

## **SOBRE LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA LITERATURA GRIEGA**

XAVIER RIU

Universitat de Barcelona\*

**Summary:** This study is a preliminar approach to a broader investigation into the literary systems in ancient Greek literature. Its aim is to reach a more precise picture than we currently have of the changes between them. Previous to that, we need some theoretical foundations on the way in which such systems may be described. This is what the first and second parts of the present study will try to do; in the remaining, I will start looking for the criteria that permit articulation of the genre system in Plato and Aristotle (the first authors who deal with relationships between genres), in order to see to which extent such criteria match what we can know of the archaic and (at least partially) classical systems.

### *La clasificación y el estudio de las obras literarias*

En primer lugar hay que decir que la cuestión de los géneros literarios no consiste sólo en un problema de catalogación: es decir, no se trata solamente de tener los fenómenos encasillados, sino que cualquier principio de orden que introduzcamos supondrá una determinada comprensión de ellos<sup>1</sup>. En la literatura griega conocemos muchos nombres de géneros, y textos correspondientes a muchos de esos géneros, pero no es tan seguro que sepamos qué características de esos textos permitían a los griegos de las distintas épocas distinguirlos, y, sobre todo, a menudo no sabemos qué esperaban al encararse a esos distintos géneros. En ciertos aspectos, o quizás mejor para ciertas épocas, la literatura griega precisa un tratamiento peculiar, pero para otras épocas los problemas son exactamente los mismos que en las literaturas más modernas. La separación entre

---

\* **Dirección para correspondencia:** Prof. X. Riu. Departament de Filologia Grega. Universitat de Barcelona. Gran Via de las Cortes Catalanas, 585. E-08071-Barcelona. [xriu@fil.ub.es](mailto:xriu@fil.ub.es)

<sup>1</sup> Como observara ya N. Frye, *Anatomy of Criticism*, Princeton 1957, pp. 247-8, "la finalidad de la crítica por géneros no consiste tanto en clasificar como en aclarar tradiciones y afinidades, sacando con ello a relucir relaciones literarias que pasarían inadvertidas mientras no hubiera un contexto establecido para ellas".

unas y otras épocas no puede situarse con precisión en el tiempo, puesto que se trata de procesos a *long terme*, resultado en buena parte de la introducción de la escritura en todos los pasos del proceso literario, que produce, como dato más visible, un desligamiento del género respecto a la ocasión de su *performance*.

En realidad la cuestión que aquí planteamos consta de diversas perspectivas, que no tienen por qué coincidir (y de hecho a menudo no coinciden). Por una parte, dado que es imposible una clasificación universal de géneros literarios<sup>2</sup>, habría que ver cómo distinguían entre géneros los griegos en la época misma de composición de las distintas obras. Por otra parte, dado que al fin y al cabo la literatura griega se extiende a lo largo de muchos siglos y eso que llamamos “los griegos” no es una categoría inmóvil, habría que ver cómo clasificaban (es decir cómo entendían la literatura anterior y la suya propia) en épocas posteriores. También habrá que ver cómo clasificamos nosotros, dada nuestra capacidad actual de comprender tanto a los griegos como el fenómeno literario, sin duda distinta de la antigua<sup>3</sup>.

De todos modos, detrás de este nivel de análisis aún se encuentra otro, más básico, que contiene a su vez también dos perspectivas: qué consideraban literario los griegos de las distintas épocas, y qué consideramos literario nosotros. Está claro, por lo demás, que ello depende a su vez de otra consideración anterior: si había en Grecia, también en las distintas épocas, un concepto de literatura (es decir, un concepto que pudiéramos traducir, más o menos bien, con esa palabra). Porque, y éste es un problema con el que tropezamos una y otra vez, si queremos comprender a los antiguos, en la medida en que esto sea posible, no podemos traspasarles nuestras propias categorías; o, si lo hacemos, hacerlo conscientemente y justificándolo. Habría pues que investigar dónde y de qué modo establecían los griegos la frontera entre un uso digamos corriente del lenguaje y un uso especial, o unos usos especiales, que quizás podremos denominar literarios<sup>4</sup>. Porque es cierto, como han dicho muchos<sup>5</sup>, que hay que

---

<sup>2</sup> Ver, e.g., Jan Vansina, *La tradición oral*, tr. al esp., Barcelona 1967, p. 67.

<sup>3</sup> Sobre estos diferentes aspectos, ver C. Calame, “Réflexions sur les genres littéraires en Grèce archaïque”, *QUCC* 17, 1984, pp. 113-28 (p. 114), aunque no me parece adecuada su comprensión de lo que llama “reflexión sobre los géneros”, demasiado restringida: al fin y al cabo, el simple hecho de dar nombre a unos tipos de texto implica unas distinciones, que tal vez no provengan de una “reflexión” teórica, pero sí de una conciencia de los rasgos distintivos de tales tipos.

<sup>4</sup> No creo que sea necesario discutir si establecían tal frontera: todas las culturas la establecen, como han dejado claro muchos estudios de antropología, etnología, folklore y teoría literaria; para un buen planteamiento de tales usos marcados del lenguaje, ver G. Nagy, sobre todo el inicio de *Pindar's Homer*, Baltimore - London 1990, esp. cap. 1. También el prefacio de Ch. Segal a G.B. Conte, *The Rhetoric of Imitation*, Ithaca 1986.

partir de la base de que en determinado tiempo y lugar ciertos textos han sido considerados literarios, mientras que no lo han sido en otro tiempo y lugar. Al fin y al cabo me parece que difícilmente podremos llegar a otra definición aceptable de literatura o “lo literario” más que la que diga algo así como “aquello que en determinado momento ha sido considerado literario”<sup>6</sup>. Sin embargo, esta formulación ya es en sí misma demasiado optimista, porque presupone un concepto universal de “lo literario” que de hecho no existe.

Detengámonos un momento aquí puesto que ésta es una cuestión que hay que precisar de entrada. En realidad consta de dos aspectos que al final vendrán a ser el mismo: no existe en todas las culturas un concepto que sea traducible por la palabra “literatura”, pero es que ni siquiera nosotros, en nuestras diversas lenguas occidentales que son fruto de una misma tradición, nos pondríamos todos de acuerdo sobre qué significa esa palabra, y menos aún nos pondríamos de acuerdo sobre qué es literario y qué no. Lo que sí existe en todas partes son unos usos especiales del lenguaje, unos usos digamos distintos del cotidiano, que son de tipos diversos pero que suelen estar más o menos bien marcados. Ello no significa que esos usos siempre se presenten aparte del uso, digamos para entendernos, cotidiano, pero sí suelen ser reconocibles cuando se presentan, incluso dentro de la conversación. Sólo por poner un par de ejemplos: cuando en una conversación uno suelta un pareado, aquello suele tener algún efecto que indica que se reconoce un cambio; el efecto en cuestión dependerá del contexto, aunque me atrevería a decir (si bien me dejaría convencer de lo contrario) que la mayoría de las veces será más o menos cómico. El otro ejemplo: si un niño pequeño suelta una palabrota, es posible (no es que sea necesario, pero seguro que alguna vez ocurrirá, y seguro que hubiera ocurrido más hace unos años que ahora) que se le reconvenga diciendo que aquello no se dice; si suelta una palabra de tipo más bien áulico (que vete a saber de dónde la habrá sacado), lo más probable, diría yo, no es que se le reconvenga, sino que la cosa provoque algún tipo de reacción, ya sea de risa o de admiración más o menos alborozada. Ello significa que las palabras en cuestión llevan alguna marca que las distingue como especiales y propias de determinados contextos, pero no de todos, o dichas por según quién. Todo ello significa que tenemos efectivamente interiorizadas unas

---

<sup>5</sup> Cf. J. Mukarovsky, *Kapitel aus der Ästhetik*, tr. al., Frankfurt 1970; D.W. Fokkema, “Cultural Relativism and Comparative Literature”, *Tamkang Review* 3/2, 1972, pp. 59-72.

<sup>6</sup> Como vio ya muy bien F. Schlegel en los Fragmentos de *Athenaeum*: “Una definición de la poesía puede sólo determinar lo que ésta debe ser, no lo que ha sido o lo que es en realidad; de otro modo, se enunciaría bajo su forma más breve: es poesía lo que se ha denominado así en cualquier momento, en cualquier lugar”. Hoy en día, al menos algunos, no nos atrevemos a decir lo que debe ser la literatura, y de ahí se sigue muy bien la conclusión de Schlegel.

marcas, que se aprenden con la lengua misma, las cuales no sólo nos permiten sino que nos obligan a distinguir entre unos usos de la lengua y otros. ¿Estos dos casos son ejemplos de un uso literario del lenguaje? Pues no sé. Depende de qué consideremos que es literario. Pensando en el primer ejemplo, el del pareado, desde un punto de vista formal supongo yo que habría que considerar que un verso siempre es literatura (si no, ¿cómo se hace para distinguir qué versos lo son y cuáles no?); desde un punto de vista más, digamos, esencialista, y un poquitín bronco, seguramente alguien diría algo así como “¡esto no es literatura ni es nada!”. En cuanto al segundo ejemplo, al del niño, si llevamos al extremo el punto de vista de los formalistas rusos, para quienes la literariedad consistía precisamente en la sorpresa, en la ruptura de las expectativas (lo que llaman “desautomatización de la percepción”), seguramente habría que considerar que es un caso típico de literatura (aunque más bien sospecho que ellos no lo considerarían así, por eso he dicho “si llevamos al extremo” su punto de vista). ¿Hay algún modo de decidir en estas cuestiones? Yo diría que no, a menos que partamos precisamente de una determinada concepción de lo literario.

Así pues, quedamos en que existen unos usos especiales de la lengua. ¿Significa ello que toda la “literatura” use la lengua de un modo especial, distinto del cotidiano? Desde luego que no, al menos en la literatura moderna. Al fin y al cabo, ha habido una tendencia muy marcada precisamente a introducir lo cotidiano, incluso la lengua, en la literatura. Sin embargo, en la literatura griega (de momento dejo de lado la prosa, para la que habría que precisar mucho más) no existe ningún género que reproduzca el habla cotidiana sin más, aunque ocasionalmente se puedan encontrar elementos de ella en algunos géneros, y aunque también se pueda identificar en algunos casos una tendencia a ello en épocas ya más bien tardías: la primera diferencia que encuentra Plutarco entre Aristófanes y Menandro está precisamente en un cierto realismo en el uso del lenguaje, que pasa por una cierta tendencia hacia un lenguaje estándar, ni muy “alto” ni muy “bajo” por parte del segundo, frente a la variabilidad y la mezcla del lenguaje del primero, vista por Plutarco (*Comparación entre Aristófanes y Menandro*) precisamente como no realista. La falta de comprensión de este fenómeno ha originado muchas lecturas antihistóricas tanto en tiempos antiguos como modernos.

Si es así, lo que deberíamos intentar es encontrar qué usos distintos del lenguaje son reconocibles en la “literatura” griega, y de qué modos se marcan. Ello a su vez significa que, al menos en parte, no lo hemos hecho tan mal hasta ahora: al fin y al cabo, una marca bastante inconfundible de que algo se percibe como distinto es que lleve un nombre distinto, y nosotros, generalmente, usamos para los géneros literarios griegos (es decir, para tipos distintos de textos, que bien debieron de llevar marcas que permitieran su distinción) los nombres

mismos que los griegos les pusieron, aunque no siempre seamos capaces de distinguir bien en qué se diferencian unos tipos de otros (por ejemplo, el ditirambo del peán o del hiporquema; lo que, por cierto, ya les ocurría a los griegos helenísticos), y aunque a menudo no podemos estar seguros de aplicar los mismos criterios que ellos (y, repito, que ellos en las distintas épocas), lo cual es quizás imposible, pero habría que tender a ello.

Así pues, para resumir y en términos generales, diremos que: (1) la cuestión es básicamente lingüística, pero teniendo en cuenta que una lengua es un sistema que se relaciona con la sociedad, es decir no otra cosa que una institución social. (2) Que la cuestión de los géneros (o, mejor, de los tipos de textos, o, antes aún que eso, de los usos lingüísticos) se redefine constantemente, poco o mucho, en cada estado de una sociedad dada. (3) Que, a consecuencia de lo último, no es en absoluto necesario que, incluso dentro de una tradición, lo que se entienda sobre los géneros en un momento dado sea lo mismo que se entendía en un momento anterior.

Todo esto, en realidad, lo sabemos desde hace mucho tiempo. Al fin y al cabo, de este tipo de consideraciones sobre el contexto en que se produce un fenómeno como algo esencial para explicar ese fenómeno nace la historiografía moderna, pongamos (por decir una fecha imprecisa y sin voluntad de ser tajante) allá por el siglo XVIII, como resultado de un proceso que empezaría allá por el XVI, con el descubrimiento de los “salvajes” por un lado y con la Querelle por el otro, que llevarían a una reconsideración de las relaciones entre pasado y presente. Incluso se puede decir que, en el mismo proceso, de ahí nace también (paralelamente a la hermenéutica, por cierto) la filología moderna, digamos que con Wolf y su voluntad de situar a Homero en su momento: una base que servirá más tarde para terminar la Querelle, mediante esa distinción entre momentos históricos distintos. Así pues, todo esto no es nuevo, más bien al contrario, parte de lo que ha sido el concepto central en el desarrollo de la historiografía moderna: el de contexto histórico. Sin embargo, a la hora de bajar al detalle, no hay manera de que nos pongamos de acuerdo en hasta qué punto la literatura antigua y la moderna, o la arcaica y la clásica y la helenística, son distintas y en qué aspectos.

