

## EL ESTRIBILLO EN LA POESÍA CLÁSICA, O EL PODER DE LA REPETICIÓN.<sup>1</sup>

DAVID KONSTAN  
BROWN UNIVERSITY

### **Resumen**

El estribillo abraza dos aspectos opuestos de la repetición: el deseo nostálgico de mantener una condición primitiva de la felicidad, y el desarrollo o evolución, rumbo adelante, hacia un nuevo estado. A la vez, el estribillo está conectado con un movimiento cíclico, que sugiere la posibilidad de hacer parar el tiempo y, quizá, hasta de superarlo. Este artículo analiza -por primera vez- las varias funciones de esta fórmula en la poesía clásica.

### **Abstract**

*Refrains embrace two opposite aspects of repetition: a nostalgic desire to preserve a primitive state of happiness, and a forward movement or progression toward a new condition. At the same time, moreover, refrains suggest the possibility of stopping time, or even, perhaps, of transcending it. This paper analyzes, for the first time, the several functions of this formula in classical poetry.*

A primera vista, puede parecer raro el hecho de que no haya ninguna investigación sistemática del estribillo en la poesía clásica. En parte, la causa puede tener algo que ver con la escasa ocurrencia de ello: tenemos muy pocos ejemplos de auténticos estribillos, en contraste con, por ejemplo, la repetición del primer verso de un poema en el último verso, como en la famosa amenaza que lanza Catulo a sus amigos Furio y Aurelio: *paedicabo ego vos et irrumabo* (16.1, 14), donde el último verso, repitiendo el mensaje del primero, da al poema un

---

<sup>1</sup> Isabel Moreno ha corregido la versión española de este artículo con su generosidad y atención habituales.

marco o cierre. Por supuesto, una gran cantidad de la poesía griego-latina antigua se ha perdido, sobre todo las formas más populares, donde habríamos esperado encontrar los estribillos. Sin embargo, el hecho mismo de que los estribillos sean evidentemente característicos de la poesía popular puede explicar el caso omiso que los estudiosos han hecho de ellos: parecen ser casi un fenómeno subliterario, una especie de relleno que sirve para aumentar un poema sin añadir nada de sustancia; o bien una ocasión para que el poeta se dé una pausa en la recitación y piense en qué va a decir luego, como el uso de la palabra «pues,» o más bien la forma prolongada «pueeeeeeeeeesss,» extendida casi al tamaño de un verso entero en la conversación coloquial española. Los estribillos destacan en un poema, además, porque parecen mal adaptados a su contexto; cómo podrían ser siempre relevantes, si las mismas palabras ocurren en diferentes partes del poema: si son apropiadas a la primera situación, hay poca probabilidad de que vayan a serlo en la segunda, tercera, o cuarta.

Algunas de estas objeciones no toman en cuenta los verdaderos usos del estribillo en la poesía. Consideremos la última, la de su referencia al contexto. Muchos estribillos tienen un carácter metapoético. Lo que quiero decir es que se refieren no a la situación descrita en el poema, sino a la recitación (o composición) del poema mismo. Hay un buen ejemplo en el primer Idilio de Teócrito, en el cual hay de hecho tres diferentes estribillos, aunque difieran poco entre sí. El primero es: «Empezad!, queridas Musas, empezad! la canción pastoral» (64, etc.); el segundo, que comienza con el verso 94: «Empezad otra vez...!»; y el tercero: «Parad!, Musas, parad! la canción pastoral» (127, etc.). Estas exclamaciones no pretenden hacer ninguna referencia específica al contenido de los versos, sino que son sencillamente hitos extra-poéticos que indican el comienzo, el medio, y el fin de la canción. Pero por qué usaría un poeta un mecanismo semejante? Más en general, qué papel podría desempeñar en la creación poética una forma tan destacada de la repetición?

Para dirigirme a esta cuestión, se debe reflexionar primero sobre la naturaleza de la repetición misma como elemento de la poesía, y luego, armado del resultado, sea cuál sea, adquirido como efecto de esta excursión, volver al caso particular, y exagerado, del estribillo.

