises al cantor de la corte de los feacios. En el canto primero de la *Odisea*, cuando Femio canta a los pretendientes los retornos de los héroes aqueos, y a causa de ello es increpado por Penélope, Telémaco defiende al cantor, e insiste en la idea de que no canta de por sí, sino inspirado por Zeus.

Otras veces, al menos parcialmente, la caracterización del bardo épico, por analogías con poesía popular muy posterior, y aún actual, ha tomado ciertos rasgos difíciles de conciliar con el espléndido arte homérico, y con la brillante situación de que en la epopeya gozan los aedos. Así, se ha hablado de un tipo de cantor errante, normalmente un inútil corporal, que cantaría indistintamente la noble materia épica, y también asuntos más triviales; la distancia social de este tipo de cantores y la aristocracia posibilitaría en ellos una crítica de ésta, que habría configurado éticamente, de algún modo, la epopeya (15). Si bien los estudios más recientes sobre la prehistoria homérica han tendido a reforzar la idea de la existencia de un tipo de cantor no diremos errante, sino internacional, al que, de forma puramente convencional, se ha atribuido sistemáticamente la ceguera, no parece que se haya tratado de gente miserable, sino todo lo contrario, de gente muy estimada, de gran categoría social, y de una capacidad profesional innegable.

El bardo épico mismo ha enfatizado siempre la nobleza de su oficio. La orgullosa conciencia de su saber le hace caracterizar a Tersites como un hombre vulgar, que sabe palabras desordenadas (*ἄλοσιμα*). El beocio HESÍODO ha insistido gráficamente en esta caracterización, sin faltar una incisiva puñzada, posiblemente envidiosa, a sus compañeros de gremio. Como el homérico Femio, irroga para sí una enseñanza directa de las Musas:

(15) SCHMID-STÄHLIN, “Geschichte der griechischen Literatur”, I, 1, pág. 60.

Fueron ellas las que antaño enseñaron a Hesíodo el hermoso canto; él apacentaba sus corderos al pie del divino Helicón, éstas fueron las palabras que me dijeron las diosas "Rústicos pastores, malditos oprobios y nada más que vientres, nosotras sabemos decir muchas mentiras que parecen verdad, pero ésta, si queremos, también sabemos preferirla" Así dijeron las infalibles hijas del gran Zeus, me dieron como cetro un retoño de laurel virdante que habían desgajado, y me inspiraron el divino canto, para que yo enalteciera el futuro y el pasado (16)

Así empezó HESÍODO su carrera poética. Ultimamente KIRK ha demostrado que la poesía oral se ve más bien favorecida por unas condiciones culturales deficientes, o bien que, por lo menos, el cataclismo que fue, indudablemente, el hundimiento del mundo micénico, dejó inalterables las condiciones de desarrollo de una poesía oral (17). Que la poesía hesiódica se ha dirigido, y ha sido aceptada, desde luego, por un auditorio rústico es innegable, y que HESÍODO no era el único cantor lo demuestra la maliciosa insinuación que las Musas se permiten, de que saben decir mentiras que parecen verdades, en boca de otros cantores, naturalmente. Que el tiro se dirija contra la épica homérica, como insinúa SCHADEWALT, es inseguro (18). El encargo que recibe el beocio, de cantar también el futuro, es un elemento más bien extraño en el cometido del cantor.

Como consagración de su dedicación poética, las Musas dan a HESÍODO el cetro o bastón. Esto ha sido entre los griegos antiguos señal de autoridad. Ha habido cetros famosos, como el de Agamenón, cuya historia se nos cuenta en la Iliada. Sin embargo, no se nos dice que lo lleve el ciego cantor de la rocosa Quios cuando, en Delos, solaza el concurso de jonios de rozagantes vestiduras (19). Lo más probable, con todo, es que lo llevara, aunque el autor del himno a Apolo Delio lo silencie: de hecho el cantor ha gozado de un enorme prestigio en aquella sociedad. Cuando Femo canta entre los pretendientes, las condiciones del palacio de Ítaca son tan anormales, que no podemos darnos cuenta de la auténtica situación del cantor; es en la corte de los feacios donde nos es dada limpiamente. Cuando se trata de

