

Anacreonte: una poética política

Mauricio López Noriega

El artículo examina algunos fragmentos poéticos de Anacreonte, y concluye en que este poeta lírico utilizó la figura retórica del énfasis para expresar en forma segura sus ideas respecto a los valores griegos, dentro de la corte de los tiranos.

This article examines some poetic fragments of Anacreon, and resolves that this lyric poet used emphasis, the rhetoric figure, to express securely his ideas about Greek values, inside the tyrant's court.

Palabras clave: Anacreonte, tirano, simposio, énfasis, política

Mauricio López Noriega

Anacreonte: una poética política

La primera conciencia del *yo* no se adquiere con la filosofía, sino con la poesía como palabra creadora. Esto sucede en Grecia, con los líricos: cuando ellos componen sus poemas, no sólo repiten los antiguos cantos épicos, sino que producen nuevos hallazgos morfológicos, formas desconocidas de la sintaxis, ritmos diferentes, que producen una musicalidad distinta a la que se genera en el ánimo del oyente con los hexámetros épicos. A partir de la personalidad individual de cada poeta, es posible pensar en la transmisión de una ética determinada mediante los contenidos de su poesía.¹ La conciencia del lírico arcaico se configura porque pertenece a una comunidad, y esta idea de identidad compartida permite al poeta influir de forma directa sobre el ἦθος común que modelará paulatinamente la conciencia del hombre griego.

A pesar de que sólo se hayan conservado, como hermosos reflejos, algunos fragmentos de todos los líricos antiguos, po-

¹ “La poesía oral, con su cántico y recitación rítmicos, se vuelve el medio primario de la educación y de la cohesión social. El objetivo del poeta lírico arcaico, en Grecia, no era presentar ante su público el flujo espontáneo de una emoción poderosa, reflexionada en la tranquilidad, sino proporcionarle entretenimiento así como *paradigmas de conducta personal, las formas de la norma y de su desviación, de la excelencia, ἀρετή, y de la falta de adecuación a ella [...]*. Su tarea era, en breve, la integración del individuo a la colectividad”, Miller 1994, 5-6; cursivas mías.

demos, sin embargo, rastrear esa conciencia que habrá de configurar la ética griega. Como afirma Rubén Bonifaz Nuño:

los fragmentos componen una fuente deslumbrante de placer y de conocimiento, de conciencia, de dignidad, de estímulos del orgullo humano; sus temas fundamentales: la ciudad, el combate, el amor, la embriaguez del vino y el canto, acaso sean poderosos a explicar el terrible viento de juventud que la recorre y la anima. [...] El poeta, como hombre, se cumple básicamente por ser parte de la ciudad; sitio y raíz de solidaridad, la ciudad es ámbito de amor sensual y de la fraternal comunicación [...] Dentro de la ciudad [...] el poeta pretende las alegrías del amor; disfruta del vino y la poesía como bienes comunitarios.²

Ahora bien, en Occidente, los comienzos de la poética³ como reflexión sistemática pueden situarse en Aristóteles. En sus obras, el estagirita dejó establecida la fórmula que, al incluir tanto al texto como a su contexto, permite comprender una obra a cabalidad. En cuanto a la importancia del contexto, afirma: “Para ver si está bien o no lo que uno ha dicho o hecho, no sólo se ha de atender a lo dicho o hecho, mirando si es elevado o ruin, sino también al que lo hace o dice, a quién, cuándo, cómo y por qué motivo, por ejemplo, para conseguir un mayor bien o evitar un mal mayor”.⁴ Se podría decir que el contexto es la atmósfera dentro de la cual el texto se produce; en términos de Sloterdijk,⁵ una microsfera, una burbuja, que contiene los datos culturales que incidieron en la escritura. En la conciencia

² Bonifaz Nuño 1988, 9.

³ Todorov (en Ducrot 1987, 98) afirma que el término “poética” puede designar tanto una teoría interna de la literatura, como la elección hecha por un autor entre todas las posibilidades.

⁴ Arist., *Po.*, 1461 a 4-9: Περὶ δὲ τοῦ καλῶς ἢ μὴ καλῶς ἢ εἴρηται ἢ τι πεπρακται, οὐ μόνον σκεπτέον εἰς αὐτὸ τὸ πεπραγμένον ἢ εἰρημένον βλέποντα εἰ σπουδαῖον ἢ φαῦλον, ἀλλὰ καὶ εἰς τὸν πράττοντα ἢ λέγοντα, πρὸς ὃν ἢ ὅτε ἢ ὅτῳ ἢ οὐ ἔνεκεν, οἷον ἢ μείζονος ἀγαθοῦ, ἵνα γένηται, ἢ μείζονος κακοῦ, ἵνα ἀπογένηται.

⁵ Sloterdijk 2003, *passim*.

de cada escritor, sea poeta épico o lírico, sea trágico, filósofo o historiador, existe ciertamente una intención que guía su discurso; ésta debe ser tomada en cuenta en tanto que una parte significativa del propósito comunicativo se transmite mediante las estructuras internas del texto, elegidas sin inocencia y con una dirección determinada *a priori*, “pues no basta el tener las cosas que hay que decir, sino que es necesidad también cómo hay que decirlas; y muchas cosas contribuyen a que el discurso aparezca de cierto modo”.⁶

El contexto en que aparece la poesía lírica es la tiranía. No pocos de los poetas líricos vivieron y crearon bajo regímenes tiránicos; es importante recordar que, en efecto, desde el siglo VII hasta el IV a. C., los tiranos griegos promovieron la cultura en general y la poesía en particular; como afirma Jaeger:

Así como los atenienses de las últimas décadas anteriores a Maratón se adornaban con perfumados vestidos jonios y prendían cigarras de oro en sus magníficas cabelleras, así adornaban la ciudad de Atenas las esculturas y las armoniosas poesías de los jonios y los peloponesios en la corte de los tiranos. Llenó [*sc.* la cultura de estos hombres: Anacreonte, Simónides, Íbico, Lasos, Pratinas] el aire con todos los gérmenes artísticos y con la riqueza de pensamiento de todas las estirpes griegas y creó así la atmósfera en que pudieron desarrollarse los grandes poetas áticos para orientar el genio de su pueblo en la hora de su destino.⁷

⁶ Arist., *Rh.*, 1403b 15-17: οὐ γὰρ ἀπόχρη τὸ ἔχειν ἃ δεῖ λέγειν, ἀλλ' ἀνάγκη καὶ ταῦτα ὡς δεῖ εἰπεῖν, καὶ συμβάλλεται πολλὰ πρὸς τὸ φανῆναι ποιόν τινα τὸν λόγον.

⁷ Jaeger 1967, 220. Más específicamente se expresa Gil 1985, 35-36: “Las tiranías, por lo general, fueron fomentadoras entusiastas de las bellas artes y de la literatura en todas sus manifestaciones, inclusive la filosofía. Los nombres de los tiranos, sobre todo de los que vivieron en cortes fastuosas, se nos presentan siempre unidos a los de eximios poetas, o asociados a la institución de fiestas religiosas de hondas repercusiones en el desarrollo de las letras. A los tiranos les interesaba de algún modo justificar su poder, adquirido por procedimientos ilegales, y por ello pretendían buscarle una sanción divina y humana, ganándose el favor de los dioses con donativos espléndidos a sus santuarios y el establecimiento de nuevos cultos, y el de los hombres

Anacreonte estuvo al servicio de tres tiranos: Polícrates de Samos, Pisístrato e Hiparco de Atenas,⁸ y produjo su poesía en las cortes de éstos, en el ámbito del simposio, ese espacio particular en el cual se comía, se bebía y se escuchaba a los poetas ‘cantar’ sus composiciones. Así pues, siguiendo a Aristóteles, Anacreonte debió desarrollar una poética imbuida de la atmósfera del simposio. No es novedad afirmar que, mediante su poesía, los líricos griegos arcaicos incidieron con fuerza en la generación de una *paideia* nueva; ellos percibían una realidad diferente, con horizontes inéditos de comportamiento social, político y ético para un tiempo con exigencias y fines distintos a los que tenía la comunidad aristocrática. Anacreonte, en particular, creó una poética para la transición entre dos mundos y, con ello, participó en la configuración de una nueva sociedad griega; en su poesía, se pasa de la tiranía a la democracia, de

con el fomento de las fuentes de riqueza, el impulso a las obras públicas y el mecenazgo generoso de las artes y las letras. Por primera vez en la historia de Occidente el Estado se percata de la enorme fuerza propagandística que hay en una literatura hábilmente dirigida, y también de los peligros inherentes a su falta de control”. Aristóteles da un ejemplo de lo que sucedió en Atenas, donde “administraba Pisístrato, como queda dicho, moderadamente las cosas de la ciudad, y más como ciudadano que como tirano; pues además de ser caritativo y suave e indulgente con los que habían faltado, a los pobres les prestaba dinero para sus trabajos, de manera que se pudieran sostener como labradores. [...] Aparte de que a la multitud no la molestaba en nada con su poder, siempre proporcionó a ésta paz y guardaba la tranquilidad; por eso había muchos dichos sobre que la tiranía de Pisístrato era la edad de Cronos [*i. e.*, la edad de oro]” (*Ath.*, XVI, 1-2: διώκει δ’ ὁ Πεισίστρατος, ὡσπερ εἴρηται, τὰ περὶ τὴν πόλιν μετρίως καὶ μᾶλλον πολιτικῶς ἢ τυραννικῶς· ἔν τε γὰρ τοῖς ἄλλοις φιλόανθρωπος ἦν καὶ πρῶτος καὶ τοῖς ἀμαρτάνουσι συγγνωμονικός, καὶ δὴ καὶ τοῖς ἀπόροις προεδάνειζε χρήματα πρὸς τὰς ἐργασίας, ὥστε διατρέφεσθαι γεωργοῦντας. [...] XVI, 7: οὐδὲν δὲ τὸ πλῆθος οὐδ’ ἐν τοῖς ἄλλοις παρ<ην>ώχλει κατὰ τὴν ἀρχὴν, ἀλλ’ αἰεὶ παρεσκεύαζεν εἰρήνην καὶ ἐτήρει τὴν ἡσυχίαν· διὸ καὶ πολλὰ κλέ[α ἐ]θρ[ύλλο]υν ὡς ἡ Πεισιτράτου τυραννίς ὁ ἐπὶ Κρόνου βίος εἶη).

⁸ Como lo muestra Claudio Eliano, al referirse al tirano de Samos: “Polícrates de Samos amó las artes, y honró y favoreció a Anacreonte de Teos, deleitado tanto por el hombre como por su poesía” (*Ael. V. H.*, 9. 4: Πολυκράτης ὁ Σάμιος ἐν Μούσαις ἦν καὶ Ἀνακρέοντα ἐτίμα τὸν Τήϊον καὶ διὰ σπουδῆς ἦγε καὶ ἔχαιρεν αὐτῷ καὶ τοῖς ἐκείνου μέλεσιν). En cuanto a Hiparco, éste “envió una nave de cincuenta remos para conducir a Anacreonte de Teos hacia Atenas” (*Plat., Hipparch*, 228bc: καὶ ἐπ’ Ἀνακρέοντα τὸν Τήϊον πεντηκόντορον στείλας ἐκόμισεν εἰς τὴν πόλιν). Cf. *Arist. Ath. Pol.*, 18, *Ael. V. H.*, 8. 2.

la borrachera sin límite a la moderación y disfrute en el simposio, del héroe guerrero al poeta que vive para el amor.