A nivel más abstracto, la repetición es, desde luego, un elemento esencial en todas las lenguas. Una palabra que ocurre una sola vez sería apenas inteligible, un ruido sin sentido. La poesía, además, como una forma de lenguaje más elevada e intensiva que el cotidiano, explota la repetición para finalidades de todo tipo; por

ejemplo, para revelar semejanzas entre ideas o acontecimientos disímiles, o, al contrario, para poner el énfasis en los contrastes entre ellos. Vistas de esta manera, las fórmulas características de la poesía oral, como la de Homero, no son en absoluto un impedimento respecto a la composición poética, sino más bien un recurso importante, base de las muchas, ricas y sutiles resonancias que los estudiosos han investigado con tanto provecho en los años recientes. Sin embargo, las fórmulas de Homero, incluso cuando se extienden a un verso entero, no son estribillos, por lo que hace falta decir algo más de esta técnica literaria en particular.

Para acercarme a esta cuestión, propongo una distinción terminológica entre dos palabras que parecen ser casi sinónimas: «repetición» e «iteración.» Supongamos, para el propósito de nuestra pesquisa, que la «iteración» se refiere a una secuencia de dos o más acontecimientos exactamente iguales, salvo que uno sucede más tarde que el otro. La única relación entre ellos es la de la sucesión temporal; más específicamente, un evento posterior no contiene o implica ninguna referencia a algún caso anterior. En el caso de la «repetición», por el contrario, hay precisamente una referencia de este tipo.

Para ver lo que quiero decir con esta distinción, vamos a considerar brevemente un pasaje curioso en el *De rerum natura* de Lucrecio. Se halla como cúlmen de las pruebas que ofrece Lucrecio acerca de la imposibilidad de sobrevivir a nuestra propia muerte (3.847-60):

Ni aunque después de muertos recogiese  
Nuestra materia el tiempo, y la juntase  
Segunda vez como al presente se halla,  
Y a la luz de la vida nos volviese,  
Este renacimiento nada fuera  
Siendo una vez cortada la existencia.  
Ninguno de nosotros se molesta  
Por lo que un tiempo fue, ni se entristece  
Por los sujetos que ha de hacer el tiempo  
De la materia nuestra. Pues si miras

DAVID KONSTAN

La inmensidad de los pasados siglos  
Y la asombrosa variedad que tienen  
Todos los movimientos de materia,  
Podrás tú conocer muy fácilmente  
Que en el orden actual se han combinado  
Más de una vez los mismos elementos.  
Esto no lo comprende la memoria,  
Porque ha mediado pausa en nuestra vida  
Y se han extraviado los principios  
De nuestras almas con los movimientos  
Nuevos enteramente a los sentidos.<sup>2</sup>

Lucrecio propone aquí la reconstitución o regeneración idéntica de nuestros cuerpos y mentes en momentos de tiempo sucesivos aunque muy distantes el uno del otro, y, sin embargo, argumenta que eso no implica que podamos vivir más allá de nuestra muerte. La razón es que la persona nuevamente constituida es idéntica a la antigua: no hay ninguna memoria del yo anterior, ninguna referencia al pasado. Cada recurrencia es sólo una iteración, y dónde se encuentra uno, en la serie o sucesión, no importa nada en absoluto.

Yo propongo que la repetición, en contraste con la iteración, necesariamente involucra o implica la memoria; y, como consecuencia, una comparación del presente con el pasado -un componente imprescindible del tiempo. Si es así, entonces el momento posterior tiene que ser diferente del anterior; al menos en cuanto el «más tarde» incluya una referencia al más temprano; un recuerdo de aquello. En cambio, el anterior no implica ningún recuerdo de sí mismo. Para utilizar un ejemplo muy simple; si yo digo, «Cierra la puerta!», y luego, poco después, repito la misma orden, la segunda vez que la digo es diferente de la primera,

---

<sup>2</sup> Traducido por D. José Marchena, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999; edición digital basada en la edición de Madrid, Librería de Hernando y Compañía, 1918.

porque yo sé y el otro sabe que lo he dicho dos veces. Si la misma frase se repitiera en una grabadora que, por algún motivo, siguiera volviendo al mismo trecho de la cinta, como un disco rayado, sería mera iteración y no repetición. Es precisamente el papel de la memoria, y la referencia implícita a, o la comparación con, un evento más temprano, lo que vincula la repetición en el sentido más general con tales recursos literarios como la alusión, la imitación, y la representación: todos estos mecanismos llevan implícita la idea de una copia; la referencia al modelo u original de lo que tiene su derivación o herencia.

