ZWG	Zeitschrift für Wissenschaftsgeschichte.

3) Editoriales

A	Alianza Editorial.
Ag	Aguilar.
AkV	Akademie Verlag.
AM	Alma Mater
AV	Artemis Verlag.
B	Budé
BM	Bernat Metge.
Br	Bruguera.
C	Cátedra.
CCS	Cambridge Classical Studies.
CCTC	Cambridge Classical Texts and Commentaries.
CP	Clarendon Press.
CSIC	Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
CUP	Cambridge University Press.
DA	Dante Alighieri.
EA	Edizione dell'Ateneo.
E	Espasa-Calpe.
EN	Editora Nacional.
FCE	Fondo de Cultura Económica.
G	Gredos.
H	Heinemann.
IEP	Instituto de Estudios Políticos.
L	Loeb.
NI	La Nuova Italia.
OCT	Oxford Classical Texts.
PUF	Presses Universitaires de France.
S	Sansoni.
SB	Seix Barral.
T	Teubner.
Tu	Tusculum.
UNAM	Universidad Nacional Autónoma de México.
U	Utet.
UP	University Press.

Capítulo I

Introducción general

1. *Modos de composición*

A estas alturas de la investigación, el problema básico que divide, de hecho, a los estudiosos de la literatura griega es el relativo a los modos de composición, de ejecución *(performance)*, o de transmisión y conservación de esta literatura (siendo así que transmisión puede ser lo mismo que ejecución o valer tanto como conservación, según los casos y la época). La división que se señala no afecta tanto, entiendo, a las opiniones de dichos estudiosos al respecto (los datos conservados son escasos y permiten interpretaciones encontradas) cuanto a su actitud, en el sentido de si llegan a plantearse el problema o si, por el contrario, lo eluden. Como quiera que la elusiva no es una actitud científica ni de recibo (ya que de lo que no hay duda es de que el problema existe), y pues hemos señalado esta cuestión como central, hoy, en la historia de la literatura griega, la convertiremos en liminar, pues, de esta introducción, cuya primera parte se organiza, en consecuencia, en función de ella.

Sentemos, de entrada, que el problema en cuanto al modo de composición se cifra, fundamentalmente, en optar, en cada caso, entre la oralidad y la escritura, y que este problema se proyecta también (aunque hasta cierto punto y de distinto modo) sobre las demás cuestiones: ejecución y conservación (siendo así que conservación puede ser igual a transmisión cuando ésta se hubiere producido a través de la escritura). El debate sobre la oralidad o el carácter escrito de los productos literarios de la Grecia antigua se nos presenta, pues, como el más general en este orden de cosas. Conviene advertir que no son ajenas a su planteamiento correcto cuestiones como la época de producción, la época y modo de fijación (si se produjo oralmente y así se conservó, debió de haberse fijado ya oralmente y, en un dado momento, debió de ser de nuevo fijado, esta vez por escrito) y los cambios producidos a lo largo de este proceso, los géneros literarios (con el problema, no siempre fácil de resolver, del lugar y modo de la ejecución, del público a que se destinaba, de la diferencia entre verso y prosa, etc.).

1.1. *Épocas*

De estas cuestiones, las dos relativas a las épocas y a los géneros son las más generales y principales. Si admitimos, como me parece ser del caso, que no hay solución de continuidad entre épica y lírica[1], existe una época así llamada «arcaica» que comprende tres periodos: a) el homérico, b) el propiamente arcaico, y c) el tardo-arcaico. Esta primera época se inicia a caballo entre los siglos VIII y VII y presenta límites confusos, en cuanto a su final (y no sólo en literatura: también en arte), durante los primeros decenios del siglo V. Acabado el periodo tardo-arcaico, comienza la época así llamada «clásica» cuyo final suele colocarse, usando la fecha como hito indicativo y no, desde luego, como barrera infranqueable, en el año 323, con motivo de la muerte de Alejandro de Macedonia: época caracterizada por la hegemonía política y cultural de Atenas, no faltan razones para distinguir en su seno dos periodos, a saber, el siglo V, marcado por la expansión del poder político de Atenas (con predominio de la producción dramática), y el siglo IV, de prevalencia cultural de esta misma ciudad (con predominio ahora de la producción en prosa: oratoria y filosofía e historia). Con la muerte de Alejandro se entraría en la última etapa, cronológicamente un tanto desmesurada, hasta fines de la Antigüedad, en la que se suelen distinguir dos grandes periodos, el llamado «helenístico» (y a veces «alejandrino», porque Alejandría resulta uno de sus centros principales de cultura —y nótese que estamos ya en Egipto, en un país conquistado, en contacto desde antiguo con el mundo griego pero extranjero, y que estamos, pues, ante un fenómero de expansión y colonización cultural—) y el «romano» (porque Grecia es ya una provincia del Imperio romano y de él forma parte el mundo helenófono —el griego antiguo y el que ha sufrido la expansión a que nos referíamos—). Se puede llamar «helenismo» a toda esta larga estapa[2] en cuyo curso, además, la producción literaria en griego se suele dividir en dos literaturas, separando (con criterio sin duda arbitrario, desde el punto de vista histórico, pero académicamente consagrado) de la literatura tradicional, que a partir de ahora comenzamos a llamar pagana, la literatura cristiana.

Consagrada en general la división de helenistas y latinistas en provincias académicas separadas, convendría, empero, no olvidar que resulta difícil, por no decir imposible, abordar el estudio de la literatura latina antigua, si no es como asimilación de la griega anterior y como continuación de la helenística (o formando parte de ella, por así decir). Y, a la vez, que la literatura griega del periodo romano es dudosamente separable de la latina contemporánea y anterior (que, en algunos autores, fue también asimilada como modelo por aquélla). Del mismo modo, y a pesar también de la división entre literatura pagana (a su vez divisible en griega y latina) y literatura cristiana (igualmente a su vez divisible en griega y latina), es el caso que no resulta menos inviable el estudio de ciertas cuestiones comunes (que no son las menos) por separado.

[1] B. Gentili, «Lirica greca arcaica e tardo arcaica», en *Introduzione allo studio della cultura classica*, I, Milán, 1972, pág. 64.

[2] C. Miralles, *El helenismo*, Barcelona, 1981.

1.2. *Poesía y prosa*

En cuanto a los géneros, la gran división, que lo es también cronológica, debe establecerse entre poesía y prosa. Esta última aparece en el periodo tardo-arcaico y coexiste, a partir de entonces, con la poesía, dominando completamente la producción (no sólo desde el punto de vista, aunque también, de la cantidad) en la época romana.

La prosa establece desde sus orígenes discursos especializados o técnicos que pueden considerarse géneros: el discurso histórico (desde los logógrafos), el científico (desde los autores del *corpus* de escritos médicos atribuido a Hipócrates), el filosófico (desde Anaximandro, probablemente, pero alternando en este caso con productos poéticos durante el siglo V y en época helenística); y, ya en época helenística, el ensayo, como culminación, desde un punto de vista personal del autor, de alguno de los tres o de combinaciones entre ellos, y la novela, que, desarrollando y enriqueciendo el relato típico del discurso histórico, aporta la influencia de determinados tipos de poesía (épica, sobre todo, y elegía narrativa).

La poesía, en la época en que no hay todavía prosa, puede ser, en líneas generales, épica o lírica. Bajo la primera denominación se suele comprender toda la poesía hexamétrica, que tanto puede vehicular un poema extenso, propiamente épico, tipo *Ilíada* u *Odisea*, como un himno, ceremonial y narrativo, como también poesía catalógica (ejemplos de la cual se encuentran igualmente en la *Ilíada)* o didáctico-moral con excursos narrativos, tipo los poemas hesiódicos, *Teogonía* y *Trabajos y días*. La poesía lírica, por su lado, se suele dividir, por razón de su metro, en elegiaca (en dísticos elegiacos, formados por un hexámetro seguido de un pentámetro) y yámbica; y por razón, además, del sujeto y del modo de la ejecución, en poesía coral, cantada, como su nombre indica, por un coro y con acompañamiento de danza, y poesía monódica, cantada por una sola persona. Sin embargo, hay que tener en cuenta que también la poesía elegiaca y la yámbica son monodias en el sentido de que su ejecución (verbal) la realizaba una sola persona y que no debe descartarse que hubieran podido ser en ocasiones cantadas. Y también ha de considerarse que, para algunos casos de lírica coral, se ha pensado en una ejecución mixta (mitad cantada por el coro, mitad por el poeta). Por otro lado, bajo el epígrafe de poesía yámbica o yambo se agrupan, ya desde la antigüedad, composiciones en metro trocaico y epódicas.