Tenemos pues una serie de problemas encadenados, cada uno más básico que el anterior. Dado que la cuestión se desdobra en tantos diversos niveles, en este punto podríamos tal vez asustarnos ante tarea tan ingente. Sin embargo, hay que decir que los helenistas tenemos precisamente algunas ventajas sobre los teóricos de la literatura. En primer lugar disponemos de un corpus de textos muy acotado (al que se pueden incorporar sin duda algunos más fruto de hallazgos arqueológicos, los cuales sin embargo difícilmente alterarán mucho el conjunto, aunque sí pueden introducir correcciones importantes) y no tenemos posibilidad

de incrementarlo con nuestra propia producción -aunque también hay que decir que ésta es en parte una ventaja ficticia, puesto que esos mismos textos han sido leídos de formas muy distintas en distintos momentos, lo que podría llevarnos a pensar algo que quizás no es tan descabellado como pudiera parecer: que esos textos no son los mismos ahora que, pongamos, hace cien años, con lo cual sí serían, en parte, nuestra propia producción<sup>7</sup>; es decir que, en este sentido, cada texto se transforma con cada nueva lectura, lo cual no es muy diferente de lo que ocurre en la producción literaria propiamente dicha, en que cada texto es de hecho transformación de otros textos anteriores. Ésta es una consideración que deberíamos tener presente siempre, y algunas veces lo hacemos, en la lectura de cualquier texto: en realidad ya los filólogos helenísticos llevaron a cabo esta recreación, crearon una manera de leer la literatura anterior (y nos la transmitieron en parte a través de los escolios) que a menudo ha determinado nuestra visión del texto, ya que tendemos a leer esos escolios casi como si formasen parte de él. Está claro que éste es un requisito de nuestro trabajo: cualquier filólogo debe conocer los escolios para leer un texto: no es ésta la cuestión; pero ocurre que también debe tener en cuenta lo que son y su propio contexto de composición, como el del mismo texto; con ello nos ahorraríamos quizás algunos quebraderos de cabeza<sup>8</sup>.

De este modo, nuestro trabajo debe someterse a una doble exigencia contradictoria, y, pues, a una doble sutileza: por una parte debe tomar conciencia de este hecho: leer un texto es crearlo de nuevo (e incluso crear un texto nuevo, aunque la letra sea la misma), y por lo tanto un acceso directo a los textos no deja de ser una utopía<sup>9</sup>; pero por otra parte es preciso intentar no alejarse del texto (y aquí no puede dejar de notarse una cierta contradicción, que quizás pueda ser fructífera) para hacer un buen trabajo de filólogo<sup>10</sup>. Como hemos dicho antes y

---

<sup>7</sup> Ésta es la otra cara, no menos cierta, del Pierre Ménard borgiano, autor del *Quijote*, un texto tan caro a los “repcionistas”.

<sup>8</sup> Ver sobre ello, aplicado a los escolios a Aristófanes, el capítulo primero de mi libro *Dionysism and Comedy*, ya citado, esp. pp. 23-34.

<sup>9</sup> Está claro que muchas lecturas del pasado nos dicen más sobre el autor del estudio y su época que sobre el texto de que hablen, y lo mismo debe de ocurrir con muchos estudios contemporáneos, aunque quizás sea, por el momento, más difícil de ver. No creo que sea necesario justificar más allá esta afirmación, que cualquier filólogo habrá constatado en la práctica del oficio: sólo hay que pensar en la cantidad de estudios que hoy día se leen únicamente en términos arqueológicos, por su significación en la historia de la filología (aunque esto no significa, desde luego, que no hayan dejado huellas en la investigación posterior). Tampoco es extraño que ello ocurra así, dado que uno de los objetos de cualquier estudio es el estudio en sí mismo, pero otro las ideas de la época del estudioso.

<sup>10</sup> Evidentemente en todo esto importan especialmente las elaboraciones de la llamada

veremos luego con mayor detalle, una manera de conseguir esto es intentar no traspasar a los textos antiguos nuestras categorías y nuestros criterios, sino mirar de encontrar los que se desprenden de esos textos.

### Los géneros

Los géneros son, en todo caso y sin entrar de momento en más precisiones, tipos de textos, que por lo tanto se definirán a partir de relaciones entre los textos. Está claro también que entre los textos se pueden establecer muchas relaciones distintas, y no todas ellas servirán para definir géneros. Establecer estas relaciones se puede hacer de varias maneras: por una parte se puede llevar a cabo una operación muy practicada tradicionalmente entre los helenistas, la búsqueda de fuentes (*Quellenforschung*); de este modo uno encuentra sin duda, siempre que la búsqueda sea llevada con rigor, textos que se relacionan evidentemente con aquél que es objeto de estudio (de qué naturaleza sea esta relación es otro problema). Este trabajo, que en gran parte ya está hecho, resulta ciertamente útil, porque desde luego esas referencias *están en* el texto estudiado, pero parte de unos presupuestos que hoy día son claramente insuficientes: parte del autor como primera instancia interpretativa (del que naturalmente hay que pasar luego a su entorno histórico), y de la intención del autor como objetivo último de la investigación, lo que ha sido suficientemente criticado por la teoría literaria del siglo XX, ya desde, contemporáneamente, los formalistas rusos y el New Criticism. Además, parte también de la interpretación en términos de influencias de esos textos que *están en* el texto estudiado, lo que ha sido también convenientemente criticado, por lo menos desde Harold Bloom (*cf.* n. 13). En realidad, el problema básico de este método no es que no sea útil, sino que plantea las cosas en términos inadecuados: en el límite, lo que busca es identificar todos los textos conocidos por un autor, y todos los detalles de su vida para interpretar su obra<sup>11</sup>. Todo ello no digo yo que no sea útil; lo malo es que olvida algo fundamental, y particularmente importante para la literatura griega, sobre todo arcaica y en gran parte clásica: olvida que un autor moderno no es lo mismo que uno antiguo, y que funcionan de un modo distinto en sus respectivas

---

estética de la recepción, sobre la cual pueden verse los diversos trabajos de Jaus, de Iser, de Ingarden... Una buena introducción a este tipo de lecturas en J.-R. Guzman Pitarch, *Les teories de la recepció literària*, Alacant 1995. En general, quizás la mejor introducción a las teorías modernas de la literatura sea D.W. Fokkema - E. Ibsch, *Teorías de la literatura del siglo XX*, tr. esp., Madrid 1981.

<sup>11</sup> La búsqueda de fuentes ha ido siempre ligada a la interpretación biografista, por lo que podemos presumir, ya desde los comentarios antiguos.

sociedades. Aparentemente esto lo tenemos en cuenta los helenistas desde hace tiempo, pero la verdad es que en la práctica lo hacemos sólo de un modo muy parcial<sup>12</sup>.

Para que la interpretación de tipo biográfico, con su corolario de la *Quellenforschung*, fuera útil (aparte del problema que presenta el carácter al menos mayoritariamente ficticio de las informaciones biográficas antiguas), debería explicarnos qué hacer con los datos que ofrece. Es decir: una vez identificados –idealmente– todos los episodios de la vida de un autor, y todos los textos que alguna vez había conocido, ¿cómo decidimos en qué sentido son pertinentes esos datos? ¿Cómo nos ayudan a entender por qué un determinado autor usa esos textos que conoce de un modo y otro de otro modo? Por ejemplo, tanto Aristófanes como Esquilo conocían textos homéricos, y a veces eso se ve en sus propios textos, pero los usan de modo muy distinto. O bien, tanto Aristófanes como Sófocles debían conocer a Cratino, pero en el primero encontramos referencias a él y en el segundo no. ¿Cómo se explica? Lo cierto es que los distintos modos de estar unos textos dentro de otros no dependen tanto del autor como de algo que por ahora llamaremos el modo de ser de la obra (por ejemplo, la poesía homérica no está del mismo modo en la comedia que en los epigramas hexamétricos o que en la épica helenística, o que, incluso, en la crítica del mito como la de Jenófanes, pero quizás sí está de un modo más parecido en la comedia y en el yambo). La forma de lectura tradicionalmente más extendida entre los helenistas, que tendía a ver esas diferencias como reflejo de la “personalidad” del autor (una personalidad, por otra parte, que se descubría en los textos mismos y en “informaciones” biográficas tardías) no ha desaparecido pero va siendo sustituida afortunadamente por una aproximación que tenga en

---

<sup>12</sup> Algunos ejemplos: C. Miralles - J. Pòrtulas, *Archilochus and the Iambic Poetry*, Roma 1987; G. Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore - London 1990; L. Käppel, *Paian: Studien zur Geschichte einer Gattung*, Berlin - New York 1992; B. Zimmermann, *Dithyrambos. Geschichte einer Gattung*, Göttingen 1992; P.A. Miller, *Lyric texts and lyric consciousness: the birth of a genre from archaic Greece to augustan Rome*, London 1994; G. Ieranò, *Il Dittirambo di Dioniso : le testimonianze antiche*; Pisa 1997; S. F. Schröder, *Geschichte und Theorie der Gattung Paian: eine kritische Untersuchung mit einem Ausblick auf Behandlung und Auffassung der lyrischen Gattungen bei den alexandrinischen Philologen*, Stuttgart, 1999; X. Riu, *Dionysism and Comedy*, Lanham MD 1999; M. Depew, D. Obbink (edd.), *Matrices of Genre*, Cambridge MA - London 2000; Alberto Cavarzere, Antonio Aloni, Alessandro Barchiesi (edd.), *Iambic Ideas: Essays on a Poetic Tradition from Archaic Greece to the Late Roman Empire*, Lanham MD 2001. Obsérvese que todos estos ejemplos son de estudios sobre géneros más que sobre autores (es decir, aunque se estudie sólo o principalmente a un autor, se presenta como un estudio sobre el género: éste es un corolario necesario de este modo de entender la literatura, en términos de textos y tipos de textos más que de autores).

cuenta el contexto y las necesidades que ese contexto impone a la composición. Toda la teoría literaria moderna ha explicado que cualquier obra establece un diálogo que va más allá de los textos a los que se refiere explícitamente o directamente o siquiera indirectamente<sup>13</sup>. Por otra parte, está claro también que el público receptor de esas distintas obras ha de ser capaz de distinguir tales diferencias -y ello evidentemente ya antes de empezar la representación o la lectura, o en cualquier caso desde su comienzo (me refiero aquí a la literatura griega, y especialmente hasta la época clásica, aunque también a la poesía helenística). Esto significa que ha de estar en posesión de alguna especie de “código”<sup>14</sup> que le permita descifrar, teniendo en cuenta el contexto y la forma de la obra, el sentido del texto y de sus referencias. Decimos el contexto y la forma de la obra, porque son éstos los datos que el público conoce a priori, junto con, habitualmente, el nombre del autor, el cual, sin embargo, puede ser sólo significativo (en sentidos diversos: quizás de talento, de género, probablemente de “calidad”...) cuando es un autor ya conocido, y en cualquier caso no es seguro que en todas las épocas el nombre de autor sea igualmente importante.

Un autor compone siempre dentro de una tradición, y aquí habrá necesariamente una diferencia según el tipo de sociedad de que se trate: si consideramos por ejemplo la sociedad griega arcaica, básicamente oral, donde se supone que no hay grandes diferencias entre la cultura de una u otra persona, donde el trasfondo cultural es común, es decir que los textos conocidos, lo son por prácticamente todo el mundo, lo cual no es cierto del todo, pero sí en líneas generales, sobre todo por contraste con otro tipo de sociedad como la helenística, donde los saltos culturales entre unas capas de la población y otras son muy grandes; y ello además implica unas diferencias entre diversos tipos de literatura, unos más populares y otros más elitistas (por ejemplo, es altamente improbable que la poesía de Calímaco siquiera llegara a amplias capas del mundo griego)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> En realidad la cosa es mucho más compleja, porque, desde un punto de vista posterior, toda obra establece un diálogo con los textos anteriores, contemporáneos, e incluso posteriores, como mostró Harold Bloom en *The Anxiety of Influence* (Oxford 1975, 1997<sup>2</sup>), y como ha mostrado, con algunos antecedentes, la teoría de la recepción, al hacer ver cómo la historia no va sólo de atrás para adelante, sino también de adelante hacia atrás.

<sup>14</sup> Esta concepción de la obra o el género como un código es una de las más presentes en la teoría moderna y compartida por autores de muy diverso talento.

<sup>15</sup> Existe una cierta opinión común según la cual durante la época clásica se va produciendo una diferenciación entre dos clases de público, el popular y el culto, y dos clases también de cultura, distinción que en la época helenística vemos ya funcionando plenamente. Aunque probablemente ningún público ha sido jamás totalmente homogéneo, parece claro que el fenómeno se da, y en este sentido lo aceptamos, aunque se hace difícil

Los modos de estar dentro de la tradición de unos y otros tipos serán distintos, y ello es lo mismo que decir que son distintos los modos de estar la tradición dentro de esos diversos textos. Ello implica que, en este segundo modelo de sociedad, el público está más diversificado pero, aun así, por lo menos aquel segmento al que se dirija cada obra habrá de ser capaz de (más o menos) reconocerla.