La repetición, pues, forzosamente lleva consigo la idea de la diferencia o la desviación. No puede haber una identidad total entre el primer caso y el segundo, porque si fuera así, sería un caso de iteración y no de repetición. Con la repetición hay siempre una especie de inexactitud o error, si lo que se busca es una réplica perfecta. El hecho de que una reproducción nunca pueda duplicar verdaderamente el arquetipo es la base de la crítica de la mimesis que Platón expone en la *República* (cf. Johnston 1990: 17-21). La repetición, vista de esta manera, es como un descenso, o deterioro; una equivocación; un facsímil imperfecto. Entre el modelo y la copia hay un declive, y ése es el que produce la nostalgia por una integridad perdida, por el estado de perfección originario que ha desaparecido. Con la imitación, estamos a un paso distante de la realidad, en el mundo caído del simulacro.

Con todo, si la repetición es, desde un determinado punto de vista, un indicador de deficiencia, porque inevitablemente no puede recobrase la totalidad originaria -este concepto es, quizá, indicado por la palabra misma «repetición,» que significa «pedir» o «buscar otra vez»- hay también, no obstante, otro sentido en que funciona del modo precisamente opuesto; es decir, para llevarnos más cerca de la meta o finalidad concebida que se localiza en el futuro. Pensemos en la expresión, «la práctica hace al maestro»! Aquí uno repite una acción no para recobrar o imitar una condición originaria, sino para mejorar su habilidad (como comenta Stone 1989: 17: «La palabra francesa que significa «ensayo» es la misma que la repetición, ‘*répétition*’»). Ése es un tipo de repetición que mira adelante, no atrás; prospectiva, en vez de retrospectiva, como si Sísifo hubiera empujado su piedra una y otra vez hacia arriba, subiendo la colina con la intención de hacerlo cada vez mejor. Se observa bien, pues, que la repetición puede significar no sólo la pérdida sino también el progreso. Desde este punto de vista, no es que las subsecuentes imitaciones del original sean defectivas, sino que los esfuerzos más tempranos con sus errores concomitantes van paulatinamente siendo eliminados hasta que consigamos hacerlo bien.

Hasta ahora, he ido describiendo la repetición retrospectiva, la que mira hacia atrás, hacia un punto originario; y la prospectiva, la que se fija en una meta futura (cf. Kierkegaard 1964: 33, 53, y el comentario de Perkins 1993). Pero entre estas dos especies de la repetición hay una tercera: la repetición «estancada» o «parada»; la del aburrimiento; la de no moverse ni hacia delante ni hacia atrás; una señal más bien de estar atrapado en un momento o patrón de eventos que vuelve a producirse continuamente. Esta forma de repetición corresponde a la idea griega del infierno: una reiteración interminable, como los castigos de Títios, de Ixión, de Tántalo, de las Danaïdes, y de Sísifo. El propósito último de estos tormentos es que no sean meras iteraciones: si Sísifo no tuviera memoria de haberse esforzado por subir la piedra cuesta arriba ya antes, sino que fuera para él siempre la primera vez, no encontraría nada desagradable en las ordalías. Se supone que Sísifo sabe cada vez que va repitiendo la misma desesperada tarea, y que se acuerda de los infinitos fracasos anteriores al intentar hacerlo una vez más. Lo que le falta es el sentido de progreso, de ir avanzando hacia una meta, la posibilidad de lograr y no tener que empezar siempre de nuevo en el mismo sitio -el «mismo sitio,» excepto por el hecho de que él sabe bien que ha estado allí ya antes. También el amor, según los poetas eróticos de la época clásica lo representaban, es la persecución de un objetivo que siempre retrocede y se aleja; y es el patrón de todos nuestros deseos irracionales.