Para nosotros, que formamos parte de una civilización de cultura prevalentemente escrita (por lo menos hasta hace poco), la poesía es palabra sujeta a ritmo, escrita de un modo especial (verso) según ese ritmo y el cómputo, a menudo artificial, de sílabas, y suplementada retóricamente según una tradición. Para los griegos, cuya métrica era de base cuantitativa (según la cantidad, larga o breve, de las sílabas, y no según la cualidad, el acento, de las sílabas), la poesía era voz y música, canto: desde cualquier género épico a cualquier género lírico, pues «cantar» *(aeídein)* es verbo que atribuyen a su trabajo desde el poeta de la *Ilíada* hasta Píndaro, por poner dos ejemplos y aunque a veces pueda significar recitar o salmodiar con acompañamiento musical y otras cantar propiamente.

Luego, la poesía puede ser dramática, o sea, que representa la acción *(drâma)*[3] a

[3] Todavía se recomienda sobre el tema el espléndido libro de B. Snell, *Aischylos und das Handeln im Drama*, Leipzig, 1928.

través del enfrentamiento o certamen *(agón)*[4] de algunos personajes entre sí o de alguno con el coro; tales personajes lo son, gracias a las máscaras que llevaban, por la imitación, gestual y verbal, que de ellos llevaban a cabo los actores, y con la ayuda igualmente de la imitación musical. Esta poesía dramática, que es yámbica en las partes recitadas (y originariamente trocaica, si damos crédito a Aristóteles) y polimétrica en las que corren a cargo del coro, cantadas y danzadas, se divide en tragedia y comedia por razón de su asunto y personajes (y de su desenlace o final, según se suele convenir a partir de Aristóteles). La institucionalización de este tipo de poesía en el marco de la ciudad, aunque con raíces en el periodo tardo-arcaico, sucede en Atenas en la época clásica.

Dentro de este marco, descender a tipos de poemas concretos o géneros menores (para botón de muestra, véase por ejemplo la lista que se nos da en Pólux IV 52 y ss.) se hace muy difícil, si hay que concretar los límites entre ellos: desde el punto de vista métrico, por ejemplo, no coinciden con los que podrían establecerse desde el punto de vista de la ocasión o del tema. Además, algunos de estos tipos no parecen haber superado un estadio tradicional y pueden haber influido, sin que conozcamos empero los modelos, en poemas de autor o sólo tenemos indicios de cómo podrían ser a partir de refacciones helenísticas.

1.3. *Mito y logos*

Otra cuestión a tener en cuenta es la del contenido de esta literatura (temas, personajes). O, dicho de otro modo, el peso en ella del mito. Desde principios de siglo, en que apareciera un libro famoso titulado *Del mito al logos*[5], los estudios sobre el mito han proliferado y se ha impuesto una visión de la cultura griega menos lineal, así como una opinión más cauta y matizada a propósito de la llamada irracionalidad del mito. Se decía, de modo que tendía a ser tajante, sin dejar lugar para excepciones ni contradicciones, que, habiendo empezado por ser mítica, la cultura de los griegos se había hecho lógica, racional, y que este hecho la convertía en particularmente clásica, modélica: de ahí su ejemplaridad y, sobre todo, la de la época coherentemente llamada clásica. Por otro lado, esto justificaba una visión de la cultura de los griegos como un todo homogéneo que era valorado como *paideía* (desde el punto de vista de su valor formativo)[6].

Pero la aparición del *lógos* (los orígenes del pensamiento racional, la visión laica de la vida) no barre ni mucho menos al mito, en el mundo griego. Ya desde la poesía más antigua, no toda la literatura griega es mítica ni lo es del mismo modo. En *Trabajos y días* se cuentan mitos, pero se hacen reflexiones y se dan consejos y el poeta sigue el curso del año agrícola muy con los ojos puestos en los trabajos del campo y en una realidad que no tiene nada de heroico; Calino y Tirteo compusieron elegías marciales que hay que relacionar con conflictos bélicos reales de las comunidades en que trabajaron; en el yambo arcaico dominan la agresión verbal y la parodia, y el

[4] F. R. Adrados, *Fiesta, comedia y tragedia*, Barcelona, 1972.

[5] W. Nestle, *Von Mythos zum Logos*, Stuttgart 1942². Conquistada la razón, puede llegarse a la «Ilustración»: W. Nestle, *Euripides, der Dichter der griechischen Aufklärung*, Stuttgart, 1901.

[6] W. Jaeger, *Paideia. Die Formung des griechischen Menschen*, Berlín, 1959³ (trad. cast., Méjico, 1948).

tipo de situaciones que se producen no se refieren al pasado del mito. Se objetará, no sin razón, que hablo de realidad, y no propiamente de *lógos*. Se convendrá, sin embargo, que hay una relación entre realidad y *lógos* y que los confines entre lo uno y lo otro no hay forma de marcarlos con precisión ni en los oradores ni en los historiadores, pongo por caso (y añádase que a veces tampoco es fácil en Eurípides, cuyos temas son míticos).

En el marco de una solución de compromiso, que convendría matizar en cada caso, podría establecerse de modo general que realidad y *lógos* (observación, descripción, propuesta de análisis y solución, tanto si se trata de un objeto real como especulativo, tanto si el objeto real es animado como inanimado) representan una manera de ver y de intentar comprender distinta de la del mito. Pero habría que constatar, correlativamente, por un lado que también en el ámbito del mito pueden filtrarse (e incluso dominar) realidad y *lógos*, y por otro que, logrado un discurso predominantemente racional (el de Tucídides o el de los autores del *corpus* hipocrático, por ejemplo), éste no excluye del todo al mito y que, contemporáneamente o siglos después, a lo largo de la cultura griega, hallamos obras en las que sigue predominando el discurso mítico.

Con todo, es verdad que hay una evolución del mito al *lógos*, que el *lógos* constituye una conquista, en términos tradicionales, del pensamiento griego. Y, paralelamente, es verdad que en la época arcaica, cuando la producción literaria de los griegos es poética, domina (a pesar de la realidad que empieza a tomar posiciones y a exigir un peso específico) el mito. O sea, que puede establecerse, también de modo general y prudentemente, una correlación poesía / mito. Como es verdad que la observación directa de la realidad y el discurso laico que la explica (el de los logógrafos, el de los llamados primeros filósofos, etc.), requiere la prosa, lo que invita a establecer, paralelamente y de modo no menos general y prudente, una correlación prosa / *lógos*.

El mito es relato, palabra que fluye, que se remansa en la leyenda y en el cuento. Su medio es la comunicación oral: uno que canta y cuenta, otros que escuchan. El *lógos* es discurso que asedia un objeto, que va y viene, que necesita interlocutores (por eso una de sus formas es el diálogo), que necesita que éstos se detengan, mediten: postula lectores, no oyentes.

Pues bien, en efecto, en la época tardo-arcaica, iniciándose así un proceso que continuará en época clásica, aparecen los primeros testimonios de obras en prosa, asistimos a los albores, como dijimos, de discursos especializados y empezamos a tener noticias sobre redacciones (que quiere decir poner por escrito) de obras anteriores. Ya Heródoto llama a sus precursores «logógrafos», palabra sintomática en la que se dan cita el *lógos* y la escritura *(gráphein)*. Y los tiranos de Atenas se preocupan por tener por escrito los poemas homéricos (de ahí la llamada «redacción pisistrátida»).

1.4. *La poesía antes de la prosa*

A la poesía corresponde, pues, esquemáticamente el mito; a poesía y mito corresponden una ejecución oral y una recepción auditiva. A la prosa, en cambio, corresponden el *lógos* y la realidad; a prosa, *lógos* y realidad corresponden la transmisión escrita y la recepción por medio de la lectura.

Lo que, formulado en términos históricos, significa, en primer lugar, que la poesía arcaica tenía una ejecución oral, con el apoyo de la música, y una recepción auditiva. También plantea, empero, un problema, porque no toda la poesía arcaica podemos decir que fuera mítica ni, a propósito de la que efectivamente lo era, que lo fuera toda del mismo modo. De todas formas, en general puede afirmarse que la poesía arcaica o era mítica o tenía un trasfondo ritual.

Empecemos por lo que resulta obvio: en la épica los dioses actúan al lado de los hombres, toda la realidad no es sino gestos de los dioses que traducen su voluntad (la peste, por ejemplo, es Apolo que dispara flechas), y los hombres no lo son del todo, sino héroes. La tradición griega, y la occidental posterior, ha asumido como universalmente ejemplar lo que cuentan los poemas homéricos, pero éstos se refieren al pasado, a un tiempo irrecuperable: cuando los hombres eran héroes y se codeaban con los dioses. A pesar de las filtraciones de la realidad que tanto han preocupado a los homeristas, los poemas se refieren al mito de un modo nítido.