Ahora bien; ¿qué es lo que produce esas diferencias entre los distintos modos de estar la tradición dentro de una obra? Más arriba lo hemos denominado algo así como el modo de ser de la obra, lo cual, naturalmente, no es decir mucho. Se trata, en cualquier caso, de elementos convencionales que son definidos por cada cultura<sup>16</sup>. Por una parte hay aspectos formales, por ejemplo el tipo de verso: sabemos que hay una relación directa entre el tipo de verso que emplea Hiponacte y el tipo de obra que compone, del mismo modo que la hay en el caso de Aristófanes (cosa que ocurrirá también, pero de un modo un poco distinto, en Calímaco o en Herodas); pero está claro también que este aspecto no es suficiente, porque básicamente los mismos tipos de verso utiliza el cómico y Eurípides, pongamos por caso, lo cual supone una relación entre ambos, pero está claro también que el “modo de ser” de sus respectivas obras es muy distinto. ¿En qué se diferencian en este caso? Pues es difícil de decir, precisamente porque se diferencian en muchos aspectos: por ejemplo (y sin aspirar a la exhaustividad), en los argumentos que tratan (aunque no siempre), o en el modo de tratarlos, o, mejor aún, en la posición de partida que adoptan y que les lleva a resultados opuestos, o bien en los personajes, pero no sólo en quiénes sean, lo cual no siempre es cierto, sino también en el modo de tratarlos (por ejemplo puede aparecer en ambos Dioniso, o Hércules, o Egisto y Orestes como en el caso tal vez hipotético o tal vez no con que ejemplifica Aristóteles, *Poét.*, 1453a37, pero estos personajes aparecen de un modo muy distinto en la tragedia y en la comedia); y naturalmente en el estilo o tono. Por supuesto que también se hallan diferencias entre, pongamos, Eurípides y Sófocles, y quizás incluso entre obras distintas (aunque del mismo tipo) de un mismo autor; pero esas diferencias son de otro orden y afectan mucho menos a la inserción de cada uno en el sistema literario.

A los distintos tipos de obras definidos por estas diferencias (excepto las últimas mencionadas) se les suele dar, como es sabido, el nombre de géneros literarios. Probablemente no será necesario trazar aquí una historia del modo como se ha entendido este concepto. Otros lo han hecho con más pertinencia que

---

bajar al detalle del proceso, que en cualquier caso ha de ser largo.

<sup>16</sup> En lo que sigue, no pretendo ninguna exhaustividad, sólo ilustrar las afirmaciones que voy haciendo.

aquella de la que pudiera yo hacer gala<sup>17</sup>. Pero trazar unas líneas sí será útil. En los dos extremos, se ha visto los géneros como entidades quasi-metafísicas<sup>18</sup> (y en este sentido se los ha considerado “naturales”, como se ha dicho más de una vez a propósito de los tres grandes géneros llamados clásicos y que en realidad son básicamente neoclásicos<sup>19</sup>), o, a la manera crociana, como puras clasificaciones inútiles y nocivas, puesto que lo que cuenta en realidad es lo que de peculiar tiene cada obra literaria<sup>20</sup>.

Si algo ha dejado claro la teoría literaria del siglo XX es que la única forma de encarar el estudio de la literatura es de tipo histórico: no existe una esencia ahistórica de los géneros. Lo cual no quiere decir que no tenga nada que ver la épica homérica con Virgilio o con la épica más moderna; pero esta relación misma es un fenómeno histórico, no una muestra de intemporalidad<sup>21</sup>. Ello significa también que, como hemos visto al principio, lo que se entienda sobre los géneros en un momento dado, incluso dentro de una tradición, no tiene por qué ser lo mismo que se entendía en un momento anterior.

Puede parecer curioso, pero el hecho es que se ha llegado a las formulaciones modernas sobre teoría de los géneros a partir de una consideración de la literatura centrada en las obras concretas. Dicho en términos muy generales, la teoría “clásica” de los géneros (que en realidad es en buena parte neoclásica)

---

<sup>17</sup> Una buena historia en G. Genette, *Introduction à l'architexte*, Paris 1979, también en AA.VV. *Théorie des genres*, Paris 1986, pp. 89-159. También I. Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst*, Beihefte zur Zeitschrift für Romanische Philologie 92, Halle 1940. Buenas reflexiones en el cap. 3, “Concepts of Genre”, de Alastair Fowler, *Kinds of Literature*, Oxford 1982, pp. 37-53. Es útil la segunda parte (menos las otras, a mi entender) de A. García Berrio y J. Huerta Calvo, *Los géneros literarios: sistema e historia*, Cátedra, Madrid 1995. Los datos antiguos están bien expuestos en C. Bobes et al., *Historia de la teoría literaria, I, La antigüedad grecolatina*, Madrid 1995.

<sup>18</sup> Como las describe Cicerón, *Orator* II 8-10, apelando a las Ideas de Platón.

<sup>19</sup> “Drei echte Naturformen” los llama Goethe, en las notas al *West-östlicher Diwan*, en *Werke*, Jubiläumsausgabe, vol. V, pp. 223-4; de un modo un poco distinto, y mucho más recientemente, son “actitudes fundamentales del poeta, actitudes naturales y últimas” para K. Viëtor, “Probleme der literarischen Gattungsgeschichte”, *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 9, 1931, pp. 425-47, en francés en *Poétique* 32, 1977, pp. 490-506.

<sup>20</sup> B. Croce, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Bari 1958<sup>10</sup> (Palermo 1902<sup>1</sup>), esp. pp. 40-4, 490-504.

<sup>21</sup> Sobre la distinción entre “géneros históricos” y “géneros teóricos”, T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Seuil, Paris 1970, cap. 1, pp. 7-27 (hay trad. esp. Buenos Aires 1972). Para una discusión útil, ver también J.-M. Schaeffer, “Du texte au genre”, en AA.VV. *Théorie des genres*, Paris 1986, 179-205 (antes en *Poétique* 53, 1983).

parte de unas “formas” atemporales de las que las obras deberían ser realizaciones (más o menos imperfectas, según el grado de idealidad del autor de la clasificación). La introducción de la historia en todos los niveles del estudio de la literatura (y por tanto del modo de entender la literatura también por parte de los autores literarios) fue llevando a constatar que los géneros tradicionales (básicamente hay que referir esta afirmación a los tres “géneros” “clásicos”, épica, drama, lírica) no sirven para describir las obras. A partir de ahí existen básicamente dos posturas posibles (aparte, claro, la de intentar mantener a pesar de todo los tres “géneros”, como hace Emil Staiger)<sup>22</sup>: una, negar toda utilidad a los géneros literarios (es la postura que representa emblemáticamente Benedetto Croce y que, de una forma menos drástica, se encuentra en la base de muchas aproximaciones de la crítica inglesa); la otra, partir de las obras para replantear la cuestión de las relaciones entre ellas, y es lo que ha venido haciendo de modos diversos la teoría literaria moderna a partir de los formalistas rusos<sup>23</sup>, y más tarde con su heredera la semiótica actual, así como con la llamada estética de la recepción, partiendo del concepto fundamental de sistema introducido por los formalistas y desarrollado por el estructuralismo: no se trata ya de hablar de géneros literarios de un modo prescriptivo, ni siquiera simplemente descriptivo, sino desde el punto de vista de las relaciones dentro del sistema. Como resume bien Gisèle Mathieu-Castellani<sup>24</sup>, “hoy se trata de examinar los caracteres dominantes de los géneros, es decir, lo que constituye un *género* literario en el sentido lógico del término, no desde un punto de vista normativo (*ante rem*) ni clasificador (*post rem*), sino desde el punto de vista de la inscripción de los textos en una continuidad, de la inserción en una serie”.

Una de las razones principales por las que se llega a este concepto de sistema es la voluntad, compartida contemporáneamente por los formalistas y por el New Criticism, de expulsar al autor del lugar de privilegio que ocupaba como instancia interpretativa determinante. Es la crítica de la intención del autor como algo distinto de la obra misma (que cristaliza en la llamada “falacia de la intención” del New Criticism) y como algo autónomo (criticada en estos términos más bien por los formalistas). Ello preparará el camino a la llamada

<sup>22</sup> E. Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, ed. rev. Zürich 1963.

<sup>23</sup> Ver por ejemplo Y. Tinjanov, quizás el más influyente en este punto, esp. “Das literarische Faktum”, en J. Striedter (ed.), *Texte der Russischen Formalisten*, I, München 1969, pp. 393-432, y “Über die literarische Evolution”, en Id., pp. 433-62 (hay versión española de este último en T. Todorov (ed.), *Teoría de la literatura: textos de los formalistas rusos*, tr. esp., Buenos Aires 1970; original francés, donde también se encuentra el anterior, París 1965).

<sup>24</sup> En G. Demerson, *La notion de genre à la Renaissance*, Genève, Slatkine, 1984, pp. 17-33 (pp. 17-18).

estética de la recepción, pero antes conseguirá introducir la idea de una literatura que funciona casi autónomamente<sup>25</sup>. Los formalistas lo dirán en términos de sistema (la obra es el primero) que entra en correlación con otros sistemas (la lengua, para empezar, luego las demás obras, para constituir el sistema literario, llegando al fin a la “serie social”, el sistema de la sociedad). Esta ha sido durante bastantes años la tendencia más marcada de la teoría literaria, y cristalizará en la definición de la literatura que encontramos en Wellek, quien, adaptando nociones de los formalistas rusos, propuso una definición de género como institución que presupone en ellos unas normas, más o menos explícitas -y es cierto que uno puede expresarse a través de instituciones existentes, crear otras nuevas o reformar las viejas, lo cual permite integrar al mismo tiempo las regularidades y las irregularidades del sistema<sup>26</sup>. Esta noción no ha desaparecido de los estudios, más bien todo lo contrario, de modo que se la encuentra, por ejemplo, tanto en T. Todorov como en G. Genette, como, entre los helenistas, por ejemplo en O. Longo<sup>27</sup>; su utilidad reside principalmente en que establece ya de entrada una relación con el conjunto de la sociedad, lo cual es muy pertinente dado el carácter eminentemente histórico de los géneros literarios.

Paralelamente a esto, se ha ido produciendo otra constatación, que parte de varios ámbitos. Por una parte, del funcionalismo en antropología, que representa el principal paso para dejar atrás el principal problema que tenía la antropología desde el inicio: el de los materiales con que trabajar. En general, desde el principio, el material lo proporcionaban libros de viajes, colecciones de curiosidades recopiladas por viajeros de varios tipos que anotaban lo que les parecía más o menos curioso de los pueblos “salvajes” que encontraban por el mundo. Esto producía varios efectos, principalmente que la idea que se hacía el antropólogo de las culturas en cuestión estaba totalmente viciada; por ejemplo, como explica con mucha gracia Evans-Pritchard<sup>28</sup>, pensaban que esos “salvajes”,

---

<sup>25</sup> Como ejemplo de cómo caló la idea puede servir, entre tantos, un texto de Paul Valéry: “Una historia profundizada de la Literatura debería pues ser entendida no tanto como una historia de los autores y de los accidentes de su carrera o de la de sus obras, sino como una *Historia del espíritu en tanto que produce o consume 'literatura'*, y esta historia podría hacer-se incluso sin pronunciar el nombre de ningún escritor”. (“Enseignement de la Poétique au Collège de France”, en *Variété V*, Paris, Gallimard, 1952).

<sup>26</sup> R. Wellek - A. Warren, *Theory of Literature*, New York 1949, trad. esp. Madrid 1966<sup>4</sup>.

<sup>27</sup> T. Todorov, *Les genres du discours*, Paris 1978, esp. p. 51; G. Genette, *Introduction à l'architexte* cit. (n. 17), p. 156, donde aparece la palabra, aunque de hecho todo su discurso la da por supuesta. O. Longo, “The Theater of the *Polis*”, en J.J. Winkler, F.I. Zeitlin (edd.), *Nothing to do with Dionysos?*, Princeton 1990, pp. 12-19 (antes en *Dioniso* 49, 1978, 5-13).

<sup>28</sup> E.E. Evans-Pritchard, *Theories of Primitive Religion*, Oxford 1965 (tr. esp. *Teorías de*

ya por entonces llamados “primitivos” (señal de que ya habían sido introducidos en la historia), sólo hacían cosas “raras”, no actividades prácticas “normales” como nosotros, y de ahí que se inventara una especie de “mente primitiva”. Con el trabajo de campo y la voluntad de encontrar la función de los fenómenos que estudiaban dentro de esas sociedades, Malinowski sobre todo, y sus seguidores, sentaron las bases para un vuelco fundamental en la antropología, centrado principalmente en la atención al funcionamiento de las cosas dentro de su contexto originario<sup>29</sup>.

Contemporáneamente, en el campo de los estudios helénicos, se introducía el concepto de oralidad, que, como es sabido, ha cambiado radicalmente la faz de los griegos. La teoría de Parry, continuada sobre todo por Lord y luego también por otros como (por mencionar sólo a otro clásico en este terreno) Havelock o, más recientemente, Nagy, un discípulo de Lord, abrió toda una vía nueva al estudio de los griegos centrado también en la función de los textos literarios en su contexto propio, y no en uno inventado a partir del nuestro<sup>30</sup>.

También más o menos al mismo tiempo, los estudios literarios, por obra de los formalistas rusos, y en este campo especialmente de Bakhtin, encontraban un camino (como explica muy bien Todorov)<sup>31</sup> entre la crítica estilística, que se preocupaba sólo de la expresión individual, y la lingüística estructural emergente de Saussure, centrada en la forma abstracta gramatical de la *langue*; ese camino era la interacción de la *langue* con el contexto como elemento histórico. Poco más adelante, herencia sobre todo de los formalistas rusos, el círculo lingüístico de Praga, con Jakobson a la cabeza, formuló los principios de la teoría de la comunicación, que implica, dicho de un modo simple, un emisor, un receptor, un mensaje y un código.

Uno de los frutos que dio, algo más tarde, la combinación de los factores descritos, vino de su aplicación al campo más específico de las producciones

*la religión primitiva*, Siglo XI, Madrid 1973, esp. pp. 18-25).

