

Hacia una hermenéutica de los géneros poéticos griegos

FELIPE MARTÍNEZ MARZOA

Resumen: Los conceptos de «géneros» a emplear en el estudio del *corpus* griego clásico y arcaico han de tener definiciones surgidas del propio estudio de ese mismo *corpus*. Aquí se esboza para esos conceptos un modo de definición que maneja la hipótesis de la «consistencia», esto es, de que los caracteres propios de un género en diferentes niveles (por ejemplo: el ritmo, en cuanto es reconocible mediante el análisis «métrico», por otra parte el modo de secuencia de los contenidos, por otra la substancia misma del contenido) no son sino diferentes modos de presencia de lo que es para cada género una sola cosa. La viabilidad de esta línea de investigación se ilustra mediante una consideración sobre principios generales de construcción rítmica y sobre el empleo de ellos en el *épos*, en el canto coral y en la tragedia.

Palabras clave: géneros poéticos, Homero, tragedia, Aristóteles.

Abstract: Zur Betrachtung des klassischen und archaischen griechischen *corpus* ist es erforderlich, die Begriffe für «Gattungen» erst innerhalb dieser Betrachtung selbst zu erarbeiten. Im vorliegenden Aufsatz wird für solche Begriffsbestimmungen ein Verfahren skizziert, demgemäß die auf verschiedenen Niveaus für eine und dieselbe Gattung gültigen Kennzeichnungen (wie etwa einerseits der Rhythmus, insofern er durch die «metrische» Analyse zu erkennen ist, andererseits die Weise, wie die Vorstellungen aufeinander folgen, ferner auch die inhaltliche Substanz selbst) Erscheinungsweisen einer einzigen Sache sind. Die Möglichkeit einer solchen Forschungsrichtung wird anhand einiger Bemerkungen über allgemeine Baugrundsätze des Rhythmus und über deren Anwendung im Epos, im Chorgesang und in der Tragödie erläutert.

Stichwörter: poetische Gattungen, Homer, Tragödie, Aristoteles.

La expresión «géneros poéticos» tiene de entrada carácter elusivo en varios aspectos. El de más fácil mención es que evitamos hablar de géneros «literarios» por la relativamente sencilla razón de que, si bien todo el decir al que nos referimos se escribe, y ello —con algunos matices— ya en origen¹, la escritura, sin embargo, es el modo de guarda y custodia del decir, no el elemento en el que éste básicamente tiene lugar; ello no la convierte en modo alguno en accidental, ni siquiera la hace menos importante, pues ese modo de guarda y custodia tiene que ver con características del decir en cuestión de las que hemos de ocuparnos²; en todo caso, es una relación con la escritura distinta de la que habrá después. Esto queda claro solamente si también ya de entrada explicitamos que por

-
- 1 Los poemas homéricos resultan de un largo proceso oral, pero el que ese proceso termine precisamente en dos grandes poemas unitarios implica, al menos para su etapa final, la aparición de la escritura alfabética.
 - 2 En el otro extremo (frente a Homero) de la zona histórica que consideramos, o al menos muy cerca de ese otro extremo, se sitúa el carácter que por lo que se refiere a relación con la escritura es el de los diálogos de Platón, los cuales son ya obra escrita y para leer (no destinados a canto ni recitación ni escenificación), pero lo son de tal manera que no se entienden sino en un contexto en el que esto es todavía lo anómalo o, si se prefiere decirlo así, lo impertinente.

«griego» y «Grecia», en el título de nuestro trabajo y en el uso marcado que hagamos de estas palabras, entenderemos algo que va desde Homero hasta el final de la época clásica, definición provisional en la que la palabra «Homero» significa el peculiar sello poético de la *Ilíada*, eso que tantas veces se ha relacionado con cosas como cierta pintura «geométrica» sobre vasos, es decir, eso que ocurre emergiendo de una llamada «edad oscura». Por de pronto no llamamos «Grecia» ni «griego» a algo anterior, aunque en algún sentido técnico-lingüístico la lengua sea también el griego, y se entenderá que esta opción terminológica es consecuente con el hecho de que, al menos, no puede haber para eso anteriores materiales que nos permitan conectar con las problemáticas que vamos a desarrollar. Por el otro lado, a lo que vendrá después de Aristóteles no le llamaremos Grecia, sino Helenismo; también en esto se reconocerá que la terminología es, al menos, funcional y aclaratoria en relación con las cuestiones y los contenidos que gobiernan nuestro trabajo.