Tampoco la poesía catalógica, antes de la historia, tiene más remedio que ser mítica, lo que es claro en la *Teogonía* hesiódica. También hay mitos en *Trabajos y días*, pero se echa de ver que este poema aporta un tono sapiencial, gnómico, con alusión a datos muy de cada día. Lo que, esquemáticamente expresado en términos de evolución histórica, digamos, querría decir la puerta de la poesía más abierta a la realidad.

El mito, al modo más o menos épico, pervive, por un lado, en la épica posthomérica (que, sin embargo, cada vez se acerca más a lugares concretos y que, como recuerdo de los mitos del pasado, alterna su papel con la elegía narrativa) y, por otro lado, en la poesía coral, sobre todo tal como los más recientes fragmentos de Estesícoro permiten que nos la representemos. Quizá no sea ajena a esta coincidencia entre épica y lírica coral la hipótesis, diversas veces apuntada y recientemente más consolidada, de un origen común, en términos de métrica, del hexámetro dactílico y de los dáctilo-epítritos[7].

En el otro extremo de la épica y de la lírica coral se sitúa, entiendo, la tradición yámbica[8]. Aquí nos hallamos ante un héroe de burlas, en unas formas de expresión que hallan paralelos en el mundo del juego y que se traducen en diversas figuraciones del engañador y de su víctima: Ulises y Diomedes, pues, pero también Dolón. Sobre un fondo ritual, de fiestas de campesinos[9].

Con lo cual, interpretado el hecho desde el punto de vista de la religiosidad o en clave sociologista, difícil se nos hace salir del camino desbrozado por Nietszche. En efecto, recordamos que en la *Odisea* las gestas de los héroes se cantan en el *oîkos* del rey, asimilamos tales gestas a la épica y comparamos este marco con el que acabamos de señalar para la tradición yámbica; un marco que, a través de Hermes y de Deméter, se centra en Dioniso y halla su expresión en la fiesta, en el ritual antes de la *pólis* o al margen de ésta, frente a otro marco, el heroico, que es básicamente apolíneo y que tiende a absorber y a limitar al primero: en Píndaro se ha podido constatar que el mundo heroico es ya irremisiblemente el paraíso perdido de la clase dominante, de

[7] B. Gentili, - P. Giannini, «Preistoria e formazione dell'esametro», *QUCC* 26, 1977, págs. 7-51.

[8] C. Miralles, - J. Pòrtulas, *Archilochus and the iambic poetry*, Roma, 1983; C. Miralles, «El yambo», *EClás.* 28, 1986, págs. 11-25.

[9] L. Gernet, - A. Boulanger, *Le génie grec dans la religion*, París, 1932 (trad. cast., Méjico, 1960).

la nobleza que titubea entre la pérdida de sus privilegios y la oportunidad de la tiranía y del dirigismo político.

En todo caso, entre lo uno y lo otro, entre la épica y el yambo, entre el héroe y el héroe de burlas, entre el mito y el ritual, discurre el río del ahora y del aquí. Más cerca de lo épico y usando casi sus medios expresivos y rítmicos, como en *Trabajos y días*, o con un *éthos* que se perfila más a la manera de Héctor que, desde luego, a la de Aquiles, como en la elegía que es exhortación al combate de Calino y de Tirteo. Las máximas dictadas por una vieja sabiduría, tambaleantes o afianzadas por la situación actual —exterior o interior—, recurren en el banquete, en la tertulia del simposio, entre hombres: desde la monodia de Alceo y de Anacreonte hasta la elegía y la canción convival; y dicen a veces el desengaño social y el anhelo de rectitud a la antigua y las quejas de amor: cuanto los amigos reunidos podrán compartir; o cuanto enciende en las muchachas del círculo de Safo la luz efímera del amor entre mujeres, en la isla de una ternura sin varones que la mujer exalta siempre al borde de la melancolía.

Ese mundo resulta a veces iluminado por la presencia de un dios o de un héroe. Pero sólo iluminado un instante. Emblemáticamente, la exhortación o la meditación, hasta la expresión del sentimiento, pertenecen a la realidad sin la mediación constante del mito. El mito sigue ahí, a cada esquina, pero el canto intenta la representación universal del anhelo, del sentimiento y las ideas de un grupo (campesinos en una fiesta, nobles en un banquete, muchachas en la reclusión de su adolescencia, etc.); la representación universal de la realidad exterior e interior convertidas en verdad poética.

Mito y ritual proporcionan a la épica y a la lírica coral y al yambo un repertorio de situaciones y de tipos ejemplares, modélicos: la conducta de estos tipos indica ejemplarmente pautas que hay que seguir o que conviene evitar, en situaciones en las que sería agradable estar o en otras en las que resultaría poco grato. La conducta puede recomendarse sin que medie obligatoriamente el tipo, la situación puede ser expuesta sin que sus personajes sean dioses o héroes, sino sólo universalmente *tú* o *yo, nosotros* o *vosotros*. No hace falta que sea siempre *entonces*, en el pasado intemporal del mito, sino que puede ser universalmente *ahora*.

Lo que en cualquier caso no implica, lo repito, que haya solución de continuidad entre épica y lírica ni —añado— entre yambo y lírica; ni, correlativamente, entre mito y realidad.

Sobre todo porque el hombre arcaico puede concebir la realidad como algo tan universal y tan global como el mito o como el ritual. Por eso el método que parece tener el horóscopo de cara, en especial en lo que se refiere a la época arcaica, es el antropológico como integrador de todos los métodos posibles en la reconstrucción de los diversos aspectos de una realidad no fraccionada como luego irá progresivamente apareciendo. A esa realidad, que la prosa y las diversas prácticas especializadas y ya laicas romperán en aspectos autónomos, a veces sin aparente comunicación entre ellos, corresponde, en época arcaica, el mundo de la oralidad.

La oralidad a que me refiero se aplica desde luego a la ejecución poética: voz y música, recitación o canto. Consumir en privado la poesía no es algo que tuviera sentido. Debía de haber, sin embargo, diversos grados de intimidad, por así decir, en la ejecución, según ésta se enmarque en la fiesta, en el ritual, en torno al sacrificio, cuando las libaciones, en el banquete; o bien, con relación al público: de sólo hombres o de sólo mujeres o de hombres y mujeres. Cuando el poema se dirige a un *tú*,

lo que sucede a menudo, e incluso cuando el *tú* tiene nombre (es alguien en concreto: Perses para Hesíodo, Glauco o Pericles para Arquíloco, Cirno para Teognis...), el poema se dirige a alguien más, se sitúa en una ocasión y frente a un grupo.

Pero, si es claro que el poema se recitaba o cantaba, que su ejecución era oral y su recepción auditiva, ¿dice esto nada sobre su composición? La ejecución oral de un poema, en efecto, nada prueba sobre su composición, pero puede sugerir que la memoria, que es básica para una correcta ejecución (y seguramente podemos distinguir entre memoria y recuerdo, al respecto)[10], pueda haberlo sido también para la composición: por ejemplo, más que la escritura. De hecho, conviene que recordemos que nos nos queda testimonio alguno de un libro, de un texto escrito, anterior a la redacción pisistrátida de los poemas homéricos. Que la escritura ayude a la poesía significa en este caso conservación: la ejecución pudiera contemporáneamente haber seguido siendo oral, y que la épica homérica hubiera logrado en Atenas una fijación por escrito en la segunda mitad del siglo VI nada significa sobre su composición —o sea, sobre la fijación anterior, memorística, de la materia épica en las dos epopeyas que nos han pervenido, algo que había sucedido, gracias a un cambio importante en la tecnología de la memoria, siglo y medio o dos siglos antes de la citada redacción.

En toda esta época, desde la fijación oral de los poemas homéricos hasta la redacción pisistrátida, la escritura fue desarrollándose en Grecia. Quizá también como ayuda para la composición poética. Pero las Musas fueron siempre hijas de Zeus —el mundo se perfilaba como un orden, gracias a este dios, garante de la justicia— y de Mnemósine, la memoria personificada. La escritura debió de servir más bien para la fijación definitiva y para la conservación, pero la memoria, durante toda la época arcaica, pudo también haber servido, sin la ayuda de la escritura, para tales menesteres.

1.5. *La prosa*

La escritura como medio imprescindible de composición de lo literario adviene con la prosa. Entiéndase que todavía era posible una ejecución oral, pues en tal sentido habrá que entender la lectura por Heródoto de partes de su obra histórica, pero sin escritura no hay composición ni fijación ni conservación de la prosa.