Es frecuente asociar el nombre de Anacreonte con un espacio festivo, pletórico de vino, alegría y amor; esto, sin ser falso, representa sólo parte de su poética. Probablemente esa asociación se deba a la influencia posterior de las llamadas *Anacreónticas*, muy celebradas desde la antigüedad, pero en las cuales no necesariamente se percibe con nitidez el espíritu del lírico de Teos, sino sólo un simulacro, una imitación.⁹ Ciertamente, las formas de la convivencia simposiaca permitían el tono juguetón, erótico e inclusive picante, ya que en estos banquetes no se encuentran mujeres de alto rango social, sino hetairas, flautistas, danzarinas, que entretenían las tertulias de los convites.

Sin embargo, debe señalarse el riesgo que corrían los poetas cuando su actividad se vinculaba con cierto compromiso político. Es indudable que Anacreonte, en más de una ocasión, buscó transmitir algún mensaje que no iba a ser bien recibido por el tirano. Por la simbiosis *sui generis* que se establecía entre el poeta lírico y el tirano, era necesario que el poeta utilizara una estrategia que permitiera decir sin decir, de tal forma que ni su persona ni su actividad se vieran comprometidas y que, al mismo tiempo, el mensaje pudiera ser recibido para que la intención del poeta se cumpliera.

Sin duda, mérito del poeta era referirse a lo que deseara guardando la medida y delicadeza necesarias por temor a romper el delicado equilibrio entre el poeta, el tirano y el público. Los temas preponderantes en la lírica de Anacreonte, el amor y el vino, la guerra y la vejez, se prestaban a un sinnúmero de matices para insinuar la realidad, para hacer perífrasis de cosas y personas. En la corte de los tiranos existía una discreción

⁹ Rosenmeyer (1987) acierta al desarrollar la hipótesis de que esta colección de poemas se inscribe en una poética de la mimesis que apenas consigue reflejar o reproducir la forma en que Anacreonte manejó su temática, pero que de ninguna manera logra imitar la estrategia empleada por el poeta.

respetuosa y depurada, la cual no permitía hablar abiertamente sin peligro, ni de la persona del tirano en particular, ni de los participantes o de los temas que se consideraban poco apropiados.

Por ello, el poeta debía valerse de los recursos necesarios que dominaba como profesional de la palabra o maestro de la verdad.¹⁰ Uno en particular, sin duda de los más importantes, era el llamado *énfasis*, tropo de pensamiento que consiste en expresar indirectamente lo deseado; mediante ese recurso, no se ponía en riesgo ni el ambiente del simposio ni el sentido que se buscaba otorgar ni, a fin de cuentas, la integridad del poeta. El *énfasis* se emplea “cuando el orador quiere expresar algo determinado, pero no puede o no quiere en vista de las circunstancias. Por ello se limita a una alusión, tras de la que el público debe buscar y encontrar la verdadera significación”.¹¹ El poeta comienza a apostar en un juego arriesgado: decir sin ser descubierto; permitir al oyente interpretar las palabras y otorgarles el significado conveniente; desdoblar las expresiones para que, con cierta astucia o malicia, el que escucha la composición descubra el verdadero sentido del poema.

Si se leen los poemas del lírico tomando en consideración la relación entre el poeta, el tirano y el público, así como la inten-

¹⁰ Para el poeta arcaico como maestro de verdad, cf. Detienne 1981, en particular el capítulo II.

¹¹ Lausberg 1967, 298. Junto con la alegoría, la ironía, la sinécdoque y la hipérbolo, el *énfasis* pertenece a las *figurae per immutationem*, que son tropos de pensamiento: *tropus est verbi vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio* (Quint., 8, 6, 1). “El *énfasis* de pensamiento es la expresión indirecta de un contenido conceptual más exacto mediante la comunicación de un pensamiento inexacto, y aparentemente, innocuo” (*ibid.*, 295). La forma de utilización de dicho recurso “consiste en el empleo de una palabra de exíguo contenido habitual (y de amplia extensión significativa) para designación de un contenido significativo mayor (más preciso) (y de menor extensión significativa). El *énfasis* [...] es, pues, una inexactitud elocutiva encubridora que mediante el contexto (del lenguaje o de la situación) y mediante los medios de la *pronuntiatio* descubre su *voluntas* de designación más exacta”, *ibid.*, 80. Cf. Quint., 8, 3, 83: *vicina praedictae sed amplior virtus est ἔμφασις, altiorem praebens intellectum quam quem verba per se ipsa declarant; eius duae sunt species: altera quae plus significat quam dicit, altera quae etiam id quod non dicit.*

ción interpretativa que el poeta quiso imprimir a sus composiciones, se podría concluir que Anacreonte se sirve de todos los recursos posibles, en particular del énfasis, para establecer una serie de valores a partir de un lenguaje de transición, que impactarán en la axiología y la estética del siglo v a. C. Así, la verdad se afirma mediante su simulacro, texto dentro de otro texto, y el pensamiento, la intención del poeta se disfraza con su lenguaje: un agujón envuelto en una ofrenda.