Finalmente, hay también un sentido en que la repetición misma puede llevar a alguien a una condición o un estado trascendente. Pensemos en la repetición de la sílaba sagrada «om» en la tradición budista, que, según se cree, nos ayuda a vaciar la mente y prepararla para que pueda intuir la ausencia de tiempo, la atemporalidad. En el mundo clásico las fórmulas repetitivas -a veces no más que disparates-, que se usaban en los hechizos o encantos mágicos, tal vez funcionaran en esta manera, parando el tiempo en su carrera -o quizá lo que pasa es que, en este caso límite, la repetición se reduce a mera iteración.

Sea como fuere, hemos individualizado cuatro aspectos distintos de la repetición, y todos tiene que ver con el tiempo: la decadencia o desviación respecto a un modelo originario; el progreso hacia la perfección en un arte; el sentido de torpeza, de no poder moverse mientras el tiempo sigue avanzando; y la supresión del tiempo mismo en los ejercicios místicos, cuando pronunciamos infinitas veces los mismos sonidos (cf. Armstrong 2001: 10).

Las teorías modernas de la repetición en el discurso destacan su aptitud paradójica de evocar múltiples y contradictorias respuestas. Así, Carla Bazzanella

(1996: viii), comenta que la repetición «puede cumplir funciones exactamente opuestas; por ejemplo «énfasis y amplificación emocional,» y también «un efecto de debilitación o de mengua.» Añade además la autora que la repetición «puede usarse para expresar el acuerdo y igualmente el desacuerdo.» En el mismo sentido, Barbara Johnstone (1994: 6) observa: «La repetición opera de una manera didáctica, juguetona, emocional, expresiva, ritualista; la repetición se puede utilizar para dar énfasis o para iterar, aclarar, confirmar.... Se repite para producir éxtasis... Los actores repiten para aprender las letras» (cf. Kawin 1972: 5).

Y, sin embargo, me parece que estas múltiples funciones semánticas de la repetición nos pueden ayudar a entender el estribillo poético, recurso al que deberíamos ahora volver- y, con ello, a la relación entre la repetición y el tiempo.<sup>3</sup>

En la literatura clásica, si está permitido extrapolar de los pocos estribillos que han llegado hasta nuestros tiempos, el tiempo es un motivo característico. Un ejemplo temprano se encuentra en el primer sistema estrófico (después de los anapestos) en el stásimon inicial del *Agamenón* de Esquilo. El coro cuenta el presagio de las águilas que atacaron la liebre embarazada, con su augurio doble del triunfo sobre Troya y la venganza por el festín nefasto de los depredadores; y resume su angustia por la previsión pasada, su ahogo actual, y la incertidumbre del futuro en la frase, repetida tres veces: «entona un canto de duelo, de duelo, pero que el bien consiga triunfar!» (121, 139, 159). Obvio el ejemplo, muy abreviado, del canto del ruiseñor en *Las Aves* de Aristófanes, y el canto del coro en *Las Ranas* (*brekek koax koax koax*), y voy directamente a los más extensos. En Catulo 64, las Parcas cantan un epitalamio por Peleo y Tetis (nótese que los tres poemas de Catulo que incluyen un estribillo tienen que ver con el matrimonio!). Según cantan, las Parcas van hilando, y el estribillo se refiere al acto de hilar: «Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas» (*curríte ducentes subtegmina, curríte, fusi*, 327, etc.; trad. Rubén Bonifaz Nuño, UNAM 1969). Empiezan por anticipar la llegada del novio por la tarde (328-29):

Ya te advendrá, portando lo que los maridos desean,

Héspero; advendrá, con el astro fausto, la conyuge.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Sobre el estribillo en la poesía moderna, y la variación que manifiesta precisamente a través de la repetición, véase Magnus (1989: 45-49, 66).

<sup>4</sup> *adveniet tibi iam portans optata maritis*  
*Hesperus, adveniet fausto cum sidere coniunx.*

Acaban, por turno, por referirse al día siguiente (375-81):

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

No su nodriza, en la naciente luz al verla de nuevo,

con el hilo de ayer el cuello podrá circundarle.