Los mismos griegos tenían conciencia de que la prosa había significado un paso adelante, un cambio importante. Tanto que la llamaron *lógos*, o sea, la designaron confundiéndola con el discurso mismo, o bien la caracterizaron *pedestre*, de a pie: no encumbrada o montada en carro sino llana. Coincide Plutarco con Tucídides en afirmar que, en un dado momento —que Tucídides (I 6) no tenía por muy lejano— los griegos habían abandonado adornos y perifollos en favor de un estilo de vida llano y sencillo. Y, pasando del modo de vestir a los usos lingüísticos, añade Plutarco *(Sobre los oráculos de la Pitia* 406 *e)*:

> y así el lenguaje *(lógos)*, habiendo sufrido la misma transformación y desvestimiento, descendió del verso como de un carro la historia, y a pie, justamente, se separó de lo fabuloso lo verdadero; la filosofía, más devota de lo claro y enseñable que de lo efectista, llevaba su inquisición en prosa *(lógos)*.

[10] Para la distinción véase A. B. Lord, «Memory, meaning and myth in Homer and other oral epic tradition», en B. Gentili, - G. Paioni (ed.), *Oralità. Cultura, letteratura, discorso*, Roma, 1985, págs. 37-63. Son interesantes (allí mismo, págs. 64-66) las intervenciones de Pòrtulas, Veneri, y Segre al respecto.

(Donde dice «a pie» quiere también significar «en prosa», según lo antes expuesto. Y donde traduje «llevaba su inquisición en prosa» podría haber igualmente escrito «por medio del lenguaje» *(lógos)*; la búsqueda o inquisición de que se trata se realiza racionalmente, usando argumentos y por medio del lenguaje: o sea, en prosa.)

A historia y filosofía no es demasiada especulación añadirles la ciencia. Inquisición o perquisición, historia, filosofía y ciencia, que producen un discurso que se escribe, son comparables también al procedimiento judicial, al juicio. Se echa de ver: hay una *logografía* judicial, al lado de la logografía histórica, y el término designa también en general la escritura en prosa.

Si jugamos a unir los términos por Plutarco referidos a la historia y a la filosofía, y los hacemos extensivos a toda la prosa, ésta, la prosa, pudiera ser históricamente definida como abandono (paulatino y no definitivo) de lo efectista y fabuloso (que quedaría como caracterización del verso) y, positivamente, como inquisición tendente a establecer, por medio de la escritura, lo verdadero.

Encontramos, según ha quedado dicho, aplicada la tecnología de la escritura a la conservación de los poemas homéricos en la época tardo-arcaica. Indirectamente, tanto la crítica de Jenófanes como el trabajo de interpretación de Teágenes (de Colofón a Regio, de un extremo al otro del mundo griego) confirman la existencia de textos escritos de la épica. A mediados de siglo sabemos o creemos que escribieron libros en prosa Ferecides, Anaximandro y Anaxímenes. La dirección es, pues, la filosófica, pero al siglo siguiente, en el V, no faltarán filósofos, como Parménides y Empédocles, interesados en encumbrar sus palabras buscando para ellas un vehículo prestigioso, en subirlas al tan noble carro del hexámetro. Por otro lado, los testimonios combinados de fuente epigráfica, literarios y de la pintura de vasos parecen indicar una cierta difusión de la lectura durante el siglo V[11], aunque resulte difícil concretar los efectos de tal estado de cosas en la producción literaria. Pero, a partir de la época tardo-arcaica, los progresos de la tecnología de la escritura y, correlativamente, de la escritura son innegables y han de tener su peso no sólo en la conservación y transmisión de la literatura sino también en su producción incluso en los géneros poéticos. Sin duda han de ponerse en relación con la aparición y el incremento de la prosa, particularmente la historiografía y los escritos médicos del *corpus* hipocrático.

Esta generalización de la escritura forma parte de un sistema de novedades que, desde el punto de vista histórico, han de considerarse relacionadas y solidarias[12]: las nuevas técnicas urbanísticas, que apuntan ahora y que comportarán, a la larga —ya en época helenística, de hecho—, un cambio decisivo en la concepción griega de la *pólis*; la progresiva implantación de una economía monetaria, que cubre el tránsito del símbolo al signo —a algo que se agota en su función misma—; la laicización del ritual —simbólico, abierto— en el procedimiento o en el drama literario —ceremonial fijo, cerrado.

[11] G. Nieddu, «Alfabetizzazione e uso della scrittura in Grecia nel VI e V sec. a.C.», en *Oralità...*, págs. 81-92.

[12] C. Miralles, «La ciutat grega», en *Les ciutats catalanes en el marc de la Mediterrània*, Barcelona, 1984, págs. 9-36; «Grecia: la épica y la lírica (II)», en *Historia Universal de la Literatura*, I, fasc. 43, Barcelona, 1982.

La prosa es escritura y, desde el punto de vista gráfico, acostumbra al lector a la visualización del pensamiento. Representación gráfica de las palabras, ordenación del pensamiento por medio de la sintaxis, la prosa no es incomparable a la captación visual de la totalidad; Anaximandro, autor en prosa, es también, se nos dice, quien primero dibujó un mapa: representación y ordenación visual de datos memorizados que, directamente y a la vez, resultarían, sin el resultado gráfico, inabarcables por la vista. Llegar a dibujar un mapa es operación que pasa por haber mirado atentamente al cielo y haberlo memorizado: *meteōrológos*, el término que designa esta actividad, se aplica a los naturalistas jonios tanto como a los primeros urbanistas, Metón o Hipódamo. La concepción abstracta, geométrica, de la ciudad, del espacio urbano, se impone pareja a la visualización del pensamiento, a la implantación de la escritura como modo de composición y de la lectura como modo de recepción de la literatura (de la prosa). La escritura significa, dice las cosas: no las simboliza a través de las palabras; lo escrito tiende a ser lo que se dice. Un proceso que se inicia en el mundo griego arcaico y que acompaña la progresiva implantación en aquel mundo de una economía monetaria: la moneda llega a ser la riqueza y no ya la simboliza a través de los bienes que representa.

Se nos ha transmitido como aristotélico *(Int.* 16 a) el aserto según el cual la palabra hablada significa el mundo interior, las impresiones del alma, mientras que la escritura representa la palabra hablada, la oralidad: deviene así signo, referencia no a la realidad sino a las palabras que la dicen; de otro modo dicho, suplanta a la realidad misma. Y la fija, esa realidad, en unas palabras y no en otras, *para siempre*, como dice Tucídides, en una adquisición *(ktêma)*, que es, pues, la cosa misma.

La escritura fija, lo escrito permanece, perdura igual. No sólo las leyes, escritas, no pueden arbitrariamente cambiarse, y por eso escribirlas (lo que se nos dice que había hecho Solón) es trabajo más urgente: viene algo antes que poner por escrito la literatura. Además conviene fijar el procedimiento: laicizar el viejo ritual del juicio y del castigo. Y escribir la sentencia. La palabra, por ende, se profesionaliza para defender o acusar y el resultado se escribe: la logografía forense en la oratoria ática.

Evolución paralela a la política. La palabra, y con ella la responsabilidad, se pone en medio: todos pueden acceder a ella, usarla. Pero ese mismo carácter central de la palabra la convierte en técnica que hay que dominar para detentar el poder: sintomática al efecto es la relación entre poder y discurso en la obra de Tucídides. En el momento mismo en que la palabra es ya de todos, su dominio es ofrecido por los sofistas a quienes quieren el poder. A través de ella, Helena puede librarse de sus culpas, aparecer como inocente. Lo que Gorgias propone es un ejemplo: si puede lograrse que las palabras exculpen a Helena, la palabra es un señor que todo lo domina y puede lograr esto mismo en casos no perdidos en la distancia del mito sino de ahora y de aquí, divinamente: «la palabra es señor muy poderoso que tiene un cuerpo mínimo e invisible pero lleva a cabo obras divinas» (B 11, 9). Detentar el poder pasa por dominar la palabra: sus técnicos intervienen en política, como Protágoras o Critias.

1.6. *El drama*

Tragedia y comedia son géneros nuevos, sintéticos de géneros anteriores, lugar de encuentro de metros y de temas diversos. Espectáculo, representación en la fiesta, a base de palabras y de música, el drama es la poesía de la época clásica. Cuando la épica homérica resulta definitivamente fijada por escrito, en la época de Pisístrato, hacia 534, justo entonces Tespis —para nosotros un puro nombre más o menos legendario— pone en escena la primera tragedia. La tragedia aspira a suplantar a la épica y a la lírica coral como poesía viva. Mientras la comedia logra para la tradición yámbica, en el marco más civil de la época, un desarrollo dramático que la pone en plan de igualdad con la tradición heroica que, procedente de la épica y de la lírica coral, va a dar en la tragedia.

Aquella primera tragedia, la de Tespis, parece haber consistido en añadir al coro un prólogo y el discurso, o sea, lo que luego serán las partes en metro yámbico y que fueron en trocaico originariamente, según Aristóteles. Es decir, que Tespis habría sacado del coro a un personaje (que podía, pues, oponerse como individual al coro, que constituía un grupo, personalizado o menos) encargado de recitar (no de cantar, como hacía el coro) unos versos de índole más narrativa, más informativa; este personaje, que decía y no cantaba, imitaba por la máscara y por los gestos y movimientos, pero sobre todo por la palabra; el coro, en cambio, cantaba e imitaba por la voz y la palabra, pero más en unidad con la imitación musical, y su gestualidad y movimientos se hacían danza.

