

# TRADICION, SOCIEDAD Y COMPOSICION LITERARIA EN GRECIA (EPICA, LIRICA Y TEATRO)

Emilio Suárez de la Torre

1. El presente trabajo no tiene otra pretensión que la de reunir un conjunto de observaciones y sugerencias para la actividad crítico-literaria, dentro de una línea que (con la venia de los puristas del género) tiene algunos contactos con la sociolingüística, partiendo de la idea básica de que la composición literaria y su resultado constituyen un aspecto más (aunque sea el más complejo) de la producción lingüística, que surge en condiciones extremas, pero definibles.

2. La complejidad del acto y resultados de la creación literaria tiene en Grecia un caso muy particular en los poemas homéricos<sup>1</sup>. La tensión *tradición/sociedad* presenta aquí unas facetas peculiares difíciles de encontrar en otro tipo de producción literaria. En primer lugar, el texto homérico representa una cota máxima en la oposición literatura oral/escrita, articulable en las siguientes *suboposiciones* o *tensiones internas*:

a) Tradición oral de composición y recitación, (posible) composición escrita<sup>2</sup>.

b) Técnica/creación artística<sup>3</sup>.

1. Para el propósito perseguido es mayor el valor de la *Iliada* y la *Odisea*, por este orden, que el de Hesíodo y el de los productos literarios del “estadio sub-épico”, también en este orden, más próximos al tipo de composición posterior, por ejemplo de la lírica, y, por tanto, a caballo entre las consideraciones de este apartado y el siguiente.

2. Cf. A. Heubeck, *Schrift*, Göttingen 1979, especialmente pp. X 169 al final.

3. Cf. H. Patzer, *Dichterische Kunst und poetisches Handwerk im homerischen Epos*, Wiesbaden, 1972.

Téngase en cuenta que estas tensiones corresponden además a niveles cronológicos distintos: han funcionado en las diversas fases de la transmisión de la tradición y, de modo especial, en los aedos jonios más recientes, con repercusiones perfectamente apreciables en la lengua de *Ilíada* y *Odisea*<sup>4</sup>. Pero han intervenido asimismo a la hora de configurar de manera (cuasi-) definitiva estos poemas. Muchas de las aparentes inconsistencias en la estructura de *Ilíada* y *Odisea* y buena parte del panorama lingüístico resultante se deben sin duda a que ese momento de configuración (cuasi-) definitiva supone una fase *crucial* y de *tensión extrema*, tanto desde el punto de vista de la creación literaria, como desde la perspectiva de la literatura griega en general<sup>5</sup>.

A todo este complejo de *tensiones coincidentes* se suma el decisivo factor de la *comunidad lingüística* (= sociedad en su proyección del lenguaje) en que ese producto literario (y, por tanto, lingüístico) surge. De nuevo aquí el problema se complica en sus vertientes diacrónica y sincrónica. Por un lado, lengua, fórmulas, unidades superiores, etc. han ido acumulándose a partir de estadios y estratos diversos: comunidades lingüísticas diferentes han dejado su huella en *Ilíada* y *Odisea*, a la vez que los distintos aedos de la tradición han llevado a una configuración momentánea ('realización') los contenidos de esos poemas en comunidades geográficas (y, en menor medida, sociales) dispares. Pero, por otra parte, a medida que los poemas se acercaban a su configuración definitiva, se planteaba una *nueva tensión incidente*, que podría explicitarse en los siguientes puntos:

a) Un movimiento recíproco *convenciones-público*<sup>6</sup>: aquéllas (de todo tipo) han orientado a éste, a la vez que el público necesita esas convenciones (lo que, por otra parte, constituye un principio general en la literatura griega).

b) Las circunstancias sociales cambiantes en que sus diversos elementos surgen, van planteando un dilema cada vez más grave al aedo si quiere presentar un producto literario comprensible, que se agudiza en la última etapa de composición. De ahí la presencia no sólo de anacronismos "culturales", sino de arcaísmos o fenómenos de *modernización* y *reinterpretación* de la lengua.