<sup>29</sup> Como ocurre siempre, esta evolución no surge de la nada y encontraríamos antecedentes varios de esta actitud, pero nuestro propósito ahora es presentar un cuadro que nos permita ver cómo en varios campos se ha producido una evolución parecida, más que trazar una historia completa de estos cambios. Por otra parte, éste es también un resultado de la larguísima construcción de una conciencia histórica y un método de la historiografía basado precisamente en esta idea de contexto.

<sup>30</sup> Como decía en la nota anterior, también aquí habría que remontar esta historia quizás hasta Wolf, pero de nuevo no es nuestro propósito trazar una historia completa de estos cambios. Aparte de que en este caso la teoría de Parry-Lord representa un hito fundamental por sí misma.

<sup>31</sup> T. Todorov, Mikhail Bakhtin, *The Dialogical Principle*, tr. ingl., The University of Manchester Press 1984, pp. ix-x.

verbales de culturas más o menos lejanas, pero también de la llamada “literatura popular”: los folkloristas se dieron cuenta de que los “géneros del folklore” no se describían bien con las categorías que se les solían aplicar, categorías pretendidamente universales como mito, saga, leyenda, cuento, etc., sino que cada cultura define el sistema de sus distintas producciones verbales, es decir construye su propio código<sup>32</sup>. De algún modo, explícitamente o no, en el centro de todos estos enfoques se halla la idea de sistema: los fenómenos no se dan aisladamente, sino que forman parte de sistemas, que se definen precisamente por la interrelación entre todos los elementos que los componen, de modo que los elementos mismos sólo pueden ser comprendidos dentro del sistema. Tampoco será preciso recorrer aquí la historia de este concepto, aunque está claro que se trata también de un resultado del proceso de constitución de una conciencia histórica y un método de la historiografía, basado en la idea de contexto histórico.

Hay que decir que la teoría de la literatura en general ha ignorado bastante el concepto de oralidad desarrollado sobre todo por los filólogos clásicos, y por los antropólogos. Lo ha elaborado más partiendo del formalismo ruso y la teoría de la comunicación subsiguiente, y algo también de los folkloristas. Ello quiere decir que lo ha elaborado de un modo algo distinto (aunque perfectamente compatible). Quien más ha reflexionado sobre esta cuestión es probablemente Tzvetan Todorov, en varios artículos, y particularmente en el que se titula “L’origine des genres”. Parte este autor de la imposibilidad de encontrar unas características específicas de lo que es literario y de lo que no lo es, es decir de los demás usos lingüísticos<sup>33</sup>, para remontar los géneros literarios a actos de habla más básicos en la comunicación cotidiana. Con ello, naturalmente, se sobrepasa la noción de “géneros literarios” para llegar a la de “géneros del discurso”. Este paso me parece necesario, porque es cierto que no hay modo de distinguir unas características específicas de “lo literario” que no se puedan encontrar fuera del ámbito de lo que llamamos “literatura” (aunque también hay que decir que este paso es más válido para la literatura moderna que para la antigua). El concepto actual de género entre los helenistas se desarrollará -se está desarrollando, de hecho- más bien a partir del concepto de ocasión (pero a ello llegaremos más adelante).

---

<sup>32</sup> Ver, por ejemplo, Dan Ben-Amos, “Catégories analytiques et genres populaires”, *Poétique* 19, 1974, pp. 265-293 (p. 275); ver también Ben Amos (ed.), *Folklore Genres*, Austin-London 1976, donde se encuentra en inglés el artículo anterior, pero todo el libro está dedicado a esta cuestión.

<sup>33</sup> Expuesta sobre todo esta dificultad en el capítulo último de *La notion de littérature et autres essais*, Seuil, Paris 1987.

### *Géneros como haz de rasgos distintivos*

Actualmente se tiende a ver los géneros como (busco una definición deliberadamente general e imprecisa) la base, o una de las bases (esto está por ver), sobre la cual se organizan las relaciones entre textos, y que afecta tanto a su producción como a su recepción: una instancia intermedia, pues, entre el texto y el sistema literario<sup>34</sup>. En cierto modo, lo que importa no son tanto los géneros como esas diferentes relaciones, que nos permitirán integrar las obras en su(s) sistema(s) literario(s), y al mismo tiempo definir los sistemas en cuestión, que no son otra cosa que precisamente las redes de relaciones entre obras<sup>35</sup>. Si existen determinadas clases de obras, las inclusiones y exclusiones, los acercamientos y alejamientos serán pertinentes para establecer tales redes y, en consecuencia, para describir y analizar las obras, que al final es de lo que se trata. Está claro que tal descripción y análisis se ha de desarrollar en dos planos, por otra parte no independientes: uno interno (o, digamos, immanente), pero también uno externo (o, digamos, transtextual), que ponga en relación cada texto con los demás. Esas relaciones entre textos, sin embargo, son de tipos muy diversos y se rigen por criterios muy diversos. El concepto de intertextualidad, devenido ya clásico a partir de Julia Kristeva<sup>36</sup>, fue precisado y ampliado por G. Genette en el de transtextualidad, que incluye la intertextualidad o presencia literal (más o menos literal) de un texto en otro; la metatextualidad, o relación de un comentario con el texto que comenta; paratextualidad, o relaciones de imitación y transformación, como el *pastiche* o la parodia; y finalmente la architextualidad, o relación de inclusión que une cada texto con los distintos tipos de discurso a los que va referido: aquí entran los géneros, y sus diversas determinaciones temáticas, modales, formales y (aquí el autor no es, reconocidamente, muy preciso) quizás otras<sup>37</sup>. Este bonito sistema (y afortunadamente simple, al menos en relación con lo que suele uno encontrarse en estos terrenos de la crítica) no es de todos modos muy sistemático (aparte la imprecisión del final), puesto que, si yo lo entiendo

---

<sup>34</sup> En terreno griego, ver sobre esto el prefacio de Segal cit. en n. 4.

<sup>35</sup> Aunque esta frase sea cierta, hay que decir también que los géneros tienen importancia por sí mismos, ya que han sido efectivamente tenidos en cuenta, tanto para componer como para recibir literatura, a lo largo de la historia. Ello en una literatura cerrada como la griega es aún más evidente, puesto que la mayoría de las obras nos llegan ya bajo un apelativo genérico.

<sup>36</sup> J. Kristeva, *Sèméiôtikè*, Paris 1969.

<sup>37</sup> G. Genette, *Introduction à l'architexte* cit.; *Palimpsestes*, Paris 1982. Es de notar que la conocida entre los helenistas como "arte allusiva" recoge partes de los tres primeros conceptos.

bien, la paratextualidad (que el autor ve como la transtextualidad por excelencia) no es más que una de las determinaciones que permiten definir los géneros (por ejemplo, la parodia épica como el *Margites* o, de otro modo, la poesía yámbica respecto a la epopeya). Sin embargo, es un modo útil de plantear los hechos: los géneros sólo se pueden definir poniendo en relación unos textos con otros, y la cuestión será, en todo caso, decidir qué características de los textos son las que permiten definir los géneros.

Es mi impresión que este último problema es actualmente el más pertinente. Vistas las largas discusiones sobre el concepto de género y su relativa inconclusión, se observa una tendencia, ya de tiempo, a considerar que deberíamos entender los géneros como un haz de rasgos distintivos<sup>38</sup>; una definición, pues, cercana a la de otras unidades lingüísticas, como el fonema. Esta definición aparece ya en Tomashevsky<sup>39</sup>, referida a la novela, y en realidad se encuentra en la base de muchas aproximaciones modernas a la teoría de los géneros<sup>40</sup>. Por poner algunos ejemplos diversos, la encontramos en Jauss, cuando dice<sup>41</sup>: “La continuité qui crée le genre peut se trouver dans le regroupement de

---

<sup>38</sup> Ver, en este sentido, una aproximación en W. Raible, “¿Qué son los géneros? Una respuesta desde el punto de vista semiótico y de la lingüística textual”, en M.A. Garrido (ed.), *Teoría de los géneros literarios*, Madrid 1988, pp. 303-39 (329 ss.); orig. alemán en *Poetica* 12, 1980, pp. 320-49; otra en M.-L. Ryan, “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en la misma recopilación que el anterior, pp. 253-301 (orig. inglés en *Poetics* 8/3, 1979, pp. 307-337).

<sup>39</sup> “Thématique”, en T. Todorov (ed.), *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, Paris 1965, pp. 199-232, original de 1925 (hay tr. esp., ya citada).

<sup>40</sup> En cierto sentido, ha de basarse en ella la distinción de Paul Hernadi (*Beyond Genre: New Directions in Literary Classification*, Ithaca, N.Y., 1972) de cuatro clases generales de teoría de géneros: expresiva, pragmática, estructural y mimética. Estas cuatro clases se distinguen, en realidad, por los rasgos que destacan (aunque también por el punto de vista que adoptan).

<sup>41</sup> H.R. Jauss, “Littérature médiévale et théorie des genres”, en AA.VV. *Théorie des genres* cit., pp. 37-76 (p. 43 ss.) (orig. alemán en *Grundriss der romanischen Literatur des Mittelalters*, I, H.R. Jauss et al. edd., Heidelberg 1972, 103-38). No es extraño que sea a partir de la literatura medieval que se introduzca este tipo de análisis de géneros, ya que, como es sabido, la producción literaria medieval funciona de un modo especialmente independiente de las teorizaciones antiguas sobre géneros dependientes en última instancia de Aristóteles y reaparecidas en el Renacimiento. Así, lo que haya en la Edad Media de teoría de géneros, sobre todo en latín, tiene poco que ver con la producción literaria contemporánea. Es por ello que esta literatura no sólo permite sino que casi exige un tratamiento de géneros no dependiente de las descripciones antiguas que desembocarán en los tres géneros “clásicos”, sino de un análisis más llevado sobre los textos concretos. Sobre géneros en la literatura medieval, cf. también P. Zumthor, *Essai de poétique*

tous les textes d'un genre -comme la fable- ou dans les séries oppositionnelles de la chanson de geste et du roman courtois, dans la succession des oeuvres d'un seul auteur comme Rutebeuf, ou dans de manifestations générales de style traversant toute une époque -comme le maniérisme allégorique du XIIIe siècle-, mais aussi dans l'histoire d'une forme métrique comme l'octosyllabe à rime paire, ou d'un thème comme celui du personnage légendaire d'Alexandre au Moyen Âge". Así, una misma obra puede presentar dentro de sí géneros diversos, como el *Roman de la Rose*, donde se cruzan, reunidas en el marco tradicional de la alegoría amorosa, formas de la sátira y de la parodia, de la alegoría moral y de la mística, del tratado filosófico y de escenas de comedia. Introduciendo a partir de Tinjanov<sup>42</sup> la noción de dominante, Jauss mantiene de todos modos la adscripción de una obra a un género. Este sistema, según afirma el propio autor, permite transformar en una categoría metódicamente productiva lo que se suele llamar la "mezcla de géneros", que en la teoría clásica no era más que la vertiente negativa de los géneros puros<sup>43</sup>. El propio autor se da cuenta de las implicaciones de su método, por ejemplo cuando dice (p. 59) que, por la vía de la descripción sincrónica y de la encuesta histórica (los dos pasos necesarios), se puede quizás llegar a un sistema de género único, o al menos a una serie histórica de tales sistemas; o bien (p. 64): "A la dernière étape d'une théorie des genres littéraires, on constate qu'un genre existe aussi peu pour lui seul qu'une oeuvre individuelle": lo que queda es el sistema literario hecho de una espesa red de interrelaciones. Detrás de estas teorías late con bastante evidencia el deseo de una especie de gramática de la literatura, como la que buscan explícitamente las aproximaciones más formalistas.

Otro ejemplo, que viene de un campo distinto, lo ofrece J.-M. Schaeffer<sup>44</sup> quien, defendiendo una definición puramente textual de la genericidad, y basándola en el concepto de transtextualidad, la entiende como un "réseau de ressemblances", y la literatura como un conjunto de "réseaux textuels" —aunque tampoco es muy explícito a la hora de precisar qué tipo de parecidos son pertinentes a la definición del género: en un lugar los llama "modales, formales y temáticos" (p. 203), en otro lugar son "textuales, formales y sobre todo

*médiévale*, Paris 1972.

<sup>42</sup> Y. Tinjanov, "Das literarische Faktum", cit. (n. 22).

<sup>43</sup> Una discusión sobre este problema en la literatura griega helenística en M. Fantuzzi, "La contaminazione dei generi letterari nella letteratura greca ellenistica: rifiuto del sistema o evoluzione di un sistema?", *Lingua e stile* 15/3, 1980, pp. 433-450. Otra, aplicada a la literatura latina, en S. Hinds, "Essential Epic: Genre and Gender from Macer to Statius", en M. Depew, D. Obbink (edd.), *Matrices of Genre*, cit. (n. 12), pp. 221-244.

<sup>44</sup> "Du texte au genre", *Poétique* 53, 1983, también en *Théories des genres* cit., pp. 179-205.

temáticos” (p. 186), en otro aún “formales, narrativos y temáticos” (p. 189).

Otro ejemplo aún distinto puede ser el de C. di Girolamo, quien, siguiendo en este punto a Todorov<sup>45</sup>, afirma que el análisis de los géneros debiera poner las bases de “un procedimiento para clasificar los textos según sus rasgos y componentes distintivos”.