Vayamos más allá en la constatación de las elusiones. La palabra «género», aun dando por entendido que el contexto es el de lo «poético» y aun empleada como mero comodín, suscita malentendidos, porque conecta aparentemente con esos usos habituales de adjetivos como «épico» o «lírico» en los que la operación subyacente es la de meter de alguna manera en el mismo saco a Homero con el Mahabhārata y, respectivamente, a Píndaro con los salmos hebreos, procedimiento que no aclara nada ni da lugar a concepto alguno. Aquí no se trata de eso, sino que la noción «géneros» alude a una experiencia ya vieja en los estudios específicamente referidos al *corpus* griego, en los cuales el estudioso no aporta ninguna definición presuntamente universal de cosas como lo «épico», etcetera, sino que se ve obligado por el material mismo que tiene delante a reconocer como «género» cierto fenómeno muy consistente y preciso, cuya definición abarca de manera coherente distintos planos (o lo que quizá sólo para nosotros son planos distintos), pues empieza por una determinada selección de las variantes de habla, selección que no es un dialecto, sino precisamente un habla de género, sigue por delimitaciones concernientes al ritmo (asunto este sobre el que volveremos más abajo) e incluye también particularidades del modo de secuencia de los contenidos.

Por otra parte, el que para evitar «literario» hayamos dicho «poético» debe dejarnos bastante insatisfechos, pues es razonable la duda de si no hemos evitado un anacronismo relativamente simple introduciendo otro mucho más escurridizo. En vano buscaremos en Grecia una delimitación específica de lo poético, y no deja de ser instructivo el que la palabra de la que finalmente se echa mano, cuando se quiere nombrar eso que nosotros retrospectivamente llamamos para allí mismo el «poeta» y su obra, sea esa que en efecto ha quedado después, a saber, algo tan inespecífico como ποιεῖν, algo así como «hacer» o «producir», llevar a la condición o estado de ἔργον. Bien entendido que esto no ha de entenderse en principio o básicamente en el sentido de que el poeta «produzca» el poema, esto es, produzca lo que nosotros llamamos la «obra», sino más bien en el de lo que a continuación esbozamos. La operación del poeta tiene más primariamente o más radicalmente que otras cierto carácter que, desde nuestra distancia con respecto a lo griego, reconocemos como vinculada al hecho de que cualesquiera nociones griegas con traducciones convencionales del tipo «saber» o «decir» o «pensar» hacen referencia al andar con las cosas y habérselas con las cosas (el «saber» es siempre la destreza o pericia, el «decir» es la articulación que tiene lugar en el andar-con y habérselas-con, el «pensar» es el proyecto), lo cual es lo mismo que el que, recíprocamente, el andar-con y habérselas-con sea «poder» sólo en el sentido de *können* y en ningún modo en el de *Macht*, esto es, sea reconocimiento de la cosa en su ser propio, de modo que, por poner un ejemplo de «operación», propiamente sólo corta aquel cuyo cortar es saber por dónde de suyo hay que cortar, no aquel que corta «por cualquier parte» o «por donde quiere». Lo cual equivale a situar el conocer y reconocer en aquel mismo andar-con y habérselas-con en el que la cosa tiene lugar como