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.

Ni la madre ansiosa, triste porque la niña discorde

duerme a solas, desechará el esperar caros nietos.

Dad vueltas conduciendo los hilos; husos, dad vueltas.<sup>5</sup>

Por un lado, el estribillo enfatiza el movimiento circular repetido de los husos. La imagen de la rueda y el interminable recoger la lana hilada en cestas sugieren la idea de un patrón cíclico del destino: todo está predestinado, y sucede una y otra vez. El tiempo parece pararse, o dar vueltas en el mismo sitio. A la vez, el canto está marcado por la progresión de la noche, empezando por la tarde y terminando con la mañana. Hay, pues, un movimiento lineal de la narrativa -que llega hasta el punto culminante de la noche de la boda-, que actúa de contrapunto con la imagen circular de la rueca. Además, Catulo destaca el cambio que ha sucedido en el intervalo: Tetis ya no es virgen, según la noción folklórica de que el cuello de una doncella se ensancha un poco después de su primera experiencia sexual. Incluso la imagen de ceñir el cuello de Tetis con un hilo recuerda la rotación del huso y el hilo de las Parcas (cf. *fila*, 312; *filo* 317).

También Catulo 62 comienza mencionando la estrella vespertina (1-2):

---

<sup>5</sup> *currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*  
*non illam nutrix orienti luce revisens*  
*hesterna collum poterit circumdare filo*  
*(currite ducentes subtegmina, currite, fusi),*  
*anxia nec mater discordis maesta puellae*  
*secubitu caros mittet sperare nepotes.*  
*currite ducentes subtegmina, currite, fusi.*

Véspero llega, jóvenes; levantaos, Véspero eleva  
en el Olimpo, al fin, las lumbres largamente esperadas,<sup>6</sup>

y sigue el estribillo, *Hymen o Hymenaeae, Hymen ades o Hymenaeae*. El poema acaba, sin embargo, no con la evocación del alba, sino con la indicación de que la niña ya ha madurado y está lista para casarse (57-58):

cuando, maduro el tiempo, logró el conveniente  
connubio  
más cara al varón, y menos es odiosa a su padre.<sup>7</sup>

El tiempo ha avanzado, y el deseo del coro femenino de que se detenga y que la doncella se quede en el regazo de sus padres (20-24) es imposible. Ambas cosas -el movimiento y la parada o el detenimiento- se expresan por la repetición del estribillo.

El otro epitalamio de Catulo (61) también adapta la invocación ritual de Hymen a la forma de estribillo:<sup>8</sup>

...*O Hymenaeae Hymen,*  
*O Hymen Hymenaeae* (4-5, etc.),

---

<sup>6</sup> *Vesper adest, iuvenes; consurgite. Vesper Olympo  
expectata diu vix tandem lumina tollit.*

<sup>7</sup> *cum par conubium maturo tempore adeptast,  
cara viro magis et minus est invisa parenti.*

<sup>8</sup> Sobre la «repetición exclamativa,» véase Wills 1996: 58-61; cf. también Pindaro *Himno (Paeon)* 5 con la exclamación repetida «*iêie Dali Apollon.*» Los estribillos de la *Elegía por Adonis* de Bion, aunque más complicados, tienen ellos también un carácter ritual o formulaico: Αἰάζω τὸν Ἄδωνιν, 1, 6, 15, 67; αἰαῖ τὰν Κυθήρειαν, 28, 37, 63, 86; y ὦλετο καλὸς Ἄδωνις, 2, 6, 15, 28, 62, 86; cf. la fórmula *Kyrie eleêson* o, en la poesía de W.B. Yeats, la exclamación repetida, «The Lord have mercy on us» en «The Lady's Second Song» y «O my dear, O my dear» en «The Three Bushes»; véase Veeder 1968: 20-24.

variando la fórmula al final con

*io Hymen Hymenaeae io,*

*io Hymen Hymenaeae* (124-25, etc.).