(16) HESÍODO, "Teogonía" v 22 ss

(17) KIRK, "The songs of Homer", Cambridge 1963, págs. 126 ss

(18) SCHADEWALT, "Von Homers Welt und Werk", sin lugar de edición, 1951, págs. 81

(19) "Himno a Apolo Delio", vv 146 ss

obsequiar con el inevitable banquete homérico a Ulises, Alcínoo hace llamar también al cantor: “Llamad a Demódoco”, —dice— “a éste el dios le ha concedido deleitar con el canto, cuando su corazón le empuja a actuar” (20) Y después de otros versos que describen los preparativos del banquete,

llegó el heraldo que traía consigo al cantor admirable
y amado de la Musa, que un bien y un mal le diera,
pues le privó de la vista, y le otorgó el dulce canto
Para él dispuso Pontónoo un trono tachonado con clavos de plata,
en medio de los comensales, y lo apoyó en una ancha columna,
colgó de un clavo la fórminge sonora
encima de su testa Un heraldo le indicó cómo cogerla,
a su lado le puso una bella mesa con una canastilla
y una copa de vino, por si beber le apetecía (21)

Ahora bien, los cantores homéricos no empuñan ningún cetro, y así como el autor del himno a Apolo Delio lo ha omitido, más o menos conscientemente, en la caracterización de su rapsoda, el cetro no es todavía el distintivo de bardo homérico, que preludia su actuación con la lira “Y éste (*Demódoco*) tafió la lira, y empezó bellamente a cantar” (22) En bastantes lugares de la *Ilíada*, en el inicio del Catálogo de las Naves, por ejemplo (23), en el comienzo de la aristeía de Agamenón (24), y aun en otros (25), el poeta invoca solemnemente a las Musas, cuya inmediata dependencia reconoce. Esta inmediatez sugiere una diferencia fundamental entre el bardo homérico, y el rapsoda del Ión platónico; si ésta ha existido entre el bardo homérico y el hesiódico es muy difícil de decidir: el bardo homérico, a diferencia del más tardío, es creador. La investigación moderna ha fijado, genéricamente, los estadios evolutivos de toda poesía oral, que tiene, caracterizándola a grandes rasgos, un período inicial creador, y otro posterior meramente repetidor; fenece, paradójicamente, cuando el nivel cultural de los pueblos asciende, por un período de decadencia, en que este arte se vuelve barroco grandilocuente (26). No sabemos hasta qué punto el bardo estrictamente homérico ha sido creador, y hasta qué pun-

(20) Od. 8, 43.

(21) Od. 8, 62 ss.

(22) Od. 8, 266

(23) Il. 2, 484

(24) Il 11, 218

(25) Il 14, 518, 16, 112

(26) KIRK, o. c., págs 95 ss

to es significativo el hecho de que el cantor homérico no empuñe el cetro. KIRK y SCHADEWALT han sugerido, cada uno por su lado, una atrayente idea no desprovista de verosimilitud: precisamente habrá sido la gigantesca personalidad de HOMERO. (entendiéndose por tal el cantor, o los dos, en el caso de que la Iliada y la Odisea respondan a distintos autores, que hayan fundido poderosamente en cada uno de los poemas la materia dispersa de que se componen, dotándola de vida e interna unidad), la que habrá culminado el período creador de la poesía oral griega; después de la Iliada y de la Odisea se habrá hecho prácticamente imposible superar tales creaciones. El mismo HOMERO habrá sido el primero en empuñar el *rabdos* y en recitar sus epopeyas (27).