aquello que ella es, que es aquel en el que ella a la vez no *es*, por cuanto el «es» significa a la vez la tematización y en ésta precisamente se rompe aquel ser propio de la cosa. El conocer y reconocer tiene así el carácter de «cumplir» y «llevar a cabo», a la vez que el cumplir y llevar a cabo es no otra cosa que el reconocer y dejar ser; se cumple y lleva a cabo aquello que ya de suyo es. Que para el griego eso que nosotros llamamos retrospectivamente la «poesía» sea no otra cosa que algo así como la excelencia en este «operar» está dicho ya por la primera designación que alguno de los «poetas» da a la propia condición de tal; al poeta, Píndaro le llama simplemente el σοφός, es decir, el perito, experto o diestro; no es un adjetivo para declarar la excelencia de una u otra pericia; es la pericia a secas. No es que Píndaro o algún otro sostuviesen la tesis según la cual el poeta fuese el verdadero «sabio», el verdadero «experto», etcetera; es, más bien, que nuestra categoría «poeta» no funciona para el ámbito al que nos estamos refiriendo y que, en cambio, hay algo así como el problema de una pericia que no sería adjetivación de la referencia a un particular territorio de cosas. Tampoco es la pericia en algún operar determinado, que sería por ejemplo el «decir». O, para ser más exactos, es la pericia en el decir, pero sólo en cuanto que éste no es algún operar particular, sino aquello que, sea lo que fuere lo que se esté haciendo, se está siempre ya haciendo, en todo caso articulación en el andar-con y habérselas-con. En nada menos que eso se pretende una pericia o excelencia. De hecho es «decir», λέγειν, el verbo que más frecuentemente se emplea para significar aquello que el «poeta» (o quien ejecuta puntualmente sus instrucciones) hace y hace bien. Tal «decir», sin embargo, no es lo que nosotros llamamos un «texto». Píndaro no compone un texto, sino que pone a un conjunto de personas a efectuar determinados gestos, movimientos, palabras (con su melodía y su ritmo); nadie de aquel mundo podría entender la idea de una situación en la que, por ejemplo, uno compusiese las palabras, otro pusiese la «música», otro la «coreografía», etcetera; todo eso está incluido en lo que se considera como «las palabras», y la excelencia o pericia del decir incluye el cuidado de todo eso como una operación única e indivisible. En este aspecto, el cambio que se produce a través de la recepción y transmisión helenísticas es tan drástico que de hecho comporta no sólo la segregación de esos aspectos, sino incluso la desaparición física de todo lo que no es el «texto» o las «palabras» (ahora en sentido restrictivo). A todo lo que viene después (incluidos, desde luego, nosotros mismos) la poesía griega (arcaica y clásica) ha llegado como mero texto; de lo demás se saben algunas cosas, pero no se tiene (o al menos no en medida significativa) la secuencia correspondiente a texto alguno, y ello de manera definitivamente irremediable. Una vez admitido que tenemos que valernos de lo que nos ha llegado, constatamos que, de todos modos, esas palabras o ese texto son ciertamente mucho más que lo que, por ejemplo, tendríamos de una ópera si sólo tuviésemos el libreto (que sería como no tener nada); ese mayor valor que, incluso reducidas a «meras» palabras, tienen las palabras responde a que allí esa unidad de los para nosotros diferentes aspectos es efectiva básicamente, como tal unidad no tiene que ser buscada, sino que se exige ella misma como mera consecuencia de la pericia o excelencia del decir; no significa, pues, que sean más importantes las meras palabras y correlativamente menos importante lo «otro»; más bien tiene que ver con la inseparabilidad misma y, por lo tanto, también con el hecho de que el conocimiento estructural de la situación lingüística a la que pertenecen los textos en cuestión permite desde las palabras llegar a establecer ciertas estructuras pertenecientes a aquello que ha desaparecido; ahora bien, esto mismo no hace sino agravar nuestra conciencia de la radical importancia de lo perdido, pues por algo hemos hablado sólo de conocimiento estructural y de establecer ciertas estructuras, donde el concepto «estructura» se contrapone al de realización material (o física o sensible) de esa misma estructura; se trata de estructuras que nosotros no realizamos, de fenómenos lingüísticos en los que la lengua opera con magnitudes que nosotros, como oyentes de un decir, sen-

cillamente no oímos, porque nuestro mundo está lingüísticamente configurado de otra manera. Concretando un poco: a partir del mero texto, y valiéndose de datos estructurales sobre la situación lingüística, inferir ciertas estructuras, concretamente el ritmo, del decir en cuestión, eso es lo que, bien entendido, hace el análisis «métrico»; y el carácter puramente estructural, no intuitivo ni sensorialmente perceptible, de toda la operación tiene que ver con el hecho de que el ritmo en griego (arcaico y clásico) se basa en elementos de la lengua de los cuales nosotros sólo podemos tener una percepción teórica, nunca presencia sensible. Pues bien, las entidades lingüísticas en las que se basa el ritmo son, obviamente, las mismas para todos los géneros griegos, pero los principios constructivos de acuerdo con los cuales se construye el edificio rítmico son diferentes según el género; no sólo es diferente el ritmo mismo (que puede ser diferente incluso dentro de un mismo género), sino también, para cada género, los principios constructivos generales. Esta constatación nos permite una mayor aproximación a la cuestión de qué es un género, una vez que hemos admitido que el cuidado del ritmo no es sino un aspecto (separado por nosotros, pero no distinto allí mismo) de eso que hemos caracterizado en general como la pericia o excelencia del decir mismo. En efecto, la pretensión de una pericia en nada menos que el decir, con todo lo que hemos indicado acerca de cómo hay que entender aquí la noción «decir», necesariamente ha de tener un desarrollo conflictivo, y los «géneros», con su propia historia, con la dinámica que parece conducir de manera compleja de unos a otros, quizá no sean sino el despliegue de ese conflicto.