En medio hay dos otros estribillos:

*at potest // te volente. quis huic deo // comparari er ausit? //* (63-65, «pero puede / tú queriendo; ¿quién a este dios // osó compararse?» con *queat* en lugar de *potest* en 73);

*Y: abit dies:// prodeas nova nupta //* (94-95, «se va el día; // sal, nueva esposa, fuera»).

La orden repetida a la novia de que avance enfatiza la urgencia, y, a la vez, justo por la necesidad de repetirla, indica su reticencia. Otra vez encontramos la tensión entre el progreso adelante del día y el deseo de que se detenga.

Los estribillos son, en general, incompatibles con la poesía sofisticada como la elegía, y, sin embargo, puede que haya un atisbo de tal fórmula en los *Amores* de Ovidio (1.13.1-3, 9-10, 27-31, 47-48):

Ya viene, por encima del Óceano,

dejando a su marido tan anciano

la rubia diosa que nos trae el día

en su escarchado carro.

¿A dónde vas tan rauda, Aurora? ¡Para!

.....

¿A dónde vas tan rauda, molestando a los hombres,

molestando también a las mujeres?

Refrena con tu mano sonrosada

las riendas recubiertas de rocío.

.....

¡Cuántas veces deseé que la Noche  
no te dejara paso  
y que, en su movimiento, las estrellas  
no huyeran de tu rostro!  
¡Cuántas veces deseé que el viento quebrantara  
el eje de tu carro, que cayera  
uno de tus corceles,  
detenido por una espesa nube!  
Envidiosa, ¿a dónde vas tan rauda?  
.....  
Yo ya había terminado mis reproches:  
podría parecer que me había oído,  
pues se ruborizaba. Sin embargo,  
no nació el día después de costumbre.<sup>9</sup>

Aquí, es la primera luz del día, en lugar de la estrella vespertina, la que va subiendo, y el poeta amante querría impedir, en vez de acelerar, su avance. En

---

<sup>9</sup> Trad. Juan Antonio González Iglesias, Madrid: Ediciones Cátedra, 1993;

*iam super oceanum venit a seniore marito  
flava pruinoso quae vehit axe diem.  
quo properas, Aurora? mane!*

.....  
*quo properas, ingrata viris, ingrata puellis?*

10 *roscida purpurea supprime lora manu!*

.....  
*optavi quotiens, ne nox tibi cedere vellet,  
ne fugerent vultus sidera mota tuos!*

27 *optavi quotiens, aut ventus frangeret axem,*

30 *aut caderet spissa nube retentus equus!*

*invida, quo properas?*

.....  
47 *iurgia finieram. scires audisse: rubebat —*

*nec tamen adsueto tardius orta dies!*

consecuencia, en lugar de la orden de adelantarse el quasi-estribillo expresa indignación por la prisa que tiene el alba (yo creo que debería haber un juego de palabras en el v. 3 *mane* = «¡espera!» y «mañana,» a pesar del cambio en la cantidad de las vocales). Las repetidas peticiones del poeta (*optavi quotiens*) sugieren también su deseo de parar el amanecer y, a la vez, la futilidad de sus ruegos. Por supuesto, el día llega, a pesar de todo, y el poema acaba con un chiste gracioso.

En el paraclausithyron de Ovidio (*Amores* 1.6), se usa un estribillo regular para expresar su súplica al portero: *tempora noctis eunt; excute poste seram* («la noche pasa; ábreme la puerta!» 24, 32, 40, 48, 56). Aquí, el estribillo mismo contiene una referencia explícita a la marcha del tiempo, al tiempo que, una vez más, la noche avanza inexorablemente hacia el alba, que se ve saliendo, otra vez, en los últimos versos del poema (66).