Los bardos que presenta HOMERO, fundamentalmente Femio y Demódoco, son algo más que meros repetidores. Esto la epopeya no lo dice claramente, pero lo podemos deducir con bastante seguridad. Su repertorio es considerable: cuando Demódoco ha cantado la desgracia de los aqueos delante de los muros de Troya, Ulises solicita de él que cante la hazaña del caballo de madera, y es complacido sin solución de continuidad (28) Un pasaje del primer canto de la Odisea es altamente significativo en este aspecto. Cuando, ya hacia el final, Femio canta, constreñido por los pretendientes, los retornos de los héroes aqueos, Penélope sale de su encierro e increpa al cantor. Telémaco entonces le defiende con dos afirmaciones aparentemente contradictorias, pero que nos dan la idea exacta del arte del bardo, tal como él mismo lo concebía: "Los cantores no son responsables de lo que cantan", —dice Telémaco—, "Zeus sí lo es, que otorga a los laboriosos mortales lo que él quiere a cada uno". Y a continuación viene el detalle interesante: "A éste no hay que reprocharle que cante ahora la mala suerte de los Dánaos, porque los hombres atienden con el máximo placer a un canto que resulte ser el más nuevo para el auditorio". La capacidad profesional del bardo homérico habrá sido dar inmediatamente forma poética, a base de la técnica oral formular, a cualquier materia que se le proponga, —él conocerá previamente los argumentos—, y ésta habilidad habrá sido atribuida, más o menos ingenuamente, a la divinidad. El mismo Femio confirma en circunstancias trágicas que su capacidad es la descrita. En medio de la matanza de los pretendientes implora de Ulises, y lo consigue, que respete su vida, porque ha cantado forzado entre ellos, y además le arguye que él es *autodidaktos*, es decir, crea

(27) SCHADEWALT, o c., pág 61; KIRK, o c., págs. 280 ss.

(28) Od. 8, 487.

sus propios poemas, a diferencia de otros, que se limitan a recitar los de otros.

Si el rapsoda homérico ha dominado o no la escritura no podemos decidirlo. SCHADEWALT defiende sin más la afirmación (29), KIRK la negación (30), si bien dice que no es imposible la opinión intermedia de BOWRA (31), según la cual la *Iliada* y la *Odisea* responden a una tradición rigurosamente oral, pero inmediatamente después de ser compuestas han sido dictadas por poetas orales a escribas que han consignado los poemas por escrito (texto dictado oralmente).

La epopeya nos permite perfilar más la figura del aedo Demócoco no vive en el palacio de Alcínoo; el poeta nota expresamente que ha sido preciso irlo a buscar a su casa. Ello es porque no está al servicio exclusivo del señor; él es un servidor de la comunidad. Otro lugar de la *Odisea* coloca el aedo entre los demiurgos, o individuos cuyo trabajo beneficia a todos; con el aedo se citan tres más: el adivino, el médico y el constructor (32). El trabajo del aedo era, pues, una auténtica artesanía, ello implica la existencia de una técnica que indudablemente era asimilada en la mayoría de los casos ya desde la adolescencia, y, verosímelmente, la existencia de un grupo cerrado de aedos asociados gremialmente; no es desencaminado pensar en una tradición familiar, como las que, para otros oficios, conocemos. SCHADEWALT ha señalado con acierto que precisamente este carácter de artesanía del bardo épico, en el que el trabajo de una generación se apoya sólidamente en la actividad de la anterior, ha permitido un progreso constante en la técnica, y en la calidad de las producciones, que ha culminado en la creación de la colosal epopeya homérica (33).

A pesar de todo, la eclosión de esta epopeya sería aún difícilmente explicable si no hubieran coadyuvado otros factores. Uno de los distintivos que hacen la lengua homérica tan subyugante, y tan difícilmente traducible es su más ingénito valor, es la inmediatez. El poeta "ve con los ojos", "coge con las manos": a él le es insuficiente la alusión abstracta a la acción. Seguramente este valor concreto es el máximo que tienen locuciones que ya en la época clásica eran absolutamente inusitadas, como *ἀνά πολέμοιο γερύρας*. Para HOMERO todo tiene corporeidad y figura, que cristaliza tantas veces en la maravilla de una comparación.