Entre los clasicistas, cabe mencionar la sugerencia de V. Perdrick y N. S. Rabinowitz en su introducción al volumen de *Arethusa* dedicado al “audience-oriented criticism”, quienes, en referencia al artículo de E. Block<sup>46</sup>, entienden que describe casi una diferencia de géneros entre la épica de Homero y la de Virgilio, para lo cual deben partir necesariamente, aunque no lo expliciten, de la obra literaria como haz de rasgos que la aproximan o alejan de las demás, frente a un acercamiento puramente nominalista al género.

Estas concordancias en aspectos generales que hemos ido exponiendo no significan, ni mucho menos, que todo sea lo mismo ni que haya un amplio acuerdo en estas cuestiones. Todo lo contrario, aunque en los últimos años las discusiones están bastante más apagadas. Tampoco quiere decir que esté todo resuelto, por dos razones: en primer lugar porque no se ha podido definir cuáles son los rasgos distintivos genéricos; y en segundo lugar porque trabajar con este concepto de redes textuales nos podría llevar a una proliferación de géneros que no prejuzgaré yo que haya de ser forzosamente excesiva, pero que en cualquier caso convendría controlar, porque si no volveríamos a la pulverización de la literatura que produce precisamente el abandono de la idea de género. Ello no tiene por qué ser necesariamente pernicioso, pero tampoco hay que olvidar que los géneros han tenido un papel en la historia de la literatura, es decir han sido tenidos en cuenta a la hora de componer nuevas obras, por lo menos en muchos casos. Tenemos quizás un ejemplo en la propuesta ya mencionada de considerar pertenecientes a géneros distintos la *Iliada* y la *Eneida*, lo cual no necesariamente ha de ser una barbaridad, dependiendo todo de si hacemos entrar como rasgo distintivo la pertenencia de la obra a una época histórica u otra (o bien, para el caso que nos ocupa, el grado de oralidad y de escritura, o bien aún el

---

<sup>45</sup> “Genres littéraires”, en O. Ducrot, T. Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris 1972, pp. 193-201 (hay tr. esp., Madrid 1974), el cual, por tanto, nos sirve también de ejemplo confirmatorio, porque en general estos dos autores se sitúan en corrientes distintas: di Girolamo es más bien un seguidor de Hjelmslev y la lingüística del texto. La cita es de C. di Girolamo, *A Critical Theory of Literature*, Madison - London 1981, ed. rev. de *Critica della letterarietà*, Milano 1978 (cito por la trad. esp., *Teoría crítica de la literatura*, Barcelona 1982, p. 104).

<sup>46</sup> “Narrative Judgment and Audience Response in Homer and Vergil”, *Arethusa* 19/2, 1986, p. 108, pp. 155-169.

tipo de público al que se dirige). Pero en cualquier caso habría que pensar, antes de tomar una decisión, que el autor de la *Eneida*, o, para el caso, el de las *Argonáuticas* pretenden situarse en la línea de la *Iliada* y de la *Odisea*, aunque sea para corregirlas; un dato histórico, éste, que necesariamente ha de tenerse en cuenta. Una dificultad paralela presenta un estudio ya clásico y bien conocido como el de Cairns<sup>47</sup>, que a menudo denomina géneros unos artefactos literarios que más bien serían motivos o *topoi*. El problema en este caso<sup>48</sup> vendría originado por el hecho de que Cairns limita su análisis al nivel de los contenidos.

De todas formas, unos puntos de acuerdo existen, y quizás sobre ellos se pueda construir algo. Una buena parte de la teoría literaria del siglo XX se ha centrado principalmente en los géneros, al ver en ellos precisamente aquella especie de punto de conexión entre el texto y el sistema literario. Además, como resultado del largo proceso que durante al menos un par de siglos ha ido desplazando al autor del lugar de privilegio como primera instancia interpretativa y lo ha ido sustituyendo por el contexto, por el texto mismo, y finalmente por el lector, la comprensión del fenómeno literario se ha ido haciendo más “institucional”, es decir, la literatura se ha ido viendo como una institución (con lo cual, por cierto, se ha ido redefiniendo también el concepto de institución como lugar común que mediatiza la comunicación entre los miembros de una colectividad). Este enfoque institucional ha venido dado por muchas razones, y no está entre las menores la aparición del funcionalismo y el estructuralismo en antropología, porque ambos enfoques parten del papel de los fenómenos en la sociedad. Existen, pues, en este sentido, unos puntos de acuerdo, por ejemplo, en considerar el texto como un signo y, por lo tanto, en la pertinencia del modelo de la comunicación en el análisis de tal signo<sup>49</sup>; a la vez, existen en la imposibilidad, al menos por ahora, de definir unas características específicas del texto literario internas al texto mismo. De ahí la necesidad, ampliamente reconocida, de introducir la componente histórica (y con ella la sociológica, la etnológica, la

---

<sup>47</sup> F. Cairns, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, Edinburgh 1972.

<sup>48</sup> Como nota P. Fedeli, “Le intersezioni dei generi e dei modelli”, en G. Cavallo-P. Fedeli-A. Giardina (edd.), *Lo spazio letterario di Roma antica I*, Roma-Salerno 1989, pp. 375-97 (p. 376).

<sup>49</sup> Se discutiría hasta qué punto la comunicación literaria y la standard (es decir, para lo que nos afecta ahora, los géneros literarios y los géneros del discurso) funcionan exactamente igual, sobre todo por el carácter de innovación que tiene a menudo la producción verbal literaria (cf. A. Fowler, *Kinds of Literature*, Oxford 1982, p. 23; otro aspecto de este carácter innovador intrínseco en Todorov, *Introduction à la littérature fantastique* cit., esp. pp. 10-11). Sin embargo, no creo que nadie discutiera hoy la validez misma del modelo.

antropológica ...) <sup>50</sup>. Las mismas consideraciones que para el texto pueden hacerse para el género (que de hecho podría entenderse como un macrosigno, o quizás un archisigno, dado que macrosigno se reserva a veces para precisamente el texto, y con esta expresión recogeríamos a la vez la architextualidad de Genette), y además habríamos de añadir que en el género es donde se realiza de modo más perentorio la necesidad de tener en cuenta tanto la producción como la recepción, dado que el género constituye una especie de marco en el cual o respecto al cual una obra es compuesta e interpretada <sup>51</sup>.

### *Las clasificaciones antiguas. Platón y Aristóteles*

Este carácter central del género se encuentra también, desde luego, en lo que podemos saber sobre tratamientos mínimamente de conjunto en los tiempos antiguos. Platón y Aristóteles parten de los géneros cuando hablan más o menos en conjunto de la literatura; por otra parte, sabemos que ése es también el principal criterio para los bibliotecarios-filólogos-editores helenísticos a la hora de clasificar las obras en la biblioteca <sup>52</sup>. Anteriores a Platón no tenemos tratamientos que hablen de relaciones entre géneros, y para descubrir los criterios

---

<sup>50</sup> Reconocida, diría yo, por todas las corrientes, incluso por la que podría parecer más alejada de estos postulados, la lingüística del texto. Ya Hjelmslev sugería que para el análisis del texto habrá que poner a contribución otras ciencias auxiliares como, dice, la sociología, la etnología y la psicología. Ver L. Hjelmslev, *Prolegomena to a Theory of Language*, Madison 1961 [2ª ed.] (tr. esp. Madrid 1974). Ver sobre esta cuestión la interpretación de C. di Girolamo, *A Critical Theory...*, cit. (n. 45) cap. I, pp. 11-24). Sobre los tipos de texto desde el punto de vista de la textualidad, se puede ver también, p. ej., E. Bernárdez, *Teoría y epistemología del texto*, Madrid 1995, esp. cap. 11.

<sup>51</sup> Por poner un buen ejemplo de Stempel ("Pour une description des genres littéraires", *Actes du XIIe Congrès international de linguistique romane*, Bucarest 1968, p. 568), se supone que el público ríe de la muerte de un inocente en una comedia, y se entristece en una tragedia. Por otra parte, la idea de que el concepto de género es útil principalmente en este sentido, para entender cómo las obras concretas llegan a componerse y tienden a leerse por parte de autores y lectores, es seguramente una de las más extendidas: ver P. Hernadi, "Orden sin fronteras: últimas contribuciones a la teoría del género en los países de habla inglesa", tr. esp. en M.A. Garrido, *Teoría de los géneros literarios* cit., pp. 73-94 (orig. en J.P. Strelka [ed.], *Theories of Literary Genre*, Pennsylvania 1978, pp. 192-208). Hay que tener en cuenta que donde la teoría de los géneros ha dado resultados más tangibles ha sido probablemente en el estudio de los cruces que han conducido a géneros como la novela (por ejemplo -es decir, como ejemplo paradigmático-, en las obras de M. Bakhtin sobre la novela y sobre Dostoievsky).

<sup>52</sup> Cf. R. Pfeiffer, *Historia de la filología clásica*, tr. esp., Madrid 1981, I pp. 233 ss.

compositivos en los textos literarios mismos, a menudo los análisis comparativos formales son imposibles, por falta de textos en que basar la comparación (pensemos sólo, por ejemplo, en la dificultad, ya antigua, de distinguir formalmente un ditirambo de un peán o de un hiporquema). Sin embargo, aún no es seguro que ésta sea un dificultad insalvable<sup>53</sup>. La verdad es que no tenemos aún suficientes estudios particulares sobre los distintos géneros que enfoquen la cuestión precisamente desde este punto de vista genérico y teniendo en cuenta los criterios que permitirían a los griegos de las distintas épocas establecer la distinción (*cf.* n. 11). Van apareciendo en estos últimos años, pero hacen falta más que permitan tratar la cuestión sobre bases más firmes.

Así pues, los criterios que podían ser funcionales en la época arcaica no resultan por ahora suficientemente accesibles. Sin embargo, sí podemos sacar algunas conclusiones de las condiciones de producción y recepción de las obras en una sociedad de aquel tipo. Se ha dicho a menudo que la repartición de las obras literarias en géneros tiene mucho que ver con las necesidades bibliotecarias y editoriales: de algún modo hay que ordenar los escritos dentro de la biblioteca. Sin embargo, está bastante claro que el criterio genérico no fue ni una invención ni un capricho de los bibliotecarios de Alejandría. Si se ordenó como se ordenó fue porque, por así decir, la biblioteca ya venía ordenada de antemano. En pura teoría, podían haber organizado la biblioteca de un modo distinto, pero en la práctica no, porque no les llegan ya no obras sueltas, sino bajo una denominación genérica, y el género en la literatura arcaica y al menos parcialmente la clásica es un dato fundamental de la obra; para los autores helenísticos también lo es, en realidad, por mucho que luego se dediquen a jugar con los géneros tradicionales, ya que lo que hacen es tomarlos como base y redefinirlos<sup>54</sup>.

Ahora bien, parece claro que para estas épocas anteriores las necesidades que plantea la biblioteca no podían existir (aunque pudieran haber empezado, de forma rudimentaria, a fines del s. V, cuando empezamos a oír hablar de bibliotecas particulares). Por ello, la clasificación anterior tenía que estar establecida en base a otros criterios que los de simple ordenación del material. Está claro que tales criterios tienen que estar relacionados, para los géneros más

---

<sup>53</sup> Aunque es seguro que de muchas formas tenemos realmente pocos ejemplares y corremos el riesgo de elevar a categoría lo que no es más que una posibilidad; a ello hemos de añadir el escollo de que empiezan, ya en época muy antigua, las discusiones entre unos estilos "antiguos" y unos estilos "nuevos" que tendrían a mezclar elementos, y a menudo no sabríamos bien dónde colocar a un determinado autor. Ello ocurre con peculiar insistencia con el ditirambo, y parece que ya desde fines del s. VI.

<sup>54</sup> *Cf.* L.E. Rossi, "I generi letterari e le loro leggi scritte e non scritte nelle letterature classiche", *BICS* 18, 1971, pp. 69-94. También, entre otros, M. A. Hader - R. F. Regtuit - G. C. Walker (edd.), *Genre in Hellenistic poetry*, Groningen 1998.

antiguos, con la ejecución pública de las obras. En una literatura básicamente oral como la griega más antigua, el modo normal de dar a conocer una obra no puede estar sino en unos contextos fijados previamente, en reuniones ya sea de determinados grupos o de la colectividad entera. Si no existen textos escritos que puedan circular, es imposible pensar en un modo de difusión como el nuestro, en que uno puede adquirir el libro del modo que sea y luego leerlo cuando le venga en gana, en cualquier lugar, acompañado o solo. Aun cuando creyéramos que de la literatura griega más antigua que nos ha llegado pudiera ya haber textos escritos, como cree alguien, está claro que su modo normal de difusión no podía ser el escrito. No es imposible imaginar que en algunos casos alguien con posibles alquilara los servicios de un poeta para que le compusiera un canto para luego hacérselo interpretar mientras (pongamos por caso) estaba tumbado bajo un árbol. Esto sería bastante parecido a nuestro disfrute de la literatura individual y sin un contexto específico, y no es imposible imaginarlo, pero sin duda no es lo normal, lo más corriente. Lo normal es que los textos hayan sido compuestos para un momento específico, y un momento que, por tanto, define previamente unos requisitos que han de cumplir esos textos. De nuevo no es quizás imposible (aunque sí bastante improbable) que una autoridad decidiera en un momento dado ofrecer a la ciudadanía una representación poética, lo anunciara con una cierta antelación y el día escogido, en la plaza o en un descampado, tuviera lugar la representación para los que hubieran querido asistir, ya sea pagando entrada o no. Quizás no es imposible, pero de nuevo, aunque fuera posible, no sería éste el procedimiento normal. El procedimiento normal más bien partiría de la base de que en determinados momentos de la vida comunitaria se realizan unos actos previstos para aquel momento concreto, donde también se dicen unos textos adecuados al momento. Esos momentos son, en el sentido más amplio de la palabra, rituales, en el sentido de que son actos repetitivos y previstos ¿Puede ello significar que los textos en cuestión serán también necesariamente repetitivos? De ningún modo. Es decir, puede que sí y puede que no. En todos los rituales hay textos que se repiten y otros que son compuestos específicamente para aquella ocasión concreta, así como hay tradiciones con mayor tendencia a componer textos específicos y otras con mayor tendencia a repetirlos; incluso, dentro de una misma tradición, ciertos rituales son más de textos repetidos y otros son más de textos compuestos *ad hoc*. Las posibilidades de variación en este sentido en las distintas culturas son amplísimas. Por otra parte, también hay que notar, en cuanto a las posibilidades de variación de los textos, que si bien los rituales se definen precisamente por la invariabilidad teórica (es decir, la razón principal para realizar un ritual es que “siempre se ha hecho así”), en la práctica todos los rituales cambian con el tiempo, introducen variaciones, del mismo modo que cambian, poco o mucho, las expectativas de la gente. Así pues, el

hecho de que estos textos se den a conocer en actos más o menos rituales no impide en absoluto su variabilidad. Ahora bien, lo que sí impide es que los textos en cuestión se aparten *mucho* de las expectativas del público, es decir, de los requerimientos de la ocasión. De hecho, sabemos que, por lo menos en ciertos casos, hay un control previo de lo que se presentará (por ejemplo en el teatro ateniense), lo que hace imposibles esas sorpresas.