Se trata, pues, en el fondo, de en qué puede consistir eso de una excelencia o pericia que lo sería de y en el decir mismo. Pregunta que es sinónima de la siguiente: si, como hemos dicho, en el «saber» o pericia o excelencia del que sabe llevar zapatos (saber que, ciertamente, incluye que el zapato pase inadvertido) se «cumple» o se «lleva a cabo» el zapato como tal, el ser-zapato del zapato, entonces ¿qué cosa se «cumple» o «lleva a cabo» y de qué manera en esa problemática destreza o excelencia o pericia de la que en particular estábamos hablando?, ¿qué acontece en aquel «decir» que es excelente precisamente en su carácter de decir? El preguntar en estos términos tiene, por otra parte, antecedentes en la propia Grecia. Aristóteles, en efecto, cuando pretende formular el «qué es» de la tragedia (esto es, de por de pronto uno de los géneros), pretende ni más ni menos que decir qué es lo que la tragedia *περαίνει*, «lleva a cabo» o «cumple»³; la secular recepción de este citadísimo texto ocurre dentro de un modo de asumir la problemática de la «obra de arte» que exige que lo que ésta «produzca» sea algo «en la mente», y de ahí el que ese «lleva a cabo» comporte que su complemento directo, la *κάθαρσις*⁴, sea interpretado (sin que ni siquiera se haga de ello cuestión) como un proceso en la mente; esto no está en el texto; lo que sí está es que la *κάθαρσις*, la «purgación», tiene que ver con ciertos *παθήματα*⁵, y entonces, de nuevo sin ni siquiera reconocer problema alguno, se entiende esta última palabra como designativa de estados de ánimo o cosa parecida, cuando la palabra en sí misma significa simplemente lo que a algo o alguien le acontece, ocurre o pasa, por lo tanto situaciones o estados de cosas en general; y, en cuanto a la mediación de «lástima y miedo», que se establece en las mismas líneas de texto, es sabido que los términos de ese tipo, en versión griega, nunca significan de manera unívoca algo «subjetivo» o «de la mente».

Todavía volveremos, en el curso de este mismo trabajo, sobre el pasaje de Aristóteles que acabamos de citar, pero antes tenemos que desarrollar un poco más algunas cosas ya someramente introducidas. La pluralidad de los géneros, y la remisión de unos a otros de ellos, tiene que ver

3 Aristóteles, *Poética*, 1449b 27. Seguimos la edición de R. Kassel (Oxford Classical Texts).

4 *Ibid.* 27-28.

5 *Ibid.* El genitivo es de pertenencia en sentido amplio, algo así como purgación «referente a» o «que tiene que ver con».

—hemos sugerido— con la problemática (o, si se prefiere, con el carácter vidrioso) de cierta pretendida excelencia o pericia; a ello se vincula, en términos que hemos esbozado, la necesidad, para la cuestión de los géneros y para la cuestión misma del «decir» griego en todos sus aspectos, de reconocer ciertas estructuras que, de manera definitiva, carecen de realización por o para nosotros; y, en cuanto a la posibilidad de, sin embargo o quizá precisamente por ello, referirse a esas estructuras, se habló aquí de ciertas cuestiones lingüísticas y del análisis métrico como modo de reconocer algo, el ritmo, que de ninguna manera podríamos oír. Incluso en esto podríamos obtener cierto apoyo del texto de Aristóteles al que nos hemos referido, pues allí mismo lo que se dice de la tragedia se conecta expresamente con cierta peculiaridad rítmica descrita en términos que tienen una interpretación métrica. Precisiones al respecto se incluirán en la referencia que todavía haremos al texto en cuestión. Pero antes tenemos que introducir algunas consideraciones que de todos modos, con o sin Aristóteles, vendrían reclamadas por lo precedente.