La historia del drama ático es la historia del triunfo de la palabra y del actor frente a la música y al coro. Éste ha perdido gran parte de su peso en la tragedia de Eurípides y es un recuerdo ya sin voz en la comedia nueva: lo que significa que la tragedia ha ido haciéndose debate hacia dentro y hacia fuera, o sea, monólogo y diálogo, y que la comedia se ha hecho romántica, más novelesca. Pero el teatro antiguo no era, en modo alguno, sólo el texto que hoy nos queda de algunas obras: había sido imitación y representación en la que la música, el canto y la danza, alternaban con la palabra del actor tras de su máscara, con la información y con el debate.

Si la historia del drama ático lo es del triunfo de la palabra y del actor, no, desde luego, del actor-personaje, a la manera moderna. Era la cara representada en la máscara lo que el espectador identificaba con el personaje que fuera. Un solo actor podía, pues, representar varios personajes; mientras hubo un solo actor (el desgajado del coro u opuesto a él por Tespis) éste pudo quizá representar a más de un personaje, pero lo que no podía hacer era representarlos a la vez. La introducción del segundo actor, y luego del tercero, permitió que diversos personajes estuvieran en escena a la vez. Así las partes recitadas pudieron ser, además de informativas (los prólogos), descriptivas o narrativas (los discursos), también de intercambio y enfrentamiento: se introdujo, pues, el diálogo entre personajes individualizados, y no ya sólo como pudo haberlo habido antes, entre un personaje y el coro.

La palabra que domina la escena es hablada, dicha o cantada. Tampoco en el caso del drama nos resulta fácil discernir sobre la composición ni aún sobre la transmisión de las piezas. Es razonable suponer que la escritura pudo haber jugado un papel importante no sólo en la composición sino también quizá en la transmisión a los actores, pero la memoria y la oralidad dominan en la representación y no se excluye que hayan también jugado un papel importante tanto en la composición como en el aprendizaje por parte de los actores[13]. De hecho, si la escritura hubiera tenido el mis-

[13] Se contraponen pero se complementan: E. A. Havelock, «The oral composition of Greek drama», *QUCC* 6, 1981, págs. 61-113 (= *The literate revolution in Greece and its cultural consequences*, Princeton,

mo papel que modernamente en la composición y en el aprendizaje por los actores del drama ático, no se ve meridianamente qué sentido hubiera podido tener lo que entonces mandó hacer Licurgo, tan tarde como en la segunda mitad del siglo IV, cuando encargó transcribir las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides y guardar la copia en los archivos, para que el texto así conservado fuera el que aprendieran los actores, impidiendo así que se modificara a cada representación. Podría calcularse que se salía al paso, con tal medida, de las variantes de actor y sólo esto. Pero también, en el otro extremo, que ahora se ponían por escrito porque la oralidad había dominado completamente, junto con la memoria, la composición de las tragedias hasta entonces y, desde luego, su transmisión y representación. Probablemente la verdad está a medio camino. Del modo como la redacción pisistrátida no implica que antes no hubiera habido una fijación de los poemas homéricos, así tampoco la hipótesis de que no se contara con versiones escritas de los trágicos antes de Licurgo implica de necesidad que no contemos básicamente con las obras como habían sido estrenadas en su día.

Sintomáticamente, la conversión definitiva de las obras en texto coincide en el tiempo con el final de la fijación del espectáculo teatral en una construcción fija y estable. El mismo Licurgo que había mandado escribirlas y guardar las copias terminó las obras de la escevoteca y del teatro de Dioniso en Atenas.

1.7. *La civilización de la escritura*

Pensemos en la generalización de las escuelas, desde la elemental a las de retórica o filosofía y otras; bibliotecas, públicas y privadas; profesionalización y mecenazgo. La literatura ha encontrado su lugar en el papel, en la ceremonia de la escritura. Se escribe y se copia todo, como nuestros fragmentos de papiro demuestran. Los escritores son gente ya leída, técnicos de la literatura.

En la época helenística la civilización de la escritura se impone. Al asimilar lo anterior deja la falsa impresión de que siempre las cosas fueron igual. Los romanos son los primeros que heredarán esa impresión, herederos, en efecto, de la civilización helenística.

Escritura y literatura. Tras el drama, la poesía retoma modelos arcaicos para convertirlos en literatura. Lo hace calibrando el efecto de cada palabra en su nuevo contexto, induciendo a una lectura con trasfondo: el texto se hace mosaico de referencias, juego de alusiones, de variaciones, de citaciones explíticas o implícitas que se trenzan en homenaje o con aires de polémica. Importa, en general, la contención y no la extensión, la calidad y no la cantidad. Incluso las obras más extensas, narrativas, de épica culta, parecen construidas de cuadro en cuadro, de escena en escena. La unidad aparece fraccionada, como el saber aparece definitivamente roto en técnicas particulares, en artes y ciencias de eso y de aquello. Para profundizar, para comprender mejor, no se siente empacho ante la descontextualización: la antología entra en la escuela y hasta los actores cuentan con su selección de monólogos.

Con este estado de cosas triunfan el efecto literario y el virtuosismo. La retórica

1982, págs. 262-313; = *Oralità...*, págs. 713-765), y Ch. Segal, «Tragedy, orality, literacy», en *Oralità...*, págs. 199-227.

sienta sus reales en las letras griegas. Lo nuevo, lo subversivo de algún modo, es al punto asimilado por el modo de discurso imperante, integrado en la general retorización de la vida literaria.

Así la literatura, alusiva o efectista, se hace culta, difícil. Sirve a una sabiduría tecnificada, de expertos. Pero también, por vez primera, el griego es lengua de más gente y de más pueblos, después de Alejandro, y son más los que saben leer y los que pueden aspirar a entretener con la lectura sus ocios. Desde la aretalogía y la propaganda religiosa —el tipo de literatura que practicarán al principio los cristianos— pasando por la novela hasta el ensayo. Desde el que sabe leer y escribir lo más justo —pero puede haber escrito alguna carta, leído tal vez una aretología de Isis— hasta el erudito que lee encerrado en su biblioteca, que comprueba cuanto va anotando no ya en el fondo de su memoria sino en el libro que corresponda, hasta el poeta que asegura no haber de cantar algo que no esté testimoniado, que no cuente con unas autoridades, con una tradición literaria. Y pasando por quien escucha a otro que lee para él.

Se perfila un conjunto de situaciones nuevas que se reparten y oscilan entre los extremos que he propuesto como ejemplos. Nada de las antiguas ocasiones si no son prefabricadas: sin duda un monarca podía montar, con fines de propaganda, un marco en que utilizar, pongo por caso, un himno de Calímaco (que contendría, sabiamente dosificadas, alusiones exquisitas a la grandeza de tal monarca); sin duda, pero se trataba de una ceremonia, como la poesía misma, que había de ser entendida, sí, sobre el trasfondo de antiguas ocasiones, pero síntoma ya inevitable de una recreación anticuaria. Si en el idilio VII de Teócrito el ambiente bucólico —previsiblemente tan básico en la formación de la antigua poesía— ha podido ser calificado de «mascarada», en el XV la fiesta a la que asisten las mujeres es una suerte de espectáculo laico, telón de fondo de su inacabable cotilleo, y su dedicación a Adonis motivo para el elogio de la reina Berenice.

Poesía sin lugar, con ella empieza la literatura moderna, la latina y luego la occidental (en especial a partir del Barroco). Como en la novela y en las diversas formas ensayísticas de esta literatura de pensadores, profesores y conferenciantes, hunden sus raíces, también en especial a partir del Barroco, la novela y el ensayo modernos: Heliodoro tras el *Persiles* o en Mateo Alemán como Plutarco en Montaigne.

Conviene entender que la literatura de esta época no es que sea ni mejor ni peor: es sólo diferente de la de antes, es decir, ya sólo palabra y escritura. Es muy como la nuestra, y por eso mismo es diferente de la griega anterior. Lo único que pasa es que no procede marcar la diferencia, como ha venido siendo costumbre inveterada, recurriendo a criterios tradicionales de calidad y encima aplicados a bulto.

2. *En torno a la transmisión y conservación*

Todo empieza con las grandes bibliotecas. Biblioteca implica catálogo: lista de autores y de obras, a menudo con resúmenes de contenido. Un ejemplo: los *Pínakes* de Calímaco. Fichas de clasificación con algunos datos métricos, sobre autenticidad si es del caso, etc. O datos externos o información sobre temas y desarrollo. Hasta llegar, también por ejemplo, a la *Biblioteca* de Focio.