Platón y Aristóteles parten de esta clasificación anterior (evidentemente usan palabras tradicionales: épica, yambo, tragedia, comedia, ditirambo, citarodia, aulodia, nomo, himno, encomio, hiporquema...), pero integrándola en otra clasificación distinta y propia según (Platón) los modos de la narración o (Aristóteles) los modos de la mimesis: que ello es nuevo lo muestra el hecho de que en Platón (*Resp.* 392 d) Adimanto no comprende lo que quiere decir Sócrates, y éste debe explicárselo, cosa que no ocurre cuando se limita a mencionar tipos de obras con sus nombres tradicionales. La simple existencia de nombres distintos para distintos tipos de composiciones implica necesariamente una distinción de tipos de textos, es decir de géneros. En este sentido, vemos que ni Platón ni Aristóteles son en absoluto exhaustivos, y así lo admiten. Sin embargo, Platón (*Leg.* 700ab) parece aludir a una clasificación anterior de la poesía que llamamos lírica, que según él estaba muy bien delimitada, si bien la ilustra con pocos ejemplos: himnos (plegarias a los dioses); otro tipo de canto, llamado sobre todo treno, contrario al anterior<sup>55</sup>; peanes, ditirambos y nomos (a los que se añadía la denominación de citaródicos, lo que repite en 799d, donde por cierto queda sugerido que todos los nomos eran citaródicos, lo cual, sin embargo, sabemos que no es cierto, con lo cual quizás Platón quiera decir que toda la citarodia iba dividida en *nómoi*). En este pasaje el criterio distintivo principal es el destinatario, lo que, podemos suponer, se refiere al contenido del canto, aunque de un modo muy impreciso (así para los himnos y para el ditirambo, como, si aceptamos la interpretación de Harvey, para el treno; por lo demás, el peán estaba aún tan marcado por su pertinencia apolínea que podemos entender que Platón simplemente no necesita mencionarla); hay también una alusión al instrumento que lo acompaña en el caso de los nomos.

En cuanto a Aristóteles, está claro que vive en una época en que se han producido y se están produciendo muchos cambios de que él mismo es un buen exponente<sup>56</sup>, cambios que sin duda explican muchas particularidades de su

---

<sup>55</sup> Ver sobre esta calificación A.E. Harvey, "The Classification of Greek Lyric Poetry", *CQ* 5, 1955, pp. 168-72 (p. 165). Hace más verosímil su interpretación pensar que lo que distingue a los mortales de los dioses es precisamente la muerte.

<sup>56</sup> Ver D. Lanza, "Aristotele e la poesia: un problema di classificazione", *QUCC*, n.s. 13, 1983, pp. 51-66 (p. 66).

tratamiento de la literatura. En sus diversas obras estudia, o siquiera trae a colación como ejemplo, una buena parte de la producción griega anterior, que a él le llega ya por escrito. Sin embargo, veremos enseguida que sus criterios para distinguir géneros no son tan distintos de lo que podemos esperar para la época arcaica. Veamos cuáles son, combinando varias referencias de la *Poética*.

1) Según “con qué” se hace mimesis:

a) Con la armonía y el ritmo sólo la aulética, la citarística, y algún otro arte similar como la siringa.

b) Con el ritmo solo, la danza.

c) Con palabras solas, ya en prosa o en verso, los mimos, los diálogos socráticos, la poesía yámbica, la elegía, etc. También, parece, la épica y la ciencia natural en verso.

d) Con todos los medios, ritmo, *melos* y metro<sup>57</sup>, el ditirambo, el nomo, la tragedia y la comedia (en la *Política* 1340a 38ss. insinúa una posible clasificación de la mélica según las distintas armonías).

2) Según el “qué” se hace mimesis (y en esta clasificación podrían entrar todas las artes, pintura, danza, aulética, citaródica, prosa y verso sin música, aunque Aristóteles se ocupará, naturalmente, de las que utilizan la palabra):

a) Producto<sup>58</sup> mejor: Homero (y la épica en general), tragedia, himnos y encomios.

b) Producto igual: Cleofón (él solo, no la tragedia)<sup>59</sup>.

c) Producto peor: Hegemón de Tasos (parodia) y Nicocares (comedia; enseguida menciona la comedia en general), ψόγος (no está claro que se refiera a un tipo concreto de poema, y de hecho más bien parece que no y que esta palabra, junto con himnos (cantos a divinidades) y encomios (elogios a mortales)

<sup>57</sup> Es difícil decir si estos tres recursos coinciden exactamente con los mencionados antes: ritmo, logos y armonía. Mi impresión es que en realidad sí coinciden porque el melos incluye tanto el logos como la armonía o música, y nos dice él mismo que el metro es una parte del ritmo (IV 1448b); si en la segunda lista menciona el metro junto al ritmo pudiera ser para recalcar que se refiere a palabra en verso y no en prosa.

<sup>58</sup> Llamo “producto” a lo que normalmente se denomina “objeto”; lo he justificado en “Il concetto di verisimile nella Poetica di Aristotele”, *Annali dell'Università degli Studi di Ferrara* n.s. 3, 2002, pp. 1-21 (esp. pp. 6-9 y n. 27).

<sup>59</sup> En realidad en el producto “igual” no hay nada (Dupont-Roc y Lallot, *Aristote. La Poétique* Texte, trad. et notes, Paris 1980, pp. 158, 168, interpretan esta casilla en términos de exigencia lógica y entienden que es una “case vide”). Cleofón le sirve a Aristóteles siempre para ilustrar errores (58a20 e Rhet. III 7.1408a15), cf. mi art. cit. en n. anterior, p. 14.

quiere recoger todas (?) las formas primordiales y generales de la poesía)<sup>60</sup>, *Margites*, poesía yámbica.

En cuanto al ditirambo y el nomo, afirma que igualmente podrían entrar en esta distinción, y lo ejemplifica (parece, aunque el texto es corrupto) con un *Cíclope* de Timoteo y otro de Filóxeno, pero no dice en qué lado caería cada uno. Al poner más adelante (1449a) el ditirambo como antecedente de la tragedia puede parecer que lo sitúa en el lado serio, la mimesis de producto mejor; sin embargo, tampoco es seguro ya que, según él, la tragedia (o el ditirambo anterior?) evolucionó a partir de un carácter satírico y una dicción burlesca<sup>61</sup>. Por otra parte, no parece, a lo que sabemos, que el nomo pudiera ser burlesco.

3) Según “cómo” se hace la mimesis: Se puede hacer con los mismos medios y los mismos productos de dos modos distintos:

a) Por medio de la narración:

aa) deviniendo otro: Homero (al final de 1448b afirma que Homero fue el primero que compuso, en el tipo *σπουδαῖος* no sólo bien, sino incluso mimesis dramáticas, aunque hay que suponer que aquí usa el término dramáticas en un sentido laxo).

ab) como uno mismo: (no hay ejemplos)<sup>62</sup>.

b) Haciendo que actúen los personajes (es decir, en dramas): Sófocles (y la tragedia en general), Aristófanes (y la comedia en general, mencionados Epicarmo, Quiónides, Magnes, Nicocares, Formis, Crates, Aristófanes, todos del

<sup>60</sup> Cf. D. Lanza, “Aristotele e la poesia” cit, p. 60.

<sup>61</sup> En efecto, no queda claro en la redacción de la *Poética* si ya en Esquilo estos últimos cambios se habían realizado, o bien si se realizaron en la evolución de Esquilo a Sófocles; esto en cuanto a la redacción de la *Poética*: si nos atenemos a los textos trágicos, parece claro que la (¿supuesta?) evolución se había producido ya en Esquilo, aunque si éste es el caso tampoco dice Aristóteles si considera a Esquilo inventor de la tragedia en su “naturaleza propia”, y lo anterior ditirambo, o si hay para él autores propiamente trágicos antes de Esquilo.

<sup>62</sup> Quizás, si nos atreviéramos a incorporar aquí a Platón (*Remp.* 394b-c) podríamos colocar en este punto el tipo de poesía que “se hallaría especialmente en los ditirambos” y consiste en la narración del propio autor; sin embargo, esto parece ser lo que reprocha Aristóteles a los poetas épicos que no son Homero (1460 a 7ss.): en efecto, parece difícil que no haya relación entre el último lugar citado y el principio del cap. 3, donde distingue las dos formas de narración. De todos modos, podría entenderse que la referencia es a la vez a la épica no homérica y a lo que Platón dice que se hallaría “especialmente en los ditirambos”, puesto que Aristóteles reduce los tres modos platónicos (dramático, narrativo y mixto) a dos (dramático y narrativo, que de hecho es esencialmente el mixto platónico, aunque pudiera tal vez, mediante esta distinción entre dos modos narrativos, incluir la narración pura).

siglo V).

4) Según la extensión: sólo sirve para distinguir epopeya y tragedia: la primera es ilimitada en el tiempo, y la segunda intenta limitarse a un día o poco más; sin embargo (1449b), al principio la epopeya era como la tragedia en este punto, lo cual podría muy bien referirse al hecho de que las representaciones épicas en principio no solían incluir obras como la *Iliada* o la *Odisea*, sino sólo episodios más breves, aunque esto quizás entre en contradicción con la afirmación de 24, 1459b según la cual las epopeyas tendrían la medida adecuada si fuesen más breves *que las antiguas* y equivalieran en extensión a las tragedias que se representan en una sola sesión<sup>63</sup>.

Así pues, Aristóteles establece tres criterios desiguales: el primero y el segundo servirían para clasificar toda la producción literaria, mientras que en el tercero, el “cómo” se hace la mimesis, sólo distingue entre la de Homero y la de trágicos y cómicos, aunque idealmente debería servir también para el resto de géneros (ya hemos visto que Platón ejemplificaba con el ditirambo la narración pura): los problemas de clasificación de lo que llamamos lírica desde este punto de vista no debían ser menores para los griegos que para nosotros<sup>64</sup>, y probablemente vienen del carácter novedoso de este criterio basado en el grado de narratividad o dramaticidad. Los dos primeros, en cambio, parecen más cercanos a la realidad de la cultura griega tradicional: en efecto, parece una distinción útil, y practicada por los griegos, la que se basa en la presencia o ausencia de metro, de música y de danza, así como otras especializaciones de la misma, como la que insinúan tanto Platón como Aristóteles basada en las

---

<sup>63</sup> De todos modos es factible entender que en el primer lugar se refiere a lo dicho en el texto, mientras que en el segundo las antiguas serían los poemas homéricos tal como él ya los conocía. En este caso tendríamos: la epopeya “al principio” (episodios más breves), las “epopeyas antiguas” (tipo *Iliada* y *Odisea*), y quizás quedarían unas “nuevas” implícitas, que o bien no existen y Aristóteles se limita a una suposición, o bien serían algunas de su tiempo. Lo malo es que sabemos muy poco de la épica del IV (¿quizás Antímaco?). Sabemos que más tarde la discusión sobre la longitud de la poesía narrativa estuvo viva al menos durante un tiempo (*cf.* Calímaco).

<sup>64</sup> En todo caso, difícilmente puede tener razón S. Halliwell (*Aristotle's Poetics*, Chapel Hill 1986, cap. IV, esp. 126 ss., 280 ss.) cuando, como se hace frecuentemente, atribuye la ausencia de la llamada lírica a su carácter no mimético, aun tomando en cuenta el grado de contradicción interna que este autor encuentra en la *Poética*: precisamente en el capítulo II, donde Aristóteles empieza afirmando que la mimesis lo es necesariamente de acciones, es donde afirma, y como ejemplo de ello, que todas las artes (danza, arte de la flauta y de la cítara, prosa, verso sin música, épica, tragedia, parodia, comedia, ditirambo y nomo) podrían entrar en la clasificación.

armonías, o bien, como sugieren también ambos en diversos lugares, otra basada en los instrumentos. En cuanto al criterio del “qué” se hace mimesis, enunciado de esta forma parece también más bien nuevo, pero está claro que se relaciona con el estilo (la *lexis*) y la actitud de enunciación: lo que a Aristóteles le sirve para distinguir entre el *psógos* por un lado e himno y encomio por otro, o bien para establecer su clasificación y al mismo tiempo filiación que podríamos expresar con la ecuación <épica:tragedia::yambo:comedia>, basada en la distinción entre σπουδαῖος y φαῦλος o γελοῖος (o bien con otras palabras del mismo efecto)<sup>65</sup>, una distinción muy pertinente y básica, como ha sido reconocido varias veces, que, dice Gentili, “constituyó en realidad un principio básico de la cultura griega desde la época arcaica y, más atrás aún, de la sociedad indoeuropea”<sup>66</sup>.