Como es sabido, nuestros tratados de métrica griega⁶ llaman un «metro» a una secuencia mínima repetible de lugares de cada uno de los cuales está determinado si ha de ser ocupado por una sílaba larga o por una breve o alternativamente por dos breves o una larga o indiferentemente por una larga o una breve, secuencia cuya repetición simple o no tan simple genera ciertos modelos métricos, es decir, rítmicos. Por otra parte, cierta secuencia más larga, llamada «período», se define por ciertos fenómenos prosódicos que sólo ocurren en el límite entre períodos. Una vez establecidas estas dos definiciones, de ellas mismas se sigue, primero, que un período puede estar o no constituido por la repetición de un metro, y, segundo, que la composición puede consistir o no en la repetición de un período. La solución afirmativa de ambas disyunciones (es decir: composición consistente en la repetición de un período que a su vez consiste en la repetición de un metro) define cierto principio constructivo. Otro está definido por la respuesta negativa a, al menos, la segunda disyunción, esto es: los períodos son diferentes unos de otros, siendo entonces irrelevante para lo que aquí importa el si uno u otro de ellos está constituido por repetición de un metro, ya que, en todo caso, la entidad cuya repetición dé unidad a la composición habrá de producirse por adición de períodos diferentes entre sí. Puesto que hemos insistido en que estamos hablando de cosas que para nosotros nunca podrían ser presencia sensible, evitaremos consecuentemente designar los dos principios constructivos definidos con nombres que sugieran algo «realmente» descriptivo; diremos simplemente «principio A» y «principio B», por el orden por el que han aparecido en nuestra exposición. En todo caso, el principio A, siempre el mismo metro haciendo siempre el mismo período, y ello como base para la constitución de una pluralidad de figuras, es el de un «siempre lo mismo» que se da por supuesto y partiendo del cual, y por así decir dejándolo atrás, se constituye esto y lo otro y lo de más allá; en cambio, según el principio B, en el que los períodos se constituyen diversamente y se suman períodos diversos para, finalmente sí, constituir una unidad que, ella sí, se repite, es a un cierto «siempre lo mismo» a lo que se tiende o señala, y es el «y» aquello que se da por supuesto y en cierta manera se deja atrás. A esta observación, que se apoya en el ritmo considerado como mera estructura, sin ninguna pretensión de poder asistir (ni siquiera imaginariamente) a realización alguna, ello, sin embargo, le basta para ser ya por sí misma una conexión con el modo de

6 Como no podría dejar de ocurrir, a propósito de algunas de las nociones que introduciremos existen diferencias de matiz entre unos y otros de los estudios a los que globalmente aludimos. Dado que no es este el lugar para intentar especiales aportaciones en el campo de la métrica griega, es inevitable que ciertas opciones de detalle aparezcan como justificadas sólo por su coherencia con los objetivos del presente trabajo; no obstante, esas opciones tienen la pretensión de ser defendibles en general. Cf.: B. Snell, *Griechische Metrik*, 4ª ed., Göttingen 1982; M. L. West, *Greek Metre*, Oxford 1982.

secuencia de los contenidos observable en uno y otro, respectivamente, de dos géneros que, en efecto, tienen como respectivos principios de construcción rítmica los citados A y B. Aplicación especialmente relevante del principio A es el ἔπος, y en consonancia con ello está el que en Homero el «y» tenga precisamente el carácter de un punto de llegada, el que haya un deleite en el detalle, un gusto por el rasgo individual, un recrearse en la irreductibilidad de cada cosa. Y, por el otro lado, siendo el canto coral uso del principio B, podemos coincidentemente recordar cómo en Píndaro el detalle está en efecto, pero no en el modo de un llegar a él y recrearse en él, sino en el del recogerlo arrancando de él en dirección a un «siempre lo mismo».

Pudiera entonces pensarse que los dos caminos que acaban de mencionarse son complementarios el uno del otro, que el punto de partida de cada uno de ellos es el punto de llegada del otro. Tenemos, pues, que ver dos cosas: una, cómo todo lo griego está en contra de esa posibilidad; otra, qué tiene ello que ver con la cuestión de los géneros.

De nuevo estamos, con ello, en el problema de lo peculiarísimo del gesto por el que de un modo u otro se reconoce el «lo mismo» que, en efecto, se reconoce al entender lo que podríamos formular así: el que el día sea día es lo mismo que el que la noche sea noche; el que el dios sea dios es lo mismo que el que el hombre sea hombre. Es el que esto sea esto lo mismo que el que aquello sea aquello; no es en manera alguna esto lo mismo que aquello, ni son momentos ni aspectos de una misma cosa; son precisamente «y»: esto y aquello y lo otro, cada cosa es irreductible, el «y» es irreductible. Lo que hay es en todo caso uno y otro y otro. Esta irreductibilidad del «y» es justamente lo que salva al «y» de ser la indefinida divisibilidad, la indiferencia de los cortes; por el contrario, allí donde la pretensión de verdad sea la de uno-todo, allí necesariamente se postulará una presencia inmediata (postulada como inmediata) de las cosas bajo la ley del continuo ilimitado. En Grecia, en cambio, cuando encontramos de alguna manera la noción de lo ente como uno-todo, ciertamente con el esbozo —incluso— de su conexión con una indiferencia de las delimitaciones, todo ello tiene el carácter no de posición de alguien, sino de una especie de reducción al absurdo de la posición de alguien. El arrancarse que hay en aquel reconocer de «lo mismo» es arrancarse frente a lo ente como tal, es ruptura con la onticidad misma; «lo mismo» no se deja ni en general ni de ninguna especial manera, ni bajo excusa alguna, interpretar como ente, ni siquiera (y esto menos que cualquier otra cosa) como lo ente-uno-todo. Ahora bien, cualquier referencia a ello es de un modo u otro eso de lo que acabamos de decir que no es lícito; ¿debería entonces no tener lugar referencia alguna a «lo mismo»?; ¿debería el juego que siempre ya se está jugando no comparecer en absoluto, no hacerse relevante en manera alguna?; pero lo que de ningún modo comparece, eso simplemente no acontece. Así, pues, la citada ilicitud de la referencia no puede consistir en que ésta pura y simplemente deba no tener lugar, sino en que tiene lugar como impertinencia y desmesura que comporta la ruina, como claridad que, precisamente por ser tal, es infatuación y obcecación que se pierde; esa referencia es, pues, la ὑβρις.