c) Como el resultado ha de ser una creación artística, *malgré tout*, el poeta mantiene un difícil equilibrio entre la necesidad de transmitir un mensaje de forma comprensible y el mayor aprovechamiento de los recursos del lenguaje. A modo de ejemplo: en los célebres versos de *Ilíada* (6.168 ss.) en que Homero describe el mensaje de Preto al rey de Licia, A. Heubeck<sup>7</sup> ha

4. Véase la interpretación de E. Crespo de numerosos fenómenos de la tradicionalmente llamada (desde Meister) 'Kunstsprache' en *Elementos antiguos y modernos en la prosodia homérica*, Salamanca 1977.

5. Cf. infra, apartado 3, a propósito de cómo *Ilíada* y *Odisea* pasan a ser a su vez "tradición".

6. Entendiendo como tal el grupo social al que se dirige la obra, que en Grecia es más auditorio que público lector, como es sabido.

visto cómo el uso de los términos *sēmata*, *gráphō*, *pínax ptyktós* tiene más implicaciones de las que a simple vista parece *semata* sustituye a un cotidiano *grámmata*, poco adecuado a este pasado mítico descrito; *gráphō* tiene aún un fuerte valor etimológico como ‘arañar’, ‘rayar’, mientras que *pínax ptyktós* viene a ser el equivalente del *deltión díptychon* de Heródoto, 7.239, con un carácter más arcaico y misterioso.

Es evidente que la lengua literaria constituye casi un subsistema autónomo dentro de la lengua de una cultura en general, pero no es menos claro que sus divergencias tienen unos límites. Los más patentes proceden de la presión social y de los resortes básicos de la comunicación: los poemas homéricos no reflejan con fidelidad las estructuras de la sociedad en que se originan, sino más bien una mezcla de sus diversos estadios posteriores<sup>8</sup>. En el plano lingüístico, E. Risch ha dejado bien sentado el nivel de lengua que refleja Homero respecto a la de las tablillas micénicas: “il miceneo non solo è il greco di gran lunga più antico che possediamo, ma rappresenta anche il greco parlato —o meglio quello non poetico, non letterario— più antico. Per la lingua letteraria Omero rimane sempre l’inizio”<sup>9</sup>. Dentro de la validez de esta conclusión conviene, sin embargo, tener presente que el carácter de lengua literaria o artificial de *Ilíada* y *Odisea* ha sido adquirido de forma acumulativa y progresiva, y la aplicación de ese término (‘literario’, ‘poético’) a numerosos hechos de lengua es cuestión de mera perspectiva histórica: un genitivo en *-oio* es desde Homero algo ‘poético’, ‘épico’, ‘literario’ cuando lo utiliza Píndaro o Apolonio. Pero en las fases iniciales de la epopeya corresponde a una realidad no literaria cotidiana, con una distribución probablemente regular<sup>10</sup> respecto al genitivo en *\*-oo*, que, a su vez, no ha sobrevivido intacto en los poemas homéricos y no ha adquirido por tanto el mismo carácter que el anterior.

Se admita un Homero letrado o no, se trabaje en la línea unitaria o analítica, se habrá de reconocer sin duda un hecho: la importancia del momento en que, sobre el material épico (con la excepción de alguna interpolación segura), se ha hecho *esta* selección y no otra, se ha obtenido esa configuración y no otra. Pero desde un punto de vista unitario ese instante adquiere una dimensión fundamental: la de convertirse el producto resultante del momento de composición en modelo y pauta de todo un sistema de lengua poética. La tradición épica, orientada ya en un sentido y ‘fossilizada’, paradójicamente, por un acto creativo, se convierte a su vez en tradición que pesará sobre la compo-

7. *Op. cit.*, pp. 138 y ss.