Una clasificación, pues, basada en la forma, en sentido amplio, y en el estilo (que depende del “qué” se hace mimesis), como, si añadimos la sugerencia de Platón, en el destinatario, que implica a su vez el contenido y la ocasión del canto. Veámoslas ahora con algún detalle:

#### 1. La clasificación por la forma permite a su vez otras subdivisiones:

a) Según la presencia o ausencia de metro, canto y danza se distinguen la prosa de las demás formas; la épica y el yambo (al menos desde Arquíloco, y quizá sin las composiciones epódicas) de las demás, por su carácter de recitado; las mismas más la elegía (recitada o cantada, como debía de ser la más antigua)<sup>67</sup> de la mélica y el teatro; la monodia de la mélica coral.

---

<sup>65</sup> También Platón establece esta distinción general en *Leg.* 810e, al decir que hay muchos autores de hexámetros y trímetros y todo tipo de metros, unos serios (ἐπὶ σπουδῆν) y otros cómicos (ἐπὶ γέλωτα). Regularmente utilizaré la palabra ‘estilo’ para referirme a esta distinción, puesto que es esta distinción la que posteriormente dará origen a los “tres estilos” (alto - medio - bajo, sublimis - mediocris - humilis) y a su jerarquización. La distinción no depende sólo del estilo, sino también de las acciones del personaje: son sus actos (*Arist. Poet.* 50a21, 50a38-b4) y sus palabras (56b4-8) las que lo construyen, es decir la acción de la obra y el estilo o dicción (*cf.* también 54a17-19).

<sup>66</sup> B. Gentili, *Poesía y público en la Grecia antigua*, Sirmio-Quaderns Crema, Barcelona 1996 (trad. de la 2ª ed. del original italiano, Roma-Bari 1989, con añadidos del autor incluidos luego en la 3ª ed. it.), cap. 8. Ver D. Ward, “On the Poets and Poetry of the Indo-Europeans”, *Journ. Indo-Eur. Stud.* 1973, p. 127 ss.; G. Nagy, “Iambos: Typologies of Invective and Praise”, *Arethusa* 1976, pp. 191 ss.; id., *The Best of the Achaeans*, Baltimore 1979, pp. 222-64. Del mismo Gentili, “Lo statuto dell’oralità e il discorso poetico del biasimo e della lode”, en *Xenia* 1981, p. 13 ss. *Cf.* D. Lanza, “Aristotele e la poesia...” cit, pp. 64-5.

<sup>67</sup> Ps.Plut. *de mus* 1134a: 8, 30-31 Lasserre.

b) Según el tipo de metro se distinguen la épica, el yambo, la elegía (al menos a partir de algún momento hacia fines del siglo V; antes no es seguro para ésta última); la mélica monódica (Safo, Alceo, Anacreonte) estíquica, dística o monostrófica, de estrofas breves y estructura métrica repetida en diversos poemas e incluso diversos autores; y la coral (Alcmán, Simónides, Píndaro, Baquilides; Estesícoro e Íbico presentan sus problemas peculiares, que incluyen su consideración de poetas corales o monódicos), habitualmente triádica, de estrofas más largas y con una estructura métrica peculiar de cada poema<sup>68</sup>. Tal vez, partiendo de análisis métricos más rigurosos, pudieran establecerse ulteriores distinciones dentro de estos grupos.

c) Según el instrumento la distinción clara se hace difícil, puesto que los datos son variables<sup>69</sup>: la épica puede recitarse al son de la lira o con un acompañamiento sólo rítmico; en principio es la misma lira la que acompaña al yambo, aunque se nos mencionan algunos tipos específicos que parecen ir destinados a esta poesía; la monodia era acompañada habitualmente por la lira, pero parece que al menos algunas veces podía serlo por la flauta; la flauta para la elegía está bien testimoniada, pero hay datos también que apoyan la presencia de la lira, y quizás en este caso pudiera pensarse en una sustitución que se efectuaría a partir del siglo VI; en cuanto a la mélica coral, como al teatro, flautas y liras (y a veces otros instrumentos como los crótalos) colaboran en la música, pero hay algunos tipos que requieren un determinado instrumento, como la flauta para el treno.

d) Según la armonía: parece que los propios griegos discutían si era posible distinguir en base a la armonía entre las distintas composiciones dentro de una misma estructura armónica (como la doria)<sup>70</sup>, aunque sin duda distinguen claramente entre las distintas estructuras armónicas, que tienen nombres bien definidos. Al menos parece que un filólogo, Apolonio Eidógrafo, intentó una clasificación de la poesía mélica por melodías o armonías (doria, frigia, lidia, mixolidia y jonia)<sup>71</sup>. Los nomos se distinguían, al parecer claramente, según la

<sup>68</sup> Para estas distinciones ver M. Davies, "Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-book", *CQ.* 38/1 1988, pp. 52-64 (p. 63).

<sup>69</sup> Ver datos y otras referencias en C. Miralles, "La lírica griega arcaica", en *Actas del VII Congreso español de estudios clásicos*, Madrid 1989, II pp. 17-42.

<sup>70</sup> Es el ejemplo que pone el *de mus.* 1143c; ver la nota de A. Barker, *Greek Musical Writings: I*, Cambridge 1984, p. 241 n. 224.

<sup>71</sup> *Et. Mag.* s.v. εἰδογράφος. Ver para la polémica sobre el personaje y el alcance de su obra U. v. Wilamowitz, *Pindaros*, Berlín 1922, p. 108; H. Färber, *Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike*, München 1936, pp. 19, 52; R. Pfeiffer, *Historia* cit., pp. 331-2; A.E. Harvey, "Classification" cit., p. 159 n. 4; L.E. Rossi, "Generi letterari", cit., pp. 81-2; C. Calame, "Réflexions" cit., pp. 125-6 n. 28.

armonía (junto a otros elementos: tema, secciones y ritmo; pero en alguna ocasión el nombre de *nomos* se explica precisamente por tener una armonía prescrita y no poder salirse de ella: *de mus.* 1133 bc; también *cf. Suda* s.v.).

El cruzamiento de estos datos nos daría un panorama no completo, por falta de elementos, pero sí amplio, de los modos de ejecución de la poesía griega arcaica y clásica. Está por ver si con ello avanzaríamos gran cosa, porque al fin los datos desnudos nos dicen poco si no sabemos cómo interpretarlos, pero quizás sí nos permitirían establecer algunas conexiones formales que ahora están escondidas. Por otra parte, lo que sí es seguro es que nos daría una idea más exacta de la complejidad del asunto. Es sabido que la poesía griega más antigua tenía una componente de espectáculo muy marcada que para nosotros es casi desconocida en sus detalles, por haber perdido muchos datos referidos a ella y también por la tendencia heredada de los comentarios helenísticos a verla sobre todo, y casi únicamente, como texto leído. Desde el descubrimiento y la revalorización del papel de la oralidad en la cultura griega arcaica, se ha avanzado algo en este terreno, y existen ya bastantes trabajos sobre la *performance* poética, que han permitido de momento redefinir la situación en algunos puntos, quizás el más espectacular de los cuales sea el de Estesícoro<sup>72</sup> y puede que también el de Arquíloco<sup>73</sup>; asimismo, de ahí arranca una discusión importante sobre la ejecución coral o no del epinicio, e incluso sobre la distinción entre lírica monódica y lírica coral<sup>74</sup>. Otro punto muy importante que este tipo de consideraciones está permitiendo redefinir bastante mejor es la

---

<sup>72</sup> La nueva consideración de Estesícoro como poeta quizás monódico, surgida gracias a los nuevos textos, permite reformular bastante mejor la relación entre épica, lírica y tragedia. Sobre el “nuevo Estesícoro”, M.L. West, “Stesichorus”, *CQ* 21, 1971, pp. 302-14; D. Page, “Stesichorus: the Gerioneis”, *JHS* 93, 1973, pp. 138-54; J.L. Calvo, “Estesícoro de Himera”, *Durios* 2, 1974, pp. 311-42 G. Haslam, “Stesichorean Metre”, *QUCC* 17, 1974, pp. 7-57; F.R. Adrados, *El mundo de la lírica griega antigua*, Madrid 1981, pp. 259-310. Sobre su lugar entre épica y lírica, B. Gentili, *Poesía y público* cit., esp. cap. 3; C. Miralles, “La lírica griega arcaica” cit., p. 22 s.

<sup>73</sup> *Vid.* B. Gentili, *Poesía y público*, cit., esp. cap. 11.

<sup>74</sup> Ver principalmente M. Lefkowitz, “Who sang Pindar’s Victory Odes”, *AJP* 109, 1988, pp. 1-11; M. Heath, “Receiving the kômos: the context and performance of epinician”, *ib.*, pp. 180-95; M. Davies, “Monody, Choral Lyric, and the Tyranny of the Hand-book”, *CQ* 38/1, 1988, pp. 52-64; C. Carey, “The Performance of the Victory Ode”, *AJP* 110, 1989, 545-65, que contiene muy buenas observaciones al respecto; J.M. Bremer, “Pindar’s paradoxical ἐγώ; and a recent controversy about the nature of his epinicians”, en S.R. Slings (ed.), *The Poet’s I in Archaic Greek Lyric*, Amsterdam 1990, 41-58. Parece de todos modos que las aguas vuelven a su cauce en cuanto a la interpretación coral del epinicio, pero sí han quedado importantes observaciones que afectan a la distinción entre ambas formas.

relación entre lírica coral y tragedia, una redefinición que viene del hecho de que se toma en cuenta el elemento que tienen en común: la presencia del coro, y al mismo tiempo la diferencia en la situación social en que se enmarca la *performance* de cada género<sup>75</sup>. Quizás sea algo prematuro en estos momentos, pero no pasará mucho tiempo hasta que se pueda realizar una síntesis.

2. En cuanto al estilo, ya hemos visto que la distinción entre una poética del elogio y otra del reproche o del insulto o de la broma, o bien, dicho en sentido más amplio, entre lo serio y lo cómico es primaria y fundamental, y atraviesa todas las demás. También es cierto que a menudo se distinguen también formalmente una de otra, con el tipo de verso, pero ello no es siempre así (por ejemplo entre tragedia y comedia, o entre la épica y una parodia como la *Batracomiomaquia*). Por otra parte, hay en este sentido una cuestión que no está del todo resuelta y habrá que plantearse de nuevo: la relación entre una y otra poética. Está claro que para los griegos, al menos hasta época clásica, eran vistas como posiciones antitéticas<sup>76</sup>. Sin embargo, hay dos cuestiones importantes. Por una parte, el estatuto del insulto: en una sociedad como la griega que lo incluía como una norma en determinados rituales difícilmente podía tener la misma consideración que entre nosotros<sup>77</sup>, de modo que quizás, como he argumentado en otra parte<sup>78</sup>, su función principal no es la de insultar en nuestro sentido, como expresión de una enemistad u oposición. Ligada a la anterior está la cuestión de ver si es posible la mezcla del lenguaje serio y el cómico<sup>79</sup>, especialmente en la

---

<sup>75</sup> Ver, entre otros, G. Nagy, *Pindar's Homer*, Baltimore - London 1990, esp. cap. 13, pp. 382-413; H. Golder, S. Scully (edd.), *The Chorus in Greek Tragedy and Culture* I, *Arion* 3/1, 1995; C. Calame, "Performative aspects of the choral voice in Greek tragedy: civic identity in performance", en S. Goldhill, R. Osborne, *Performance culture and Athenian democracy*, Cambridge 1999, pp. 125-153 (de hecho varios artículos de este libro son importantes en este sentido); E. Stehle, *Performance and gender in ancient Greece: nondramatic poetry in its setting*, Princeton 1997.

<sup>76</sup> En Píndaro está expresado claramente (*Pyth.* II 54-6; que se refiere al tipo de poesía y no a la persona lo deja claro el inicio de *Ol.* IX); quizás se pueden hallar alusiones a ello en el episodio de Tersites en la *Iliada*; las referencias ya mencionadas de Platón y Aristóteles son asimismo decisivas.

<sup>77</sup> Y se ha argumentado el contexto ritual de la poesía yámbica: ver sobre todo C. Miralles-J. Pórtulas, *Archilochus...* cit. También, sobre la comedia, X. Riu, *Dionysism and Comedy*, cit.

<sup>78</sup> Riu, *ib.*, esp. pp. 13-19, 237-43.

<sup>79</sup> Sobre la cual ha hablado principalmente B. Gentili, *Poesia e pubblico* cit.; también L. Giangrande, *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague-Paris 1972. Ver también J. Campos Daroca - J. L. López Cruces, "Spoudaiogeloion, cinismo y poesía moral helenística", en *In memoriam J. Cabrera Moreno*, Universidad de

época arcaica y quizás la clásica (está claro que en épocas más tardías sí lo es, pero también existe entonces lo que se suele llamar mezcla de géneros). Ésta es claramente la opción de los cínicos, y de un modo distinto la de Platón, pero quizás también se encuentra en la poesía (se habla en este sentido principalmente de Eveno). Es decir, en resumen, habría que precisar mejor en qué sentido esta distinción es válida y hasta cuándo<sup>80</sup>, si bien hay que decir que por ahora este criterio es el que más inconfundiblemente nos permite distinguir géneros (tragedia/comedia, p. ej.) —como el metro en algunos casos, sin duda (épica/lírica, p. ej.), pero, como ya le ocurría a Aristóteles, con las clasificaciones métricas solas tenemos la sensación de no haber llegado muy lejos.