Ilustremos esto mediante un esbozo referente a alguno de los aspectos más generales del fenómeno Grecia. La πόλις no es sino la pretensión de establecer expresamente el νόμος, y éste es el «reparto», es decir, el «lo mismo» de que el que esto sea esto es lo mismo que el que aquello sea aquello; evidentemente no se trata de que cualquier uso de la palabra νόμος comporte esa hiperbólica referencia; para eso está la composición del lema ἰσονομία, el cual subraya que no se trata de cualquier reparto, atribución y distribución, sino precisamente de un uso excesivo de cierta palabra para dar expresión verbal a la referencia, excesiva, a «lo mismo». Hablemos por un momento del intercambio de cosas; estamos diciendo «de cosas» y no «de mercancías», porque un concepto riguroso de «mercancía» sólo puede ser el de aquello que es cambiante contra en principio cualquier

otra cosa, y esto implica que, al menos en principio y tendencialmente, cualquier cosa es cambiable, lo cual no ocurre de ninguna manera en contexto «antiguo» (griego o «bárbaro»); allí el intercambio, por muy importante que sea, concierne siempre a conjuntos determinados de cosas; ello concierne con que hay contenidos vinculantes y, por lo tanto, con que hay una «comunidad»; la diferencia al respecto entre la πόλις y lo otro puede esbozarse diciendo que en lo «bárbaro» el intercambio tiene lugar básicamente entre comunidades, mientras que en la πόλις es central el intercambio dentro de la propia comunidad; la situación real es, naturalmente, mucho más compleja, pero basta con que este esquema tenga alguna eficacia a algún nivel de la descripción del fenómeno para que podamos hacer la siguiente consideración: si el intercambio es en general la comparecencia de una distancia (de un «tú tú, yo yo», «esto esto, aquello aquello»), la distancia que se hace valer en el intercambio «bárbaro», por muy importante que dicho intercambio sea, es inocua, es distancia entre entidades obviamente distantes, que, en efecto, sólo externamente se relacionan entre sí, mientras que la distancia «griega» es internamente constitutiva y su hacerse valer es la pretensión de comparecencia de aquello en lo que siempre ya se está, del juego que siempre ya se está jugando; con ello es entonces consecuente el que, en efecto, el proyecto griego conlleve la pretensión de una formulación expresa del νόμος. También concierne con todo lo dicho (conexión con el concepto de ὕβρις, etcetera) el que el proceso πόλις vaya internamente acompañado de la sospecha acerca de si una pretensión tal no constituirá a la vez la ruina de lo mismo que en esa pretensión y sólo en ella propiamente acontece; y con todo ello es asimismo coherente el que, ciertamente, la πόλις no caiga porque las opacas comunidades bárbaras pudiesen con ella (bien al contrario, demuestra ser más sólida que ellas), sino precisamente como consecuencia de salir victoriosa en ese enfrentamiento, esto es, como consecuencia de sí misma; por el hecho mismo de que la πόλις se afirma, lo que hay ya no es la πόλις; la distancia, por el hecho de acontecer, a la vez se ha perdido, pasando a ser delimitación meramente advenida, y ya no hay, si no es arbitrariamente, «dentro» ni «fuera».