En lo que se conserva de la poesía de Anacreonte no han de esperarse muchas referencias a la guerra ni tampoco directamente a la política, pues resulta evidente que las condiciones del poeta no eran propicias para dichos contenidos; la temática predilecta del lírico transitó por otros derroteros: Anacreonte no era un Calino ni un Tirteo ni un Mimnermo. Anacreonte sabía que su poesía debía situarse en el centro del banquete; de él dependía que la atmósfera simposiaca fuera placentera y no tensa o chocante; además, el poeta debía saber lo que quería su público, y su preocupación, más allá de su poética, estribaba en la correcta comprensión de los asistentes al banquete.¹² Aun así, como miembro temporal de la corte del tirano, algunos fragmentos suyos tienen relación con el ejercicio del poder y con la confrontación bélica, aunque en la mayoría de los casos trata esos temas de manera indirecta. Tampoco es gran sorpresa: los datos biográficos claramente muestran la experiencia personal de Anacreonte en estos rubros, como se aprecia en este verso: “a mi sufrida patria contemplaré”.¹³

Analicemos algunos fragmentos de este tipo:

¹² “El poeta arcaico no se planteaba el problema de la unidad orgánica de la composición. La finalidad práctica de la *performance* le imponía de vez en cuando una adaptación del canto, en la forma y el contenido, a las exigencias concretas de la ocasión y a los requerimientos de quien había efectuado el encargo y del auditorio” (Gentili 1996, 104). “El poema era inseparable de su representación. En la Grecia arcaica, así como en las representaciones rapsódicas, de simposio y de culto, el texto era más un acontecimiento que un artefacto” (Miller 1994, 8).

¹³ Fr. 187: αἰνοπάθην πατρίδ' ἐπόψομαι.

Me lamento por ti, Aristoclides, de mis bravos amigos el primero:
pues tu juventud aniquilaste, guardando a la patria de la esclavitud.¹⁴

Lo primero que resalta aquí es el lamento del poeta porque Aristoclides, el más bravo entre sus amigos, ha aniquilado su juventud por una razón suficientemente importante: la defensa de la libertad de su patria, seguramente Abdera, en Tracia; es la expresión de un “dolor viril, de una profunda emoción”.¹⁵ no el llanto, no el balbuciente desgarró del ἀνδρός, sino el dolor asumido derivado de la acción heroica; es un reconocimiento, una alabanza por quien ha muerto en batalla. Hay que señalar la importancia de los dos conceptos fundamentales: la libertad, pues para el hombre griego nada existía peor que la esclavitud, y la ciudad, pues en la cosmovisión de la época el centro es la polis: los dioses son veleidosos; la juventud está sentenciada por el tiempo; en cambio, la ciudad permanece, otorga identidad a cada uno de sus habitantes. Por otro lado, se destaca también el sufrimiento por la pérdida insoportable de la juventud; la mayor parte de la lírica griega arcaica hace énfasis en el horror hacia la vejez: la pasión del amor, la alegría del vino y aun el valor en la guerra merecen vivirse sólo en la juventud, pues, al llegar la vejez, todas las cosas se vuelven apenas tolerables.

Semejante es el fragmento siguiente:

Muerto por Abdera, al fortísimo Agatón,
ya al pie de la pira, plañió la ciudad entera:
a ningún joven semejante segó Ares, amante
de sangre, en el remolino de la batalla abominable.¹⁶

¹⁴ Fr. 75: Ἀλκίμων σ', ὄριστοκλείδη, πρῶτον οἰκτίρω φίλων· / ὄλεσας δ' ἦβην ἀμύνων πατρίδος δουλητήν.

¹⁵ Gentili 1958, xii.

¹⁶ Fr. 191: Ἀβδήρων προθανόντα τὸν αἰνοβίην Ἀγάθωνα / πᾶσ' ἐπὶ πυρκαϊῆς ἦδ' ἐβόησε πόλις· / οὐ τίνα γὰρ τοιόνδε νέων ὁ φιλαίματος Ἄρης / ἠνάρισεν στυγερῆς ἐν στροφάλιγγι μάχης. Llama la atención el epíteto de Ares: ὁ φιλαίματος Ἄρης, el cual, según Gentili (1958, 101) *hic primum inuenitur* (cf.

Es significativo que la ciudad entera haya llorado al fortísimo muchacho. De nuevo, Abdera y, de nuevo, un joven muerto en la flor de la vida.

La postura del poeta ante la guerra surge de una conciencia política, la cual incluye la relación con los tiranos, las características que reconoce en el soldado, en los pueblos, y un crisol de sentimientos tan dispares como el dolor, la admiración, la melancolía, y una suerte de necesidad y destino.¹⁷ Prefigura la idea aristotélica del ciudadano como animal político en el sentido de que el hecho mismo de convivir en sociedad genera una conciencia que se llamará política y que será parte configurativa de la próxima idea de hombre griego.

Su preocupación por los avatares de la política se manifiesta en otro verso: “y los sediciosos por toda la isla, Megistes, / gobiernan la ciudad sagrada”.¹⁸ Probablemente, Anacreonte hace referencia a la revuelta que Cambises planeaba contra Polícrates, como se puede leer en Heródoto (III, 44-45); lo interesante del fragmento es el giro que la palabra *μυθιῆται* toma: no se refiere a *μῦθος* (como cuento, fabulación o historia), sino más bien a aquellos que hablan y se confabulan contra alguien, en este caso, contra el tirano. Lo destaca un testimonio: “revuelta, ahora, rebelión”,¹⁹ y así lo confirma el mencionado pasaje de Heródoto, donde el historiador refiere que el tirano eligió a los ciudadanos de quienes sospechaba una revuelta, y los envió a Cambises, en cuarenta trirremes, con la indicación de que no fueran enviados de vuelta a Samos.

A., *Sept.*, 45: “Ἀρη τ’ Ἐνυὸ καὶ φιλαίματον Φόβον; [y han jurado los siete jefes] “por Ares y Enio, y por el Miedo, amante de sangre”).