(29) SCHADEWALT, o. c., pág. 73

(30) KIRK, o. c., pág. 101.

(31) BOWRA, "Homer and his forerunners", Edinburg 1955, p. 10-14

(32) *Od.* 17, 383

(33) SCHADEWALT o. c., pág. 71

Así mismo concibe él su arte. Por él toman cuerpo de nuevo las ilustres hazañas de los antepasados. El aedo, cuanto actúa, recorre un verdadero camino (*ὁδὸν* Od. 8, 74; 22, 347), y lo que ha narrado es algo existente que él, en su avance, ha dejado atrás (Od. 1, 347; 8, 45: da esta ideo el adverbio de lugar *ὅππῃ*). Cuando Demódoco empieza a cantar, el poeta lo nota con un término, — *ὀρμηθεὶς* —, que significa “ponerse en movimiento”, y cuando Ulises le pide que cambie de materia, y que cante la hazaña del caballo, lo hace con un término cuyo significado obvio es “cambiar de camino”: *μετάβηθι*.

Esta poderosa fuerza de representación, tan alejada de lirismos enfermizos, ha interesado masivamente a una sociedad en la que la función del aedo ha llegado a ser tan imprescindible como la del médico o del constructor. Ello es fácilmente concebible, si pensamos en lo inevitable que hoy resultan el cine o el deporte como espectáculo: matar el ocio ha sido problema en todo tiempo. Pero a diferencia de las diversiones modernas apuntadas, la actuación del bardo épico, a pesar de que ha tenido el sencillo fin de solazar el auditorio, ha sidó siempre algo de gran calidad intrínseca, inherente, más que a este o a aquel aedo, a la misma función que todos ejercían. El secreto radica en las características de la lengua épica, y en el contenido tradicional de la epopeya. Para el éxito personal de un aedo habría sido funesto pretender innovar en este sentido. El dicho hesiódico de que las Musas saben cantar mentiras que parecen verdades se refiere también a la fidelidad a la tradición. Todo esto viene expresado con fuerza en la realidad, ya aludida, de que el aedo insiste continuamente en que posee su capacidad por inspiración divina. El es un profeta de las Musas omniscientes, que reciben el más bello elogio en la invocación que al principio del Catálogo de las Naves les dirige el poeta:

Decidme ahora, Musas que habitáis los olímpicos palacios,
 pues vosotras sois diosas, estáis en todas partes, y lo sabéis todo,
 nosotros sólo oímos rumores, y no sabemos nada,
 quienes eran los caudillos y los jefes de los Dánaos,
 pues yo no podría decir ni nombrar su muchedumbre
 ni aún si tuviera diez lenguas y diez bocas,
 una voz inquebrantable y un bronceo pecho,
 si no me recordaran las Musas, hijas de Zeus
 egidífero, cuántos acudieron a Ilion (34)

En esta actualización constante de la asistencia de la Musa en el recorrido poético que para el aedo es su canto, radica una de las causas de su fuerza. El canto del aedo no es algo fijo y estereotipado, sino algo que exige continuamente la aportación de fuerza creadora. El poeta oral ha tenido dos elementos sobre los que ha debido caminar, la lengua épica, y el contenido de lo que debe cantar, pero dentro de estos límites se ha podido mover libremente: ha presentado su narración de ésta o de aquélla manera, ha podido elegir libremente el orden de los episodios que contiene la materia que narra; ha podido añadir otros nuevos que no alteren fundamentalmente el sentido general del tema tratado, etc. Su trabajo ha sido siempre muy personal.