Igual que en el canto de las Parcas en Catulo 64, en el segundo idilio de Teócrito Simaetha hila mientras canta- no un huso, sin embargo, sino la «rueda mágica» que se llama *iunx*. El estribillo toma dos formas, comenzando con «*Iunx*, trae ese hombre a mi casa» (17, etc.),<sup>10</sup> y luego tornándose a «Dime, señora Luna, desde donde ha venido mi amor» (69),<sup>11</sup> después de que Simaetha ya ha mandado a su criada a aplicar pociones mágicas a la casa de Delfis y empieza a contar la historia de su pasión. Querría sugerir que, en la primera parte del poema, la cualidad repetitiva del estribillo simboliza o figura la rotación de la *iunx*, mientras en la narración que sigue evoca el contraste entre el relato lineal del amor de Simaetha y la advertencia continua de que no había en realidad ningún cambio ni desarrollo en la relación que mantenía con Delfis desde el principio. En el primer idilio de Teócrito, los tres estribillos, como hemos dicho, funcionan como hitos del progreso de la narrativa: «¡Empezad!, queridas Musas, empezad! la canción pastoral...; Empezad otra vez...!; ¡Parad!, Musas, parad...!», etc. Marcan los puntos críticos en la narrativa que llega a la muerte de Dafnis, y apuntan una transición particular con el comienzo de la segunda variación («Empezad otra vez...!») y la llegada de Afrodita en la escena, destacando a la vez la inmutabilidad y constancia

<sup>10</sup> ἴλγξ, ἔλκε τὸ τῆνον ἐμὸν ποτὶ δῶμα τὸν ἄνδρα.

<sup>11</sup> φράζεό μευ τὸν ἴκετο, πότνα Σελάνα.

de la pasión de Dafnis- su incapacidad de apartarse de ella- y su caída hacia la muerte, que va a terminar con su estado de enamoramiento.<sup>12</sup>

En su hábil adaptación de ambos poemas de Teócrito, Virgilio, empezando con un concurso de cantar entre Damón y Alfesibeo, comenta que el alba acababa de subir (*Églogas* 8.14-15, 17-18). En el canto de Damón, igual que en el de Alfesibeo, Virgilio elige una fórmula simple: el estribillo principal en cada uno de los cantos (*incipit Maenaios mecum, mea tibia, uersus*, 21, etc.; *ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnin*, 68, etc.) manifiesta variación sólo al final (*desine Maenaios, iam desine, tibia, uersus*, 61; *parcite, ab urbe uenit, iam parcite carmina, Daphnis*, 109, el último verso de la égloga). Damón incluye en su canto la historia completa de su enamoramiento, desde el momento en que, cuando tenía doce años de edad, se enamoró por primera vez de Nisa -un «mal error» (*malus error*), lo llama (39-41)- hasta su melancólica anticipación de su propia muerte justo antes del estribillo final (*extremum hoc munus morientis habeto*, 60). Así pues, el estribillo marca el comienzo y el desenlace del canto de Damón y la trayectoria de su vida. En la respuesta de Alfesibeo, Virgilio omite toda referencia a la *iunx* y a la idea de giro o de ciclo que lleva. El poema acaba con un fuego que se enciende espontáneamente, que el cantante toma como señal de que Dafnis finalmente va a venir a él, aunque tiene dudas de que pueda estar engañándose a sí mismo. El estribillo no logra eliminar las sospechas de Alfesibeo: su esfuerzo de terminar con su ardor lleva así un atisbo o presunción de su continuación; más aún, si nos acordamos de que Alfesibeo está repitiendo, de forma modificada, los cantos de Simaetha en el idilio de Teócrito, que acaba su propio poema asegurando a la Luna, justo en el momento en que cede al alba, que va a aguantar su agonía (163-66):

Pero tú, Señora, felizmente ¡gira tus caballos hacia el Océano! Yo aguantaré el deseo como me lo he aceptado desde el principio. Adiós, Luna del trono luminoso, adiós estrellas, que acompañan el carro de la Noche silenciosa.<sup>13</sup>

<sup>12</sup> En la *Elegía por Bión* de Mosco, el estribillo, ἄρχετε Σικελικαί, τῷ πένθεος ἄρχετε, Μοῖσαι (8, 13, 19, 25, 36, 45, 50, 57, 64, 69a, 85, 98, 108, 113), se repite sin variación.

<sup>13</sup> ἀλλὰ τὸ μὲν χαίροισα ποτ' ὠκεανὸν τρέπε πῶλως,  
πότνι' ἐγὼ δ' οἰῶ τὸν ἐμὸν πόθον ὥσπερ ὑπέσταν.  
χαίρε, Σελαναία λιπαρόθρονε, χαίρετε δ' ἄλλοι  
ἄστέρες, εὐκάλοιο κατ' ἄντυγα Νυκτὸς ὄπαδοί.