¹⁷ Sobre esto último, véase el fr. 114: *ἄσήμεον ὑπὲρ ἐρμάτων φορεῦμαι*, “sobre inadvertidos escollos soy llevado”, que parece aludir a las dificultades e incertidumbre que presenta la vida política, y, sobre todo, a la característica sorpresiva de tales circunstancias: *ἄσημος* es lo desconocido, lo inadvertido. Alceo presenta una metáfora parecida en el fr. 15, 6 D.

¹⁸ Fr. 21: *μυθιῆται δ’ ἀνὰ νῆσον, (ᾧ) Μεγιστῆ, / διέπουσιν ἱρὸν ἄστν.*

¹⁹ Schol. Hom. V φ 71: *νῦν τῆς στάσεως.*

La inclinación simposíaca y erótica de Anacreonte no le impide lamentarse por la “guerra lacrimosa”.²⁰ Cuando la muralla de su ciudad natal, Teos, es destruida por los persas, él guarda triste testimonio del hecho mediante una bella metáfora en la cual compara a la muralla de la ciudad, *τείχος*,²¹ con una corona, una guirnalda, *στέφανος*: “pero ahora la corona de la ciudad ha sido destruida”.²²

En otro sitio, el poeta revela justamente una actitud equilibrada frente a la vida de la polis: “y de nuevo, con los ciudadanos, / ni recio soy ni débil”.²³ Resulta muy probable que el poeta esté hablando *como si* fuera la voz de Polícrates, “expresión sincera de una urbana y refinada reserva no ajena al espíritu y a la forma de la culta sociedad del tirano”.²⁴ Este último fragmento sintetiza, creo, la relación entre el tirano y el poeta: personas que, si bien coinciden en ciertos valores (en este caso, el comportamiento adecuado con los ciudadanos), difieren en la forma de ejercicio del poder; de cualquier manera, el poeta lucha por cierta independencia en su canto:

yo ni de Amaltíe
querría el cuerno, ni años

²⁰ Así la llama en el fr. 109, *δακρυόεσσάν* [...] *αίχμήν*. Comenta Matteuzzi 1992, 390: “la renuncia a la guerra civil (que inervaba, por ejemplo, la producción de Solón y de Alceo) y el papel enteramente marginal reservado al compromiso político de parte de quien vivía entonces establemente en la cercanía o incluso en la corte de los tiranos (es precisamente el caso de Anacreonte, o de Íbico) no sólo conducen al repudio declarado y a veces polémico de la guerra y de la violencia como motivos del canto, sino que dan razón, entre otras cosas, del ajuste a un ámbito erótico de imágenes ‘originalmente acuñadas para su empleo en un contexto político’”.

²¹ El término se refiere a la muralla, pero implica la inclusión de los propios ciudadanos que, desde esa muralla, oponen resistencia al ataque.

²² Fr. 100: *νῦν δ’ ἀπὸ μὲν πόλεως στέφανος ὄλωλεν*. La tmesis *ἀπὸ* / *ὄλωλεν* otorga mayor gravedad al verbo simple *ὄλλωμι* y es, en este sentido, un refuerzo de la nostalgia.

²³ Fr. 9: *οὐδὲν τ’ ἔμπεδός εἰμι / οὐδ’ ἀστοῖσι προσηνής*.

²⁴ Gentili 1958, xi-xii. Baráibar (s/f, 2) expresa la misma idea en forma diferente, quizá excesiva: “Anacreonte [...] templó con su benéfica influencia el carácter violento del tirano”.

ciento cincuenta
sobre Tartesos reinar.²⁵

Podría decirse que estos versos expresan la postura del poeta dentro de la corte: el cuerno de Amaltea, nodriza de Zeus, representa la prosperidad y la abundancia, pero también una forma sutil de esclavitud: la del dinero; el rechazo del cuerno indica su abierto desprecio a las riquezas, que se une al desprecio del poder. Aparece también, no tan claramente, el miedo a la senectud, ya que era conocida la mítica longevidad de Argantonio, rey de Tartesos (Hdt., I, 163). Así, el poeta establece de manera indirecta una diferencia entre su persona y su actividad, y la del tirano, y quizá una cierta complacencia en señalar la intemporalidad de su arte, frente a las vicisitudes a las cuales está sujeta la suerte del déspota.

La forma en que disfraza su pensamiento aparece con nitidez en el siguiente fragmento:

también la cabellera que su delicado
cuello cubría.

pero ahora tú estás calvo
mientras ella, luego de caer en manos
miserables, toda entera
al negro polvo descendió,

infortunadamente por el golpe del hierro
habiendo caído; y yo por los dolores
estoy atormentado. ¿Pues qué haría uno
que nada ha logrado en favor de Tracia?²⁶

²⁵ Fr. 4: ἐγὼ τ' ἄν οὔτ' Ἀμαλθίης / βουλοίμην κέρας οὔτ' ἔτεα / πενήκοντά
τε κάκατόν / Ταρτησοῦ βασιλεῦσαι, versos que evocan a Arquíloco (XIX, 1-3), y
posteriormente son retomados por alguno de los autores anónimos en la *Anacreóntica*
8 (Campbell 1988).

²⁶ Fr. 71: καὶ κ[όμη]ς, ἢ τοι κατ' ἀβρόν / ἐσκία[ζ]εν ἀχένα. / νῦν δὲ δὴ σὺ
μὲν στολοκρός, / ἢ δ' ἐς ἀχμηρὰς πεσοῦσα / χεῖρας ἀθρόη μέλαιναν / ἐς κόνιν
κατερρύη / τλημόν[ω]ς τομῆ σιδήρου / περιπεσο[ῦ]σ'. ἐγὼ δ' ἄσησι / τείρομαι.