Ya antes la literatura se había hecho ejercicio de composición, las obras se ha-

bían dividido en función de su finalidad y medios expresivos. Desde los sofistas. Aristóteles había llegado a una elaboración sistemática de los principios retóricos, había reflexionado sobre lo constitutivo de las diversas formas. Había elaborado otra catalogación, paralela a la de las fichas de la biblioteca, que abarcaba todas las obras y las dividía por grupos tras haber individuado lo genérico que caracteriza a cada uno de ellos frente a los otros. Una actividad sin duda taxonómica, deducida de los métodos de la historia natural, pero que iba a tener un brillante futuro en los estudios literarios.

Biblioteca es también espacio para los libros. Ordenación de un material que hay que leer. Un material formado por obras de diversas épocas, de transmisión no siempre igual. Hay problemas de fijación del texto, de establecer el sentido de palabras en desuso o que constituyen usos prácticamente únicos, inhabituales; hay problemas, también, derivados de la alusión a temas ya no conocidos, o a cosas, otrora reales, que ahora ya no existen o son de otro modo. Aparecen así notas al margen de los textos, glosas interlineales. Se articulan, cuando el texto así lo exige y la erudición del lector lo consiente, en escolios y comentarios completos. O sea, necesariamente aparecen unos criterios digamos de edición, una técnica de las notas, la base, en definitiva, de las ediciones modernas: todo el tipo de trabajo que sustenta, por ejemplo, el comentario homérico de Eustacio de Tesalónica.

Más allá de cada texto en concreto, sobre los textos, pero autonómamente, se van construyendo discursos o prácticas concretos: se sistematiza la sintaxis y se fijan las partes del discurso; la retorización de la vida literaria queda fijada en ejercicios *(progymnásmata)*. Sobre esta base se procede al estudio del estilo, de las formas del uso literario, y se ponen los fundamentos también de una apreciación intemporal —o sea, no limitada por las circunstancias contemporáneas de la época de composición— de los autores del pasado; de una apreciación que intenta otorgar a cada autor y a cada obra una valoración en la que resulten acordes la opinión tradicional y la personal del lector, que se convierte en crítico. Tampoco habían faltado quienes consideraran que debía ponerse por delante la apreciación, la valoración de los productos literarios. Buscar, por ejemplo, la sublimidad de las obras (y sobre todo si ésta consiste en «una cierta excelencia extraordinaria del lenguaje», frase en la que no se sabe si es más notable lo definido o lo indefinido) no es una empresa meramente filológica —que desde según qué postulados filológicos pueda llegar a ser una finalidad irrenunciable es otra cuestión. En principio pueden ser filológicos los medios empleados para lograrlo, pero estos medios eran ya trascendidos por el anónimo autor del *Sobre lo sublime* (de donde procede la definición arriba citada).

El trabajo de los filólogos, externamente al menos, no ha cambiado demasiado, desde entonces hasta hoy mismo. Al menos en el caso de los filólogos que, desde métodos, orientaciones e intereses tan encontrados como se quiera, no han olvidado el papel central que hay que reservar siempre, en su oficio, al texto. En lo que a la historia literaria se refiere, la situación puede definirse acudiendo a referencias de hace siglos: por una parte los *Pínakes*, por otra la penetrante consideración aristotélica sobre la «naturaleza» de los géneros literarios, por otra, aún, la apreciación y valoración de los productos literarios; en medio, la retórica y el estilo; en la base, los textos, correctamente editados y puntualmente resueltos sus problemas.

El filólogo, con todo, es un trabajador intelectual, no en el vacío, sino en su tiempo. A sus manías de oficio, a su formación y modo de ser, suma inevitablemente el punto de vista, las ansias de su época: una visión del mundo: desde ella enfoca su objeto.

En los griegos antiguos, en su literatura y en la cultura que ésta representaba, buscaron los romanos (que no fueron los primeros: seguían ya las huellas de los propios griegos helenísticos), y se ha buscado sin cesar luego, por lo menos desde el Renacimiento, el modelo, el patrón ideal del que enriquecerse y con el que confrontarse.

Este hecho ha marcado profunda y globablemente la cultura occidental, el humanismo tradicional, desde la educación a la política. La filología clásica moderna es hija de esta circunstancia y se debate a la vez contra ella. Por una parte, el auge de los estudios filológicos de griego y de latín, que llegaron a un nivel muy alto antes que los otros estudios filológicos, se debe justo a la concepción humanística de la cultura, pero, por otro lado, ello es a cambio de una vitalidad del modelo clásico que lo sitúa también centralmente en otros ámbitos: la historia griega es lugar de reflexión para los políticos modernos como el arte griego ha sido modelo y aliciente para el arte moderno; así, la literatura griega ha venido siendo no solamente objeto de estudio para los filólogos sino piedra de toque y acicate y modelo para los escritores que en el mundo han sido. Lo que significa, en definitiva, que la visión que políticos, artistas, escritores y otros tienen del mundo clásico corre el riesgo de interferir —de hecho ha interferido, y no veo razones para convertir esta constatación en un lamento— en la reconstrucción histórica que, en los diferentes ámbitos, intentan los especialistas, los filólogos.

A finales del XVIII, en la obra de Wolf, por ejemplo, ya pesa más, podemos decir, la fundamentación científica del estudio de los antiguos que su función como modelos en el seno de la tradición humanística. Cuando Boeckh, discípulo de Wolf, definió la filología *(De antiquitatis studio,* 1822) como *universae antiquitatis cognitio historica et philosophica,* esta fundamentación científica es ya un logro consolidado. Su finalidad es el conocimiento de toda la antigüedad y su medio el texto, el objeto filológico por excelencia; en su estudio se basa el carácter histórico y filosófico del conocimiento que hay que obtener. El papel central conferido a la filología convierte a la historia y a la filosofía en adjetivos.

Claro está que frente a Wolf está Herder. El mundo griego como objeto de estudio por medio de la filología; el mundo griego como «prototipo *(Urbild)* y modelo *(Vorbild)* de cuanto es belleza, gracia, simplicidad»[14]. Claro está que esta contraposición es reductiva y abusiva, demasiado nítida. Me sirvo de ella, no obstante, como significativa del dilema de la filología griega a que me he referido. En definitiva, lo que Nietzsche distinguirá cuando, al preparar los apuntes de su lección inaugural de Basilea (1869) se refiera a dos finalidades de la filología, la académica superior, la investigación, digamos, y la de formación clásica[15].

[14] Cfr. *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* (1774), en *Werke,* V, Berlín, 1891, pág. 475.

[15] R. Gutiérrez Girardot, *Nietzsche y la filología clásica,* Buenos Aires, 1966.

3. *Métodos y orientaciones en literatura griega*

Desde luego, no es este el momento ni el lugar de hacer la historia de la filología griega, pero señalar este problema, que afecta de raíz sus bases, es ineludible si es del caso, como ahora lo es, efectivamente, referirse a los métodos y orientaciones hoy posibles en el campo de la literatura griega. De hecho, los griegos han seguido operando como modelos —aunque fuera a pesar de los filólogos: a nadie le ha parecido oportuno pedirles permiso—, y el resultado no está claro que pueda ser sin más olvidado por el estudioso de la literatura griega. Un libro como el reciente de Steiner (*The Antigones*, Oxford, 1984) plantea ineludiblemente el problema de si estos estudiosos no son a la fuerza, hoy por hoy (y hasta qué punto) «intérpretes de intérpretes».

El positivismo y el historicismo pretendieron fijar unas bases sólidas. Sus métodos, más o menos evolucionados o camuflados, siguen frecuentando hoy las aulas y ordenándose ahora mismo según las convenciones de la letra impresa. Pero sabemos que, más allá de los dominios puramente instrumentales, positivismo e historicismo son hoy gigantes con pies de plomo. Por ejemplo: ¿quién cree hoy seriamente en el método biográfico que tanto ha tiranizado, de Boeckh a Wilamowitz (por detenernos piadosamente en algún sitio), la crítica pindárica? Que alguien siga practicándolo no quiere decir que siga siendo creíble: significa, si acaso, el peso de la tradición académica.

Es claro que, en general, el interés se ha desplazado del poeta a su obra. Pero esto no quiere decir que siempre se acabe otorgando su lugar —el lugar central que le corresponde— a la obra, al texto. En parte (y los filólogos se han visto en ello largamente ayudados por el hecho de ser «intérpretes de intérpretes») porque se ha podido temer que el texto no fuera, a veces y según y cómo, una trampa; el texto solo es el principio y la base de todo, pero no es un fin en sí mismo, razonablemente.