Hasta aquí una ilustración a propósito de lo antes expuesto sobre el carácter peculiar e inquietante de la referencia a «lo mismo», carácter de ruptura de la onticidad misma, en virtud del cual la en cierto modo imposibilidad de aquella referencia no puede consistir en que ella simplemente no tuviese lugar, sino en que tenga lugar como hundimiento y ruina. Estamos, pues, en la noción de una desmesura que, en su misma desmesura, se purga, siendo esta desmesura-purgación el único modo en que la medida comparece. Y todo esto apareció aquí como la exposición del hecho de que dos caminos que por un momento pudieron aparecer como complementarios, sin embargo, no pudiesen en manera alguna serlo; eran aquellos caminos que en algún estadio de nuestra exposición aparecieron como, respectivamente, Homero y Píndaro (o el ἔπος y el canto coral). Recuérdese ahora que esos dos sellos poéticos aparecían en aquel contexto sólo como respectivos ejercicios relevantes de lo que llamábamos el «principio A» y el «principio B», los cuales eran definidos básicamente mediante una caracterización rítmica (métrica), esto es, cada uno de ellos como principio de construcción de múltiples edificios rítmicos posibles. Pues bien, los dos principios, ahora precisamente como principios de construcción rítmica y en su significado general, ya no en algún uso particular, ni siquiera en alguno especialmente relevante, aparecen expresamente nombrados en el mismo pasaje de Aristóteles del que ya hemos citado algunas palabras; allí se nos habla, en efecto, de una constitución διὰ μέτρων μόνον junto a otra que tiene lugar διὰ μέλους⁷; además de que

7 Aristóteles, texto citado, 30-31.

las palabras mismas son aptas para significar los dos principios citados, en todo caso el contexto no permite entender otra cosa; los dos principios se dan en la tragedia, pero las expresiones citadas no pueden referirse a la particular figura que el uso de uno u otro de ellos tenga en ese género, sino que menciona los principios mismos, y precisamente en su definición rítmico-formal; hay que interpretarlo así por dos razones: una es el propio significado de las palabras, la otra, la más importante, es que el texto no considera ni el uno ni el otro principio ni siquiera el conjunto de ambos como característica de la tragedia; lo que en verdad el texto declara propio de la tragedia es más bien la disonancia de ambos, su yuxtaposición carente de síntesis, el que ambos están precisamente sin que haya figura alguna en la que se integren; el texto insiste en la palabra *χωρίς*⁸, «por separado».

Habíamos constatado la relevante no complementariedad de dos caminos que aquí aparecían representados respectivamente por dos principios de construcción rítmica definidos en términos de «métrica». Ahora hemos visto también, citando un texto de Aristóteles, primeramente que el texto mismo menciona los dos principios constructivos en cuestión, y lo hace designándolos precisamente por sus respectivas definiciones rítmicas o «métricas», pero, sobre todo, que el texto menciona esos dos principios precisamente para poner en el centro de la cuestión la no complementariedad entre ellos, la ausencia de una síntesis de los mismos, y, más aún, lo que hemos visto es que el texto hace de esa disonancia, de esa imposibilidad de casar lo uno con lo otro, el contenido o la substancia, a su vez, de un género, a saber, de la tragedia. Volvamos a lo que cerca del comienzo de nuestra exposición dijimos de la «consistencia» de cada género griego, esto es, de que la selección de las variantes de habla, la forma rítmica, el modo de secuencia de los contenidos, etcetera, todo ello es para cada género algo así como una sola cosa; no sólo dijimos esto en general, sino que esbozamos la observación concreta de ello por lo que se refiere al *ἔπος* y al canto coral, de manera tal que la no complementariedad o la ausencia de síntesis con la que ahora nos hemos encontrado resulta ser ni más ni menos que la allí anunciada imposibilidad de que el camino del *ἔπος* y el del canto coral se integren en unidad o de que el punto de partida relevantemente dejado atrás en el *ἔπος* pudiese ser a su vez punto de llegada. La imposibilidad de esto quedó, por otra parte, identificada con lo que se describió como la peculiaridad de la referencia a «lo mismo», su necesario carácter de pérdida y ruina, cuando se expuso cómo la ilicitud de tal referencia no puede significar que la misma debiese simplemente no tener lugar, sino que tiene lugar en un modo que, ilustrado incluso a través de una referencia a la *πόλις*, se manifestó como la desmesura que, en su misma desmesura, se purga, siendo esta desmesura-purgación el único modo en que la medida comparece. La «purgación» es lo que significa la palabra *κάθαρσις*, con la que el texto de Aristóteles significa aquello que la tragedia «cumple» o «lleva a cabo». La hipótesis de la consistencia de cada género empieza así a confirmarse por el hecho de que, una vez ilustrada para dos géneros que vienen ya de época arcaica, la extensión a la tragedia se produce por sí sola, y no sólo en la observación del *corpus*, sino también en el importante texto de Aristóteles al respecto. En efecto, la *κάθαρσις*, lo que se cumple en la tragedia, es eso que hemos dicho no sólo porque, en efecto, la palabra es adecuada para designar esa purgación a la que ya nos habíamos referido, sino también, y en significativa coincidencia, porque el texto vincula el «llevar a cabo la purgación» con el ya citado *χωρίς*, «por separado», y así éste, la ausencia de síntesis de los dos principios de construcción rítmica presentes en la tragedia, resulta ser a la vez e inseparablemente la irreductible disonancia de los dos caminos, la imposibilidad de cerrar el círculo.