Una vez más, el fin de la noche coincide con el fin del canto.

La conclusión que saco de este rápido compendio de estribillos y quasi-estribillos es que, entre los poetas griegos y romanos, había una tendencia a utilizarlos en contextos marcados por una tensión entre el avance inevitable de tiempo y la necesidad, o el deseo, por parte de los personajes dentro del poema de hacerlo parar. Este deseo puede asumir la forma de una fijación en un momento prístino de la juventud y la inocencia, como en los epitalamios, o indicar un esfuerzo repetido, pero vano, por conservar un estado o una condición actual y favorable: los poemas de amor ejemplifican la situación más idónea para esta segunda versión. Puede que los cantantes miren hacia atrás, al momento originario de su enamoramiento, pero, sin embargo, el impulso o dinamismo de la narrativa impele al canto a avanzar, a veces hacia la muerte como punto final. El estribillo abraza, así, dos aspectos opuestos de la repetición que comentamos al comienzo: el deseo nostálgico de mantener una condición primitiva de la felicidad, y el desarrollo o evolución, rumbo adelante, hacia un nuevo estado, como el matrimonio. A la vez, el estribillo está conectado con un movimiento cíclico, que sugiere la posibilidad de hacer parar el tiempo y, quizá, hasta de superarlo.<sup>14</sup> Son muchos, los significados del estribillo, y, sin embargo, todos están relacionados con la idea de tiempo. En mi opinión, los poetas clásicos estaban alerta ante sus múltiples significados como una forma altamente marcada de repetición; y lo usaban deliberada y conscientemente, no sólo como reflejo o marca de la poesía popular, sino aprovechando las posibilidades de jugar con dimensiones variadas del tiempo, y para destacar las contradicciones entre el inexorable movimiento hacia adelante de cualquier tipo en la narrativa, y el deseo, igualmente natural y inevitable, de volver a un tiempo ya perdido, o de conservar para siempre un estado feliz, pero ineludiblemente fugaz y transitorio.

## BIBLIOGRAFÍA

Armstrong, K. (2001) *Crisis and Repetition: Essays on Art and Culture*. Michigan.  
Bazzanella, C. (1996) *Repetition in Dialogue*. Tübingen.

---

<sup>14</sup> El estribillo del canto hermoso, el *Pervigilium Veneris*, también combina en una manera muy elegante la idea de la repetición con la del tiempo pasado y de un paso adelante hacia el futuro:

¡Amad mañana, vosotros que jamas habéis amado;  
Vosotros que habéis amado, amad aún mañana!  
(traducción de Sergio d'Hooghvorst).

- Johnston, J. (1990) *Carnival of Repetition: Gaddis's The Recognitions and Postmodern Theory*. Philadelphia.
- Johnstone, B. et al. (1994) «Repetition in Discourse: A Dialogue.» En Barbara Johnstone, ed., *Repetition in Discourse: Interdisciplinary Perspectives*. 2 vols. (Norwood NJ = *Advances in Discourse Processes* vols. 47 and 48) vol.1: 1-20.
- Kawin, B. F. (1972) *Telling it Again and Again: Repetition in Literature and Film*. Ithaca.
- Kierkegaard, S. (1964) (orig. 1941). *Repetition: An Essay in Experimental Psychology*. Trans. Walter Lowrie. New York.
- Magnus, L. (1989) *The Track of the Repetend: Syntactic and Lexical Repetition in Modern Poetry*. New York.
- Perkins, R. L. (1993) *International Kierkegaard Commentary: Fear and Trembling and Repetition*. Macon GA.
- Stone, J. (1989) *Pirandello's Naked Prompt: The Structure of Repetition in Modernism*. Ravenna.
- Veeder, W. R. (1968) *W.B. Yeats: The Rhetoric of Repetition*. Berkeley. = *English Studies* 34.
- Wills, J. (1996) *Repetition in Latin Poetry: Figures of Allusion*. Oxford.