Cada texto prefiere ser leído a una luz. Tampoco hay tantas luces, pero es trabajo del filólogo hallar la adecuada. Es evidente, por ejemplo, que la luz del arte de su época puede iluminar impagablemente ciertas obras, ciertos textos, y lo mismo sucede con datos menos espirituales, más de índole material. Si determinados poemas, que nos han llegado como objetos textuales, se compusieron para el banquete, ¿qué sucedía allí, cómo era, quiénes los invitados, en qué consistía y qué hacían...? Ninguna de estas preguntas es necesariamente una reacción directa frente al texto de un poema simpótico, pero leer uno de ellos es una operación en el aire si el lector no busca las respuestas.

O sea, el texto está siempre en el centro. Pero no está ahí solo. El historicismo y el positivismo han intentado dárnoslo puro, digamos que lo más próximo posible a cuando fue compuesto, e iluminarlo con todas las luces pertinentes. El problema es hasta qué punto pretendían entender y explicar, hasta qué punto no pedían al texto, en el fondo, sólo lo que en él buscaban. Dicho de otro modo: a pesar de la polaridad que se ha señalado entre la literatura griega como objeto de estudio y como modelo y prototipo, la cuestión es si no cabe sospechar que los profesionales de esta literatura, al estudiarla objetivamente, no pudieran haber estado buscando en ella justo las razones de su ser contemporáneamente modélica. Así, pudieran haber sido sensibles

a la *sabiduría* del banquete, por seguir con el mismo ejemplo, y no haberse preocupado del lugar, de la ocasión y de su importancia.

Ahora bien, buscar, desde dentro de la tradición académica, la razón de la vigencia de lo helénico (reunir, en fin, las dos líneas derivadas del romanticismo germánico), esta conciliación o intento de síntesis se intentó por toda Europa, partiendo en especial de la Alemania de entreguerras, y consistió en lo que se ha llamado tercer humanismo. Una vez más, el intento de hacer compatible el alto nivel profesional de la filología germánica —el que se suele con justicia iluminar con la referencia a Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff[16]— con la visión más desinteresada, intuitiva, de ciertos hombres de letras —la que puede iluminarse con la referencia al círculo de Stefan George[17]. Este intento, central en el llamado tercer humanismo, resulta arquetípicamente representado por la *Paideia* de Werner Jaeger. De otro modo, por la obra de Reinhardt[18]. Pero mejor dejarnos de más ejemplos. Los hay también en otros campos filológicos. Lo que nos importa, ahora y aquí, es que esta filología germánica ha marcado definitivamente los estudios de literatura griega en el presente siglo con la tenaz construcción de una visión en el fondo sin duda idealizante, pero sólidamente basada en el estudio, en el rigor, y muy fiel además (quizá por ello mismo algo autosatisfecha) a su propia tradición filológica.

No sólo en Alemania. Intentos en este sentido ha habido en todas partes, u originales o importados, donde la tradición lo permitía. Sobre todo a cargo de las generaciones de filólogos nacidos a caballo entre el anterior y nuestro siglo. Después de la última guerra mundial, estos estudiosos han dado unos frutos sazonados, de plenitud, quizá muy de época, pero quizá también el último testimonio, en absoluto negligible, del rigor de oficio hermanado apasionadamente con la tradición humanística. Sus epígonos están aún en ello, componiendo una estampa a veces no exenta de patetismo.

Pero, al margen del tercer humanismo, muchas cosas habían empezado a cambiar, por toda Europa, desde principios de siglo. El postulado básico del humanismo clásico, que los griegos eran como nosotros, que nosotros éramos todavía griegos, podía empezar a tambalearse tras la formulación de la sospecha de si lo que admiramos en otras épocas no será al cabo lo que nosotros mismos hemos introducido en ellas. Hay que buscar, en efecto, en preguntas como éstas el origen de la tendencia, perceptible hasta hoy, de ir convirtiendo a los griegos, no en nosotros mismos, sino, en el extremo opuesto, en los otros por definición. Esta otredad aplicada al objeto de estudio que aquí se debate no ha dejado de favorecer a los arcaicos frente a los clásicos, y, dentro de los clásicos (los más responsables, como modelos, de la tradición humanística), han resultado enfatizados los aspectos menos racionales, más larvados de pasado o preñados de futuro. La época clásica, en fin, ha corrido a veces el riesgo de quedar poco menos que reducida a lugar de paso entre lo arcaico y lo helenístico. En contrapartida, pero correlativamente, una cierta valoración de lo helenístico

[16] Sobre Wilamowitz es útil la síntesis de M. Fernández-Galiano, «Ulrich von Wilamowitz-Möllendorff y la filología clásica de su tiempo», *EClás* 56, 1969, págs. 25-57.

[17] J. Lasso de la Vega, «Stefan George y el mundo clásico», *EClás* 45, 1965, págs. 171-203 (= *Helenismo y literatura contemporánea*, Madrid, 1967, págs. 117-156.

[18] J. Lasso de la Vega, *K. Reinhardt y la filología clásica en el siglo XX*, Madrid, 1983. El mismo Reinhardt había explicado la diferencia, por lo demás obvia, entre el tercer humanismo y el círculo de Stefan George: *Vermächtnis der Antike*, Gotinga, 1966², pág. 348.

como diferente de lo griego y más nuestro (más en sintonía con nuestro tiempo) también parece perceptible.

A este cambio gradual han ayudado la nueva orientación dada a los estudios de religión griega, el énfasis puesto en los aportes de rituales y de mitos, desde diversas perspectivas. Entre las cuales, en principio, particularmente pionera —con las limitaciones que se quiera, pero pionera— merece considerarse la llamada escuela de Cambridge, en el surco —sin duda sinuoso y a menudo a tientas, pero fértil— abierto por *The Golden Bough* de Frazer. Jane Harrison, Francis Cornford, por ejemplo, consiguen algo nuevo, una visión de los griegos que hunde además sus raíces en la misma tierra en que se sustenten *The Waste Land* y *Ulysses*. La psicología, la etnología y *The Golden Bough* eran, según Eliot, los medios de que se había servido Joyce —los mismos que había usado él mismo, con toda evidencia[19]. Desde luego, la línea de análisis psicológico que procede de Freud y de Jung ha mostrado su influencia en la forma como los estudiosos de la literatura griega se han planteado el análisis de determinados contenidos —particularmente de la tragedia.

Pero la línea que se ha revelado más fructífera es psicología histórica más que de orientación freudiana y antropología más que etnología y simbolismo literario. O sea, tiene sus raíces en la historia. Y, más concretamente, en la sociología. Es una línea fundamentalmente francesa, cuya inspiración puede buscarse en Durkheim y que ha asimilado la fuerza del primer estructuralismo («dans une société tout se tient: le mot d'hellenisme représente une ensemble de nouveautés qui sont forcément solidaires les unes des autres», por decirlo con las justas palabras de Gernet)[20] y que, en sucesivas etapas, se enriquece con el aporte de la psicología histórica de I. Meyerson[21] y la influencia del análisis histórico de Finley (y, a través de éste, la del análisis económico de Polanyi), amén de la del análisis mítico de Lévi-Strauss[22]. La crítica y la asimilación del marxismo y del estructuralismo han confluido, pues, en esta línea.

Una superación del historicismo como si dijéramos desde dentro fue la ofrecida por el sociologismo. En efecto, cuando la historia se fue apartando de las fechas y de los personajes, y cuando los historiadores dejaron de preocuparse sólo por las vidas de hombres ilustres y se embarcaron en una tenaz y sufrida reconstrucción global de cada sociedad, de cada época, en cada sitio, para la que debían tener sentido los datos más materiales y cuotidianos al lado de los más pomposos consagrados por la tradición académica y política, entonces la teoría se ofreció como cemento de los datos.

No ha prevalecido un punto de vista unitario, en sociología de la literatura griega. En parte, ha quedado incluso por hacer entre los dos extremos de o no llegar o haber dado resultados epidérmicos, ensayísticos en el peor sentido, o sea, superficiales. La teoría marxista ha sido de algún modo fundamental, pero ha resultado larvada o por una aplicación dogmática o por una instrumentalización desde ópticas diversas con la pretensión de integrarla sin sobresaltos al discurso académico dominante, a sus usuales condicionamientos, eufemismos y normas. El marxismo, sin embargo, ha funcionado como un revulsivo y, en algunos campos, ha dejado una huella difícil de borrar: la visión de Esquilo de Thomson, por ejemplo, marca un hito; por un lado, descansa sobre una respetable base filológica, como su comentario de la *Orestía* demuestra, y responde a la fascinación de la escuela de Cambridge, como su *Aeschylus and Athens* pone en claro[23]; por otro lado, influye decisivamente en la interpretación de toda una época, como basta a probar la *Orestía* cinematográfica de Pasolini.