El poema acepta dos lecturas. En la primera, el poeta opone juegos y cantos a los regalos de oro y plata que el tirano destina a su amado efebo;²⁷ como consecuencia, sobreviene a Polícrates un feroz raptó de celos, a causa del cual ordena que se le corte a Esmerdíes su cabellera, símbolo y atributo de belleza en los muchachos griegos. La otra lectura tendría claros tintes políticos: la ciudad, presumiblemente Abdera, se encuentra ahora en manos miserables, y desciende al negro polvo de la opresión y la impotencia; esto sucedió mediante la fuerza, por el golpe del hierro, τομῆ σιδήρου, lo que puede referirse tanto a las armas que derrumban la muralla de la ciudad, como a la navaja que cortó la cabellera. El poeta, otrora un joven de hermosos cabellos, es ya un hombre calvo, στολοκρός; esta palabra puede consentir también los significados de ‘segado’, ‘trasquilado’, así como los de ‘cercenado’ o ‘mutilado’; esas acepciones indicarían que el poeta no puede tomar una acción significativa en defensa de su ciudad, por lo cual se debate atormentado por el dolor. Los monosílabos del verso 3 parecen expresar esa

τί γάρ τις ἔρξῃ / μηδ' ὑπὲρ Θρήκης τυχών; para la reconstrucción del fragmento y las distintas apreciaciones, en particular del verso 10, cf. Gentili 1996, 206-213. Según Evans 1963, 24, en la interpretación del fragmento debe leerse [Θ]ρ.η[ί]κης como el nombre de una mujer, quien “imaginada como una mujer joven, ha cortado el cabello de su primogénito, Esmerdíes, quien era un tracio, y ahora la mujer llora cuando el trabajo está terminado, como llora una joven madre cuando corta los rizos infantiles de su hijo”; por ello, deduce que “Anacreonte evitó toda crítica contra Polícrates cuando escribió sobre la pérdida del cabello de Esmerdíes, y más bien culpó al mismo Esmerdíes [...] no hay crítica contra el tirano en esto”; como se verá, no coincido con esta interpretación. El fr. 26: “y quitaste la irreprochable flor de tu delicada cabellera” [ἀπέκειρας δ' ἀπαλῆς κόμης ἄμωμον ἄνθος] podría iluminar este fragmento político, si se entiende la abundancia de cabello como una ‘flor’, a manera de corola que, al ser deshojada (cortada, rapada), perdiese su irreprochable belleza. Así parece justificarlo otro fragmento más, el 89: “A Estratis, el perfumista, pregunté si llevará larga cabellera” [Τὸν μυροποιὸν ἠρόμην Στράπτιν εἰ κομήσει]: llevar el pelo largo podría interpretarse como símbolo de hermosura y lujo, dado que el verbo κομάω conlleva también la idea del orgullo; “una larga cabellera” podría ser equivalente, en la guerra del amor, a los elegantes cascos con cimera de los poderosos guerreros épicos; incluso las diosas llevan larga cabellera: “las hijas de Zeus, de hermosa cabellera...” [καλλίκομοι κοῦραι Διὸς] (fr. 92); y también: “agitando tu floreciente cabellera” [ώρτικὴν σιόντα χαίτην] (fr. 81).

²⁷ Esmerdíes, el tracio, a quien Anacreonte dedicó muchos versos (cf. Máx. de Tiro, XXI, 1, 243 Hob., y Antíp. de Sidón, A.P., VII, 27).

ra de la polis de los hombres de corazón intrépido y en pastora de ciudadanos indómitos. ¿Cómo es que se produjo este cambio singular? Según Dawson, sería a consecuencia de que Ártemis había bebido de las aguas del Leteo, célebre río del inframundo que borra toda memoria, aunque el poeta no hace mención explícita de ese acto.²⁹ Más bien puede pensarse que la diosa es Artemisa Leucofronia, quien era venerada cerca de Magnesia, ciudad bajo el dominio del persa Oretes; el adjetivo ἀνημέρους, es decir, no domesticados, salvajes, referido a los ciudadanos, πολιήτας, destaca el hecho de que los magnesios, aun sin ser griegos, no se consideraban bárbaros, pues tenían tradiciones civiles y religiosas griegas. Parece ser que Polícrates de Samos y el tirano de Magnesia pensaban aliarse; es posible que Anacreonte, sabiéndolo, aluda a ello al decir simplemente que la diosa “mira [...] gozosa” (ἔσκατορῶς [...] χαίρουσ’), como si diese su visto bueno a la alianza entre los déspotas. Bonanno va más allá y establece una similitud entre la oposición ἀγρίων δέσποινα θηρῶν y οὐ ἀνημέρους, y una παιδεία para el animal político, gregario, como las abejas, las avispas y las hormigas (*Phaed.* 81e-82b), para concluir que

quizá el ‘mensaje’ del poeta —a la nueva (cf. νῦν) organización citadina de Magnesia— quería ser un auspicio cautivador de la integración de una comunidad ‘bárbara’ (no griega) en una comunidad ‘civil’ griega. Un auspicio que sólo podía expresarse por una vía ‘diplomática’, mediante alusiones tan sutiles que parecerían incluso burlonas, legitimadas, en todo caso, por la imagen de una δέσποινα θηρῶν ya helenizada, más aún, de una Ἄρτεμις helénica, no incontrovertible como la asiática ‘de muchos senos’, sino, ambiguamente, ‘salvaje’ y ‘civil’.³⁰

²⁹ Dawson 1966, 71: “‘Puede ser que incluso Ληθαίου tenga alguna connotación: en este banco del río, ella bien pudo olvidar el pasado para convertirse en la pastora de un rebaño tranquilo”.