3. Por lo que hace al destinatario, todo nos induce a pensar que también era un criterio vivo y muy presente en el ánimo de los griegos, de modo que nada de lo que sabemos nos permite negar afirmaciones como la de Dover<sup>81</sup>, según la cual “most Greeks would have answered to the question ‘What is...?’, asked with reference to any genre of performance, in terms of the gods at whose festivals that genre formed a part”. O bien la de Rudhart<sup>82</sup>, complementaria de la anterior: “Dans toutes ces manifestations, nationales ou internationales, les concours [se refiere a todos los certámenes, incluidos los de poesía] se trouvent liés à d’autres actes indubitablement rituels et, placés sur le même plan qu’eux, remplissent au même titre une fonction religieuse [dirigidos, pues, al dios a quien se celebre en aquella ocasión]”. Ahora bien, el destinatario de algún modo había de condicionar, al menos en parte, el contenido del canto: por poner un solo ejemplo, hubiera resultado por lo menos fuera de lugar que en una fiesta en honor de Apolo a la invocación respondiera el coro: ἄξιτε ταῦπε, como en la canción a Dioniso de las mujeres eleas (*Carm. Pop.* 871 P.). Dado el carácter de la historia de la lírica griega, no hay duda de que más tarde estas distinciones tendieron a difuminarse, y de ahí algunas discusiones posteriores a las que ya hemos aludido, pero de la afirmación de Platón ya mencionada sobre unos géneros de lírica coral bien definidos a las clasificaciones alejandrinas de al menos Píndaro, Baquilides y posiblemente Simónides, teniendo en cuenta también la distinción general entre poemas “a los dioses” y poemas “a los hombres”, con un “γέρος μικτόν”, que encontramos en Proclo (Phot. *Bibl.* p. 319b 33ss. Bekker) no hay una gran distancia.

---

Granada 1992, pp. 37-50.

<sup>80</sup> Sobre esto, ver mi “Entre el ritual i els cínicos”, *Ítaca* 12-13, 1996-7, pp. 103-120.

<sup>81</sup> *Aristophanic Comedy*, Berkeley 1972, p. 219.

<sup>82</sup> *Notions fondamentales de la pensée religieuse et actes constitutifs du culte dans la Grèce classique*, Ginebra 1958, pp. 149-50.

### Conclusiones

Siguiendo a Platón y Aristóteles hemos llegado a una tentativa de sistema basado en criterios temáticos (contenido y ocasión, que deben ir ligados), estilísticos (en el sentido en que aquí hemos utilizado la palabra: serio/cómico)<sup>83</sup> y formales. Pero los temáticos y los estilísticos se confunden, ya que el estilo depende de “qué” se hace mimesis. Tal vez deberíamos limitarnos a aplicar estos criterios, que parecen realmente funcionales, y de ellos saldría sin duda un sistema, o un inicio de sistema -un sistema que a nosotros podría parecerse incompleto, pero tal vez datos que nos parecen pertinentes, para los griegos, al menos arcaicos y en buena parte clásicos, no lo serían tanto.

La respuesta de los folkloristas al problema de las clasificaciones de géneros queda bien resumida en la siguiente cita: “la taxinomie indigène n’a pas d’objectif extérieur. Les principes logiques qui sous-tendent cette catégorisation sont ceux qui sont chargés de sens pour les membres du groupe, qu’ils peuvent guider dans leurs relations personnelles et dans leurs actes rituels. Ce sont les reflets de règles qui déterminent ce qui peut se dire, et dans quelle situation, sous quelle forme, par qui et à qui cela doit être dit”<sup>84</sup>. Vemos que en la última frase se resumen los criterios básicos: contenido, ocasión, forma, ejecutante y destinatario. Los criterios, pues, que definen los géneros populares orales son, según el mismo autor, de tres tipos básicos (pp. 275 ss.): caracteres formales, registros temáticos y usos sociales posibles; naturalmente, la ocasión en que ha de tener lugar la ejecución pública es determinante en el último grupo. Los rasgos distintivos que reconocen en su comunicación los que dicen el folklore los reparte en tres niveles, equivalentes de los anteriores: el de la prosodia, el de los temas y el del comportamiento (p. 277).

Así pues, tenemos un sistema basado en las distinciones siguientes: a) formales (presencia o ausencia de verso, tipo de verso, así como de acompañamiento musical: Ben-Amos, p. 278); b) temáticas; c) usos sociales. De este modo, Ben-Amos llega a una definición de género popular como “una forma

---

<sup>83</sup> Uso estas palabras por comodidad y porque son las que recogen la dicotomía más ampliamente, pero en este terreno no existe un modo neutro de expresar la distinción: un modo que, por una parte, no parezca introducir una jerarquía que no existirá hasta bastante tarde, y por otra no prive a la comedia de su propio tipo de seriedad (que intenté definir en *Dionysism and Comedy*, cit.)

<sup>84</sup> Dan Ben-Amos, “Catégories analytiques et genres populaires”, cit. (n. 32). Cf. C. Calame, *Mythe et histoire dans l’Antiquité grecque: la création symbolique d’une colonie*, Lausanne 1996, p.

de arte verbal que consiste en un agrupamiento de rasgos temáticos y de rasgos de comportamiento” (p. 281).

Estas son conclusiones a las que han llegado los folkloristas (Ben-Amos propone los puntos de vista aquí resumidos después de un repaso a las distintas metodologías que han configurado los estudios del folklore y de la literatura popular), y no se trata exactamente de aplicarlas sin más a la literatura griega, ya que ésta se encuentra precisamente en el paso entre la literatura de tradición oral y la de tradición escrita. Sin embargo, es mi opinión que podemos hallar aquí algunos instrumentos de análisis útiles, precisamente por ese carácter “de passage” propio de la literatura griega antes de la época helenística. El principal problema a la hora de aplicar estos criterios a nuestro campo de estudio es que, por una parte, nos faltan datos y no podemos ir, como el etnólogo, a preguntárselos a los aedos; por otra parte, tampoco podemos establecer cortes sincrónicos, que es lo que hace el etnólogo en sus trabajos de campo, y es lo que habría que hacer para vislumbrar un horizonte de expectativas que nos dejara ver las desviaciones o innovaciones: para ello tenemos que conformarnos con algunos datos sueltos que nos dan autores a menudo más o menos tardíos.

En cualquier caso, si nos fijamos, esos criterios son básicamente los mismos que hemos encontrado en Aristóteles. Según Ben-Amos, los elementos eran contenido, ocasión, forma, ejecutante y destinatario; de Aristóteles (y Platón) hemos extraído un sistema basado en la forma; en lo que hemos llamado el estilo (y que incluye la dicción o registro lingüístico, es decir la distinción básica serio/cómico, también el tema, y también la ocasión); y en el destinatario (que también condiciona el tema y viene condicionado por la ocasión). Sólo queda fuera el ejecutante, pero ése es un problema muy grande, para el que no tengo solución y que algún día habrá que plantear. La cuestión tiene dos caras, una de las cuales es bastante sencilla: sabemos que el ejecutante se distinguía de los demás por el lugar que ocupaba durante la ejecución y por los atavíos que llevaba. Pero existe otra cara mucho más compleja, que básicamente es: en algunos sitios sabemos que existían unos procedimientos para escoger quién podía practicar determinados usos de la palabra<sup>85</sup>; no sabemos nada de tales procedimientos en Grecia, aunque en algunos casos sabemos que debían existir (para escoger a la Pitia, por ejemplo). Entonces la pregunta que se plantea es: ¿los aedos, por ejemplo, eran simplemente personas que seguían una especie de vocación y, ya fuera en escuelas o quién sabe si por su cuenta, aprendían el oficio, o existían procedimientos para designarlos previamente? Existen historias sobre iniciación poética que se nos presentan sin ningún contexto, contadas por los propios poetas. Naturalmente es posible que fueran simplemente invenciones,

---

<sup>85</sup> Ver, por ejemplo, el fascinante libro preparado por M. Detienne y G. Hamonic, *La déesse parole*, Paris 1995.

y que el público las creyera o no, pero si no están fundamentadas en algo real que el público conociera parecen difíciles de explicar. Por otra parte, existen también historias anecdóticas sobre algunos poetas (Píndaro, por ejemplo), que nos cuentan de nuevo una especie de iniciación, que naturalmente consideramos una especie de ficción poética. Están también, por ejemplo, historias sobre algunos oráculos en torno a Arquíloco: naturalmente, los consideramos ficticios, forjados posteriormente, porque, naturalmente, no creemos en oráculos; pero me pregunto si no sería posible creerlos auténticos y verlos como un vestigio de esos procedimientos de que no sabemos nada para escoger a un futuro poeta. Lo que quiero decir con todo esto es que, tal como lo solemos imaginar, cualquiera podía en Grecia ponerse a componer poesía; por tanto, quién sea el ejecutante no importa; pero hay aquí un problema que habrá que plantear algún día. En cualquier caso, sí importa, como decía, incluso según nuestros datos, el ejecutante en el sentido de que los poetas se situaban en un lugar especial y se vestían de un modo determinado para la representación, lo cual les sitúa aparte de los demás y los distingue como los que, en aquel momento, pueden usar el lenguaje de un modo determinado.

Así pues, existe una coincidencia notable entre las conclusiones de los folkloristas y Aristóteles, y es particularmente notable porque las conclusiones de los folkloristas se han elaborado sin tener para nada en cuenta al filósofo griego. Parece pues probable que nos encontremos no frente a una casualidad, sino frente a una base común de las literaturas básicamente orales —más aún porque en realidad también los géneros del discurso se basan en los mismos criterios, aunque quizás estén menos determinados formalmente: quién puede o ha de decir qué, a quién, en qué contexto (momento y lugar), en qué forma.

Es evidente que los géneros literarios no nacen de las necesidades de clasificación de textos escritos en una biblioteca, ni siquiera nacen en un contexto de literatura escrita. Esto los helenistas debiéramos haberlo sabido hace mucho tiempo, pero han tenido que venir folkloristas y teóricos de la literatura a decírnoslo. De un modo u otro es evidente que las clasificaciones habían de existir: existen en todas partes, porque vienen establecidas por las simples distinciones entre géneros. Quizás podemos discutir el grado de precisión o de vaguedad de la taxonomía arcaica, pero está bien claro que no tiene ningún sentido imponer a tradiciones culturales distintas categorías elaboradas en otras partes y que responden por tanto a otras tradiciones; no es que no tenga ningún sentido, sino que básicamente falsea los hechos. En cuanto a los géneros, también está bastante claro que se originan en actos de habla (y por ello se habla de géneros del discurso) reglamentados por cada tradición cultural en cada momento

dado<sup>86</sup>, y luego se generan los que llamamos géneros literarios en un contexto oral, es decir, basado en un sistema de ocasiones formalizadas. Más tarde serán objeto de reflexión por parte de varios tipos de especialistas, pero esto ocurrirá cuando las condiciones en las que se habían originado ya no existen, o por lo menos se han transformado mucho. Platón y Aristóteles se encuentran aún en un momento de transición y, aunque ellos mismos originen esas reflexiones a que me refería, los criterios que utilizan son aún básicamente los pertinentes en un contexto oral.

Por todo ello no nos servirá de mucho aplicar nuestros conceptos tradicionales de géneros literarios a una tradición que no los había elaborado. Si lo que queremos es tener una imagen de conjunto de los distintos sistemas literarios de la literatura griega (es decir, saber cómo funcionaba la literatura griega), lo que habría que hacer es seguir los tres pasos distintos que hemos mencionado más arriba (p. 1): la clasificación (si la hay) y comprensión del fenómeno literario en la época misma de composición de las distintas obras; lo mismo en épocas posteriores de la historia griega; y finalmente lo mismo en nuestra visión de los griegos, que nos puede quizás inducir a ver algunas regularidades o irregularidades no expresadas entonces. Más o menos estos pasos ya los tenemos en cuenta, pero a mi entender el principal error que en general se suele cometer es que no se distinguen entre ellos: es decir, a menudo las informaciones tardías se usan como si fueran contemporáneas del texto arcaico o clásico que es estudiado. Como he dicho más arriba, hoy en día hay que partir necesariamente de la base de que los comentarios y los escolios a textos arcaicos y clásicos (todos de época tardía) son fruto de una determinada forma de entender la literatura que no es sin duda la misma que dio lugar a los textos que comentan. Por lo tanto, sus presupuestos y sus expectativas no son los mismos que hubieran sido en la época de composición de los textos, porque esos textos fueron compuestos para un tipo de sociedad muy distinta. Si no tenemos en cuenta este hecho, interpretaremos los textos en cuestión partiendo de unos criterios sin duda igualmente válidos para leer literatura, pero ciertamente no los mismos que sirvieron para su composición. Lo que está haciendo mucha falta es pues (aparte de seguir construyendo modelos para reconstruir el contexto social y cultural en que funcionaron los géneros griegos) una historia de la recepción de los textos antiguos en la antigüedad misma, que nos permita ver los cambios en los criterios clasificatorios y por tanto interpretativos, es decir en la función de los géneros y en la relación entre ellos.

---

<sup>86</sup> Cf. T. Todorov, "L'origine des genres", cit.