8 Ibid., 25 y 29.

Con ello consideramos sugerido de entrada un posible modo de proceder interpretativo de la dinámica de los géneros en Grecia, de manera que lo que nos queda por hacer aquí es ya sólo indicar en qué consistiría que la sugerencia se revelase viable.

Por de pronto, la referencia aquí expresamente contenida lo ha sido al ἔπος, al canto coral y a la tragedia. Sería preciso en primer término que esa misma referencia, dentro de esos mismos géneros, pudiese concretarse en la discusión de obras enteras o, para ser exactos, de lo que convencionalmente se entiende por tales, pues ya hemos expuesto en qué importantísimo sentido ninguna de tales obras ha llegado ni podría haber llegado a nosotros propiamente entera. Ahora bien, habría que extender el mismo modo de consideración a otras situaciones de género. El acontecer (o la «historia») que se manifiesta en la composición del *corpus* griego convoca por sí mismo a esa tarea, pues los géneros mismos son entidades de esa historia, se corresponden de algún modo con momentos de ella. Empecemos por decir que nuestro «principio B» no es sólo el del canto coral, sino también el de la monodia lesbia; habría que ver por qué hay dentro de ese mismo principio esos dos modos de uso bien diferenciados. Por otra parte, lo que hemos llamado la «consistencia» se pone de manifiesto también en la historia de la constitución de los ritmos. En el camino hacia la culminación del canto coral, el antecedente lesbio (el ritmo «eolio», cuya ley construye períodos sin contar en absoluto con metros) es un factor, pero, por otra parte, incluso en el aspecto rítmico, la ruptura y reorganización de formaciones desde el principio A tiene también un papel, y en este orden de cosas la elegía y el yambo constituyen algún tipo de situación intermedia que, una vez más, de acuerdo con la citada consistencia, se corresponde con lo que de esos géneros habría que decir en otros aspectos, correspondencia que habría que desarrollar en concreto.

Más aún. En dos diferentes contextos de la segunda mitad del siglo V aparece la denominación λογογράφοι; en ambos el significado tiene que ver con una referencia a la escritura (no que el elemento sea la escritura, pero sí que por una u otra razón es relevante que escriban) y con la ausencia de fijación sistemática del ritmo (lo que, si se quiere, puede considerarse como un primer reconocimiento de la «prosa»). Uno de esos dos contextos es la referencia de Tucídides⁹ a varios autores entre los cuales (aunque no se nombre a ninguno) está Heródoto; el otro es la redacción, por autores de los que el más antiguo es Antífote, de discursos para ser pronunciados por otros con ocasión de litigios. Habrá de aclararse el papel de esta «logografía» en (o en relación con) la historia de los géneros.

Los textos de fecha anterior a Platón que por secular convención se agrupan en el apartado «filosofía» no pertenecen unitariamente a género alguno ni tienen ninguna otra pertenencia unitaria atribuible a ellos mismos o a su propio contexto histórico. Los primeros jonios (e incluso, aunque atípicamente, Heráclito) pertenecen al género o cuasigénero relativamente tardío y secundario que hemos mencionado como el que culminará en Heródoto, es decir, a la ἱστορίη, que sólo en virtud de asociaciones posteriores dará nombre a la «historia»; Parménides, también atípicamente, hace ἔπος; etcetera. El primer momento en que nuestra denominación «filosofía» se refiere a algo que también en sí mismo es alguna determinada cosa es Platón, y aun entonces esa cosa allí no se llama «filosofía», sino que la potencia de la cuestión del género sigue revelándose, ahora en que el nombre que a nosotros ha llegado como el del género es a la vez el nombre que en el texto mismo tiene simplemente la cosa; es el διαλέγεσθαι. Está reiteradamente reconocida no sólo la necesidad de una precisa definición de esto como género (del que, por cierto, hay un solo autor), sino también

9 1,21.

la identidad, en este caso, entre la definición del género y la comprensión del pensar. Lo que, en cambio, falta por hacer es ubicar esa definición en la historia de los géneros, quizá como el último de ellos. Ahora bien, si de eso se trata, entonces hay un paso intermedio que requiere especial detención; porque, entre el núcleo de géneros antes esbozado (ἔπος, μέλος, tragedia) y por el otro lado el diálogo, en el medio está la comedia ática «antigua», y este es un capítulo en el que, desde el punto de vista general aquí sugerido, hay mucho que decir y está casi todo por decir, y el decir algo de ello requiere una exposición aparte, por lo que la presente debe terminar aquí.