³⁰ Bonanno 1983, 27. Claro que concluye también de forma sorpresiva, “anacreónica”, al afirmar que la hija de Zeus se encuentra, así, justamente satisfecha, sonriente, pero la sonrisa parece ser la del poeta más que la de la diosa.

Hay también un pequeño fragmento que levantó cierta polémica debido a que su interpretación es sumamente disímil: “y lejos de ella escapo yo, como el cuco”.³¹ El cuco es un pájaro primaveral del tamaño de un halcón, y, al parecer, un ave muy cobarde (ἢ ὄρνεον δειλότατον). El problema de la interpretación está en el “lejos de ella” (ἀπ’ αὐτῆς); Gentili, junto con Wilamowitz y Diehl, piensan que se refiere a una mujer; Bergk y Farnell, que se trata de la batalla; finalmente, la última hipótesis, la de Ippolito, apunta a que αὐτῆς en realidad se refiera a πόλεως, es decir, a la ciudad de Teos, lugar de nacimiento del poeta.³² La hermenéutica de Ippolito, aunque bien argumentada, descansa en la interpretación de un ἐγὼ evidentemente autobiográfico, lo cual es tan sólo una posibilidad.³³ En la interpretación de Bergk y Farnell, se destaca que el espíritu del poeta está lejos de los placeres marciales, aunque no deja de admirar a quienes hacen frente al enemigo en la batalla: prefiere, sin duda, alejarse de la guerra, y, para expresar esto, utiliza un símil tomado de la naturaleza, como en otros fragmentos.³⁴ Ahora bien, si se aceptara la primera interpretación, es decir, que αὐτῆς se refiriera a una mujer, como argumenta Luzzatto,³⁵ la conexión con otro fragmento resulta

³¹ Fr. 105: ἐγὼ δ’ ἀπ’ αὐτῆω φεύγω ὥστε κόκκυξ.

³² Para la discusión sobre este fragmento, incluidas las referencias a Gentili, Wilamowitz, Diehl, Bergk y Farnell, cf. Ippolito 1989, Joyal 1990 y Luzzato 1990.

³³ Así, podría entenderse que “Anacreonte quiso subrayar sus sentimientos de tristeza, de amargura y de dolor al huir voluntariamente de Teos hacia Abdera, cuando su πόλις fue conquistada por los persas [...] El poeta se compara a un cuco para aludir a su búsqueda de otro “lugar” donde pudiese continuar su quehacer poético [...] como el cuco huye de aquellas aves que le son hostiles. El poeta no sentía estímulo alguno para quedarse en su patria y combatir contra el enemigo; no amaba el combate” (Ippolito 1989, 123). La autora argumenta que el poeta, aunque “el turbulento Ares quiere al de firme lanza” (fr. 97), es decir, reconoce a quien muestra valor, prefiere una actitud pacífica, como se lee en el fr. 56, 1-2: “No es amigo el que, junto a la crátera llena bebiendo vino, / contiendas y guerra lacrimosa narra”.

³⁴ Por ejemplo, fr. 15, “las riendas de mi alma”; fr. 28, “como cervatilla”; fr. 60, Herotima “que pace” como yegua de Cipris, y, sin duda, el fr. 78, “potrilla tracia”.

³⁵ “La comparación de aquella αὐτῆς con el cuco/gavilán haría excluir que αὐτῆ sea la batalla (Bergk, Farnell) o una polis (Ippolito), e induciría a optar, sin

definitiva,³⁶ este segundo fragmento, más breve aún, apunta a la tiranía erótica: “Calicrita, la de Cianes” (fr. 132: Καλλικρίτη ἢ Κυάνης); esa mujer debía de ser una mujer sabia en la tiranía del amor, pues ἐπίσταται τυραννικά comprende la tiranía (el contexto en el que está citada es un pseudodiálogo de Platón: *Theages*, 125d e). Desde mi punto de vista, lo más interesante de esta discusión es subrayar algo que, por evidente, se pierde de vista: Anacreonte pasó largos años en las cortes de los tiranos; no importa que el fragmento se refiera a una mujer, a una batalla o a una ciudad; en los tres casos, se trata del contexto en que el poeta compone, es decir, la tiranía, y la imagen, en los tres casos, no puede sustraerse de dicho contexto: un ambiente poco flexible, en ocasiones opresivo; así, si se trata de una mujer, Calicrita será una tirana; si el poeta se aleja de la batalla, se quiere decir que se aleja de una atmósfera de la cual no gusta en absoluto; finalmente, si alude a su ciudad, significa que él suspira por ella, y con tristeza huye de ella.

La lectura de los poemas de Anacreonte revela el porqué del gran aprecio que la antigüedad sintió por su obra, al grado de haber sido incluido en el canon de los nueve líricos,³⁷ de haber tenido una estatua en la Acrópolis³⁸ y de merecer epitafios

más, por la hipótesis de que se trata de una mujer [...] El poeta, en esencia, querría decir: yo de ella huyo como de un cuco”, Luzzato 1990, 282.

³⁶ En su primer artículo, Joyal (1990, 104) indica: “Yo diría que aquí también, en un papiro [sc. P. Oxy 3722] que parece estar relacionado de manera uniforme con lo simposiaco y el erotismo en la poesía de Anacreonte, tenemos una referencia a un tipo similar de déspota [...] Parece que más bien tenemos que ver con un tirano humano y erótico”. En el segundo es más concluyente (Loyal 1990, 123): “La metáfora de la tiranía erótica (el amor como tirano o tiranía, o el amante como un tirano) aparece, antes de este fragmento, una vez en la literatura griega que nos ha quedado, y más tarde aumenta la frecuencia de esa imagen. En esta lectura, el fr. 449 [sc. 132 Gentili] representa, en Anacreonte, un ejemplo más de amor y deseo descritos en términos de opresión o dominación y servidumbre. Consecuentemente, Calicrita fue retratada por Anacreonte como tirana”.