El sociologismo se ha encontrado con la tradición humanística. No es principalmente teorético, sino sobre todo histórico, el intento de Snell[24] por hacer salir del lenguaje una *Geistesgeschichte*, un intento que no dejó de ser compartidos por otros filólogos alemanes (Vossler o Spitzer, entre los romanistas) y que conduce al proyecto de reconstruir estructuras mentales *(Denkformen)*, un proyecto que habiendo sido a la sazón abordado desde ópticas y metodologías diversas, puede considerarse en línea con orientaciones antropológicas y de psicología histórica y ha sido enfocado con éxito desde planteamientos estrictamente filológicos.

Como quiera que sea, de los propósitos de la sociología de la literatura algo ha quedado en pie, y no de poca importancia. Tras una serie de aportaciones, de diversas latitudes, empeñadas en confrontar las obras con la «política» que les era contemporánea (de más cerca o muy de lejos), ha quedado en pie, cuando menos, el propósito de reconstruir el público, la función del poeta y de su trabajo y las condiciones de la ejecución y de la transmisión. Todo lo cual se ha encontrado con el tema planteado —básicamente por los norteamericanos— de la oralidad y de sus consecuencias, de las que la primera parte de esta introducción ha discurrido. Así mediatizado, tal propósito ha perdido gran parte de la carga teórica que podía arrastrar en su origen y está claro que es hoy un propósito a seguir desde una perspectiva integradora de los diversos problemas que suscita, y habida cuenta, desde luego, de las limitaciones de nuestra información.

No procede ya enfocar nuestra problemática sobre la literatura griega antigua a través de la pregunta sobre qué tipo de literatura se trata; preguntas de este tipo fomentan respuestas por comparación y reductivas: como la nuestra, por ejemplo, con diferencias accidentales, no sustanciales; o en el otro extremo, según antes se observaba. En cambio, la brillante observación de que Dodds *(The Greeks and the Irrational*, 1951) declaró a los griegos irracionales mientras Evans-Pritchard convertía a los Zande en racionales[25] debería hacernos pensar en lo relativo de determinadas etiquetas cuyo patrón suele inevitablemente reproducir el punto de vista de quien las pone (y sin que sea aquí cuestión, desde luego, de la calidad de lo que la etiqueta cubre). La pregunta debería versar, más bien, sobre cómo funcionaba la comunicación por medio de la literatura. Lo que implica, en efecto, la reconstrucción de las estructuras mentales (y la confluencia en esta empresa de todos los datos, no sólo de los literarios), la del trabajo y función del poeta o del escritor, la de su relación con su público y el tipo de servicio que éste esperaba de aquél...

[19] T. S. Eliot, «Ulysses, order and myth», *The Dial* 75, 1923, pág. 483.

[20] C. Miralles, «Un libro reciente del prof. L. Gernet», *BIEH* 4, 1, 1970, págs. 39-47; Anthropology and the Greeks», *QUCC* 10, 1982, págs. 158-160 (a propósito del libro citado más abajo en nota 22).

[21] R. di Donato, «Invito alla lettura dell'opera di Ignace Meyerson. Psicologia storica e studio del mondo antico», *ASNP* 3, 12, 1982, págs. 603 y ss.

[22] S. C. Humphreys, *Anthropology and the Greeks*, Londres, 1978.

[23] La edición y comentario, en dos volúmenes, Cambridge, 1938 (Amsterdam-Praga, 1966²); el libro, Londres, 1941 (1973⁴).

[24] Sobre la distancia tomada por Snell respecto al tercer humanismo, véanse sus *Gesammelten Schriften*, Gotinga, 1966, págs. 32 y ss.

[25] Humphreys, *Anthropology...*, pág. 20.

El trabajo que el estudioso de la literatura griega tiene ante sí sigue siendo, ¿qué duda cabe?, de índole histórica, y si aspira a entender las obras, históricamente, en su época, habrá de centrarlas en el contexto de una reconstrucción de su momento concreto —las otras obras y los otros datos, sean cuales fueren, con que se cuente—: una reconstrucción globalizadora, en la que se integre cuanto se demuestre venir al caso, pues, con una ambición que hoy por hoy hemos de situar no lejos de los métodos de la antrología cultural.

El texto ha de seguir en el centro. Esta es la única condición ineludible. El estudioso de la literatura griega es un helenista, un filólogo clásico. Y, en la medida en que lee y habla de literatura, ejerce también la crítica literaria. El proyecto polifónico cuyos hitos se han selectivamente señalado más arriba era básicamente histórico. El tercer humanismo había intentado aportar al historicismo una sensibilidad, una apreciación estética de las obras literarias. Por más momentánea o definitivamente periclitado que se crea el humanismo, se convendrá que por ejemplo la poesía homérica, como literatura, es sin más maravilla que merece conocerse y disfrutarse, y se convendrá también que sería conveniente que el estudio histórico de las obras literarias de los griegos no olvidara la naturaleza artística de éstas.

O sea, que el filólogo que produce un discurso de base histórica sobre la obra que fuere se halla en situación de emitir un juicio sobre lo que hace de su objeto un producto artístico, su ser literatura. La crítica literaria, el juicio sobre las obras, viene así lógicamente a añadirse a las tareas de reconstrucción histórica a que nos hemos referido. Nótese que de lo dicho resulta que la crítica literaria, si aplicada a una obra griega antigua, es también un trabajo de reconstrucción histórica, al menos en principio y en el sentido de que no habrá de proceder del mismo modo que cuando verse sobre una obra actual o de otro periodo.

Al menos en principio. Porque aquí el problema es el siguiente: por un lado, nadie podría hoy ponerse simplemente en el lugar del crítico antiguo, que juzgaba las diferentes obras por su grado de ajuste o desajuste con unos valores *(virtutes,* en términos de retórica, y sirviéndonos de una voz igualmente aplicable al campo ético que al estético) homogénea y coherentemente tipificados; por otro lado, está claro que aquí no todo es trabajo histórico: componer el juicio de valor que en su época mereciera la obra de que se trate (en efecto, útil trabajo de reconstrucción histórica) no implica necesariamente haber de compartirlo, entre otras cosas porque cada uno de los datos o elementos que se suman en un juicio de este tipo es susceptible de cambios importantes de apreciación a través del tiempo: en el fondo, el filólogo, como cualquier mortal, no puede hacer abstracción de su circunstancia y de sí mismo, cuando escoge y emite juicios que implican valoración. Pero esto tampoco significa que, en crisis los valores tradicionales, el filólogo no haya de tener en cuenta sino sus circunstancias y a sí mismo, cada vez que actúe como crítico.

El filólogo conviene, pues, que aúne a su método, a su manera de reconstruir con fidelidad y rigor su objeto de estudio, una determinada concepción de ese objeto como literatura, lo que parece implicar que sería deseable que supiera también cómo tratar un objeto literario como tal, como palabra cuya función no se agota en su mensaje, como un sistema siempre abierto que constituye una finalidad en sí mismo. Hay una gramática de la poesía, se entienda ésta como sea, y del modo como no se es helenista sin poseer la gramática de la lengua griega, tampoco se puede ser estudioso de la literatura (aunque sea de la griega) sin estar enterado (y se entienda ésta,

repito, como sea) de que efectivamente hay una gramática de la poesía. Leer a los poetas exige conocerla. El análisis literario empieza donde acaba el lingüístico[26].

Está claro que el filólogo puede no estar dotado para esta consideración —que tal vez le parezca particular y dudosa— de su objeto; que puede incluso no estar interesado en ella. Está claro, sin duda, que puede, pues, prescindir de este tipo de consideración y producir un discurso del todo coherente sobre cualquier obra. Lo que sucede es que tal discurso, del que no sería difícil proporcionar ejemplos abundantes, habrá de situarse, a pesar de versar sobre la obra, al margen de ella como literatura. Lo que la hace literatura, en fin, no es todo filtrable por el tamiz positivista ni todo reductible —con independencia del método que practique— al análisis histórico.

La explicación del ser literatura de una obra ha de producirla el intérprete haciéndola brotar de dentro de ella, de su análisis como producto artístico: de un análisis que utiliza al lingüístico para sus fines y como punto de partida pero que no puede agotarse en éste.

Los griegos están lejos de nosotros. Esta es una constatación objetiva, que considera el tiempo que ha transcurrido desde entonces. No es hoy tarea fácil, la de conciliar un discurso riguroso, que aspire a la reconstrucción histórica de su mundo, con la apreciación de su literatura como tal. No es tarea fácil pero es, de hecho, el trabajo que tiene sentido hacer, en historia de la literatura griega; en el otro extremo posible, una lectura intemporal, inconfrontable con la realidad de que partía el texto que se lee, tampoco ha de resultar, en última instancia, gratificadora: reduciría su objeto a puro capricho u obsesión del yo que lee.

CARLES MIRALLES

[26] R. Wellek en Th. A. Sebeok (ed.), *Styl in language,* Massachusetts, I. T., 1964², págs. 408 y ss.