Otra de las causas que ha contribuido enormemente al éxito del aedo en la sociedad en que se movía, es que daba cumplida satisfacción a otra de las exigencias del simple esquema vital de aquel mundo: ensalzaba al héroe y hacía pasar a la posteridad su memoria. En el lugar, ya varias veces aludido, en que Aquiles, inactivo, canta en la puerta de su tienda, se nos dice que ensalza las ilustres hazañas de los hombres; la idea se repite también en la Odisea (35). En el canto sexto de la *Iliada* Helena le dice a su cuñado Héctor que Zeus ha amontonado desgracias sobre los troyanos para que éstos resulten *ἀοιδμοί*, es decir, materia de canto para las generaciones venideras (36). Cuando Héctor, solo y abandonado a merced de Aquiles, ve la inminencia de su fin, con todo, dice que intentará realizar una gesta que sea recordada por los hombres futuros (37). La idea, de una u otra forma, late en toda la epopeya. En esto radica un convencimiento muy hondo que tiene el cantor: él es, según la feliz expresión de SCHADEWALT "el garante de la verdad" (38). La trascendencia de este sentimiento para la épica ha sido incalculable, apoyada esta realidad por el sentido religioso que confiere al aedo su dependencia de la Musa. Esta le recuerda constantemente lo acaecido (la Musa es hija de Mnemosine, la memoria), y por su medio el pueblo tiene una continua conciencia de su historia, se siente identificado con ella. También por ello el aedo ha gozado de tan excepcional posición social.

Sobre la génesis histórica de la figura del bardo homérico, los estudiosos muestran una sensible uniformidad, que no excluye, naturalmente, las matizaciones. Una obra tan clásica como la *Geschichte der griechischen Literatur*, de SCHMID-STAH-

(35) Od 8, 73.

(36) Il 6, 357.

(37) Il. 22, 304.

(38) SCHADEWALT, o c., pág. 81

LIN ya anota la existencia de un cantor de corte, que componía sus poemas, y de un cantor popular, distinto, que sería el bardo homérico. Una aportación importante es la de WEBSTER, en su libro *From Mycenae to Homer*, Londres, dos ediciones en 1958 y 1960. El mismo plan en que está concebido el libro es ya instructivo. En su capítulo tercero estudia la poesía micénica en sus relaciones con el mundo poético del Asia menor contemporánea. Paralelos indudables entre el Gilgamesch y HOMERO presuponen que la materia ha sido conocida en Micenas, donde seguramente ha existido, en alguna forma, una épica. A partir de los rasgos micénicos que hay en HOMERO se intenta fijar las características de esta poesía, pero el libro repetidamente citado de KIRK tiende a invalidar algo las conclusiones de WEBSTER, por cuanto reduce notablemente el material micénico en HOMERO (39). WEBSTER admite tres géneros de poesía micénica encomiástica de nobles y reyes difuntos, otra poesía encomiástica de los soberanos reinantes, poesía ésta local y cortesana totalmente, y un tercer género poético, también fundamentalmente cortesano en sus principios, pero ejecutado por bardos internacionales que se han desplazado de una corte a otra, y que no han sido cortesanos exclusivamente. La técnica de todos estos cantores iletrados siempre ha sido oral y formular (40) KIRK ha enfatizado frente a WEBSTER la importancia de la vinculación de este cantor internacional con el pueblo, por cuanto, según él, el avance decisivo que conduce a la epopeya homérica se da en la época post-micénica. cuando, desaparecidas las cortes suntuosas de aquel mundo, desaparecen los otros géneros poéticos, estrictamente cortesanos, y sólo pervive el tipo de cantor internacional. La formulación que hace KIRK de una épica oral surgida como añorada evocación de un pasado esplendoroso y todavía inmediato en los tiempos que siguieron a la invasión doria. por parte de la población autóctona subyugada, es sugestiva, pero problemática (41).

MANUEL BALASCH, Pbro

(39) KIRK, o. c., págs 105 y ss., especialmente 125.

(40) WEBSTER, obra citada en el cuerpo del artículo, págs 129 ss.

(41) KIRK, o. c., págs. 126 ss