³⁷ Cf. *A. P.*, IX, 184.

³⁸ Paus. 1. 25. 1: “Hay sobre la acrópolis ateniense [estatuas] de Pericles, hijo de Jantipo, y del propio Jantipo, quien combatió en la batalla naval de Micalé contra los medos. Pero la estatua de Pericles se levanta en otro lugar, mientras que la de Jantipo se erige cerca de la de Anacreonte de Teos, el primero, después de Safo

laudatorios, como éste: “¡que entre los bienaventurados estés, Anacreonte, gloria de los jonios!”³⁹ ¿Resulta esto suficiente para aseverar con solidez que este poeta contribuyó a fundar una axiología para el siglo que se abría ya ante sus ojos? Lo definitivo, no obstante, es que su poesía pervivió y fue apreciada de modo que siguió siendo imitada siglos después. Por su sujeción al tirano, el poeta no gozaba de libertad absoluta para hablar sobre algunos temas, en particular de asuntos políticos; es, pues, plausible, la hipótesis de una poética configurada por estrategias retóricas que le permitieran decir sin decir y alcanzar, tal vez, cierta serenidad de espíritu al cumplir con su tarea como maestro de la palabra. En parte escondido, velado entre palabras, su rostro se revela al que lo escucha con atención. Finalmente, todo rostro es una máscara: toda máscara, un disfraz.

Bibliografía

- Anacreon*, edidit Bruno GENTILI, Roma in Aedibus Athenaei, 1958.
 ARISTÓTELES, *Poética*, ed. trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, IV. Textos 8, 1988 1.^a reimpr.
 —, *Retórica*, México, UNAM, Bibliotheca Graecorum et Romanorum Mexicana, trad. Arturo Ramírez Trejo, 2002.
 BARÁIBAR, Federico (ed.), *Líricos griegos, Anacreonte*, Madrid, Biblioteca Clásica, tomo LXIX, s/f.
 BONIFAZ NUÑO, Rubén, *Antología de la lírica griega*, México, UNAM, col. Nuestros Clásicos, 71, 1988.

de Lesbos, que escribió muchos poemas eróticos, y su figura es la de un hombre que canta mientras está borracho” [ἔστι δὲ ἐν τῇ ᾿Αθηναίων ἀκροπόλει καὶ Περικλῆς ὁ Ξανθίππου καὶ αὐτὸς Ξάνθιππος, ὃς ἐναυμάχησεν ἐπὶ Μυκάλη Μήδοις. ἀλλ’ ὁ μὲν Περικλέους ἀνδριὰς ἐτέρωθι ἀνάκειται, τοῦ δὲ Ξανθίππου πλησίον ἔστηκεν Ἄνακρέων ὁ Τήϊος, πρῶτος μετὰ Σαπφῶ τὴν Λεσβίαν τὰ πολλὰ ἄν’ ἔγραψεν ἐρωτικά ποιήσας· καὶ οἱ τὸ σχῆμά ἐστιν οἷον ἄδοντος ἂν ἐν μέθῃ γένοιτο ἀνθρώπου].

³⁹ A. P., VII, 27: Εἷης ἐν μακάρεσσιν, Ἄνακρεον, εὖχος Ἴόνων.

- BONANNO, Maria Grazia, "Anacr. fr. 3 P", *Museum Criticum*, XVIII, 1983, 23-27.
- BOWRA, C. M. (ed.), *Greek Lyric Poetry from Alcman to Simonides*, Oxford, Clarendon Press, 1961².
- DAWSON, C. M., "Σπουδαιογέλοιον: Random Thoughts on Occasional Poems", *Yale Classical Studies*, XIX, 1966, 37-76.
- DETIENNE, Marcel, *Los maestros de verdad en la Grecia arcaica*, Madrid, Taurus, 1981.
- DUCROT, Oswald, y Tsvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, México, Siglo XXI Editores, 1987¹³.
- EVANS, J. A. S., "A fragment of Anacreon (P. Oxy. 2322)", *Symbolae Osloenses*, XXXVIII, 1963, 22-24.
- GENTILI, Bruno, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Barcelona, Quaderns Crema, 1996.
- GIL, Luis, *Censura en el mundo antiguo*, Madrid, Alianza Editorial, 1985.
- IPPOLITO, Patrizia, "Come un cuculo", *La Parola del Passato*, XLIV, 1989, 122-125.
- JAEGER, Werner, *Paideia*, México, FCE, 1967.
- JOYAL, Mark A., "P. Oxy. 3722: Two Observations on the Anacreon Commentary", *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*, LXXXI, 1990, 103-104.
- , "Anacreon fr. 449 (PMG)", *Hermes*, CXVIII, 1990, 122-124.
- LAUSBERG, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, trad. José Pérez Riesco, tomo II, 1967.
- LUZZATTO, Maria Jogoda, "La donna tyrannos", *Sileno*, XVI, 1990, 279-285.
- MATTEUZZI, Maurizia, "Onofrio Vox, 'Studi anacreontei'", *Orpheus*, XIII, 2, 1992, 387-392.
- MILLER, Paul Allen, *Lyric Text and Lyric Consciousness: The Birth of a Genre from Archaic Greece to Augustan Rome*, London, Routledge, 1994.
- NILSSON, Martin P., *The Age of the Early Greek Tyrants*, Belfast, 1936.
- ROSENMEYER, Patricia, *Carmina Anacreontea. The Poetics of Imitation*, Ph. D. Diss., Princeton, 1987.
- SLOTHER DIJK, Peter, *Esferas I*, Madrid, Siruela, 2003.