8. Cf. H. Strasburger, “Der soziologische Aspekt der homerischen Epen”, *Gymnasium* 60, 1953, pp. 97-114, recogido en *Europäische Heldendichtung*, ed. K. von See, Darmstadt 1978, pp. 77-104.

9. “Il miceneo nella storia della lingua greca”, *QUCC*, 23, 1976, pp. 7-28.

10. Cf. M. Ruy Pérez, “Le génitif singulier thématique en Mycénien et en Grec du premier Millénaire”, *Colloquium Mycenaeanum* (Chaumont 1975) Neuchâtel / Genève 1979, pp. 283-293.

sición poética en adelante. La diglosia, tantas veces citada, del griego moderno, tiene hondas raíces en la historia de esta lengua, que se suelen retrotraer hasta la época clásica. En ella cuenta con una situación que prácticamente hereda. En el caso de la lengua poética, la lengua homérica constituye un código con referencia al cual trabaja el poeta la mayoría de las veces, por analogía o contraste (o ambas cosas a la vez), de forma más o menos consciente y mimética. Y no sólo en el nivel de la lengua: lo dicho es válido para estructuras y unidades de composición (y no exclusivamente poética)<sup>11</sup>. Considérese además que, si esos condicionamientos funcionan en el emisor del mensaje literario, ha de corresponderse igualmente con unos límites de aceptación en el receptor circunstancial, con lo que en cada momento se está repitiendo la bipolaridad aquí señalada que incide en el poeta, de tradición-entorno social. Para que el mecanismo funcione, ni siquiera son óbice evoluciones a veces tan violentas como la léxica: lo que va perdiendo vigencia o claridad se puede reinterpretar y reintegrar<sup>12</sup>.

3. La manifestación más patente de lo que acabo de señalar se encuentra en la lírica griega, pero con la adición de nuevos factores de tensión co-incidentes en el panorama antes descrito. Estos se reducen al triángulo tradición-personalidad individual-sociedad y no han de entenderse como compartimentos estancos, con un efecto en la producción literaria perfectamente delimitable, sino como elementos de interacción continua y simultánea. No se trata ya sólo de los condicionamientos formales que implica la función social de determinada poesía<sup>13</sup>, o su relación dentro del marco religioso<sup>14</sup> o los orígenes populares de buena parte de las variedades líricas<sup>15</sup>, sino, en el plano de la mera comunicación (que, al fin y al cabo, ha de funcionar también en el lenguaje poético), del resultado que de dichas tensiones se revela. En este nivel estricto de la lengua, y limitándonos por un momento al yambo, podemos ver cómo las diversas presiones se patentizan con ciertas oscilaciones hacia un extremo u otro: Arquíloco muestra más elementos de la 'allgemeine Dichtersprache'<sup>16</sup> mientras que en Hiponacte tenemos una interesante muestra de niveles de lengua muy distintos, pero de raíz popular en mayor medida y con

11. Cf. J. D. Denniston, *Greek Prose Style*, Oxford 1952 (reimpr. 1970), pp. 5-8, respecto a Heródoto.

12. En este sentido sigue siendo de gran valor en general la obra de M. Leumann, *Homerische Wörter*, Basel 1950. Sobre usos erróneos de determinados términos véase N. Wecklein, *Über Missverständnisse älterer Wendungen und Ausdrücke bei den griechischen Dichtern, insbesondere bei den Tragikern*, München 1911.

13. Cf. B. Snell, *Dichtung und Gesellschaft*, Hamburg 1965.

14. Válido para casi toda la poesía griega; a modo de ejemplo, que en parte subsume la idea precedente, cf. C. Calame, *Les chœurs de jeunes filles en Grèce archaïque*, I. *Morphologie, fonction religieuse et sociale*, Roma 1977.

15. Cf. F. R. Adrados, *Orígenes de la lírica griega*, Madrid 1976, especialmente pp. 205 y ss.

16. Expresión de E. Schwyzer, *GG*, I p. 109.

reflejo del entorno lingüístico no griego<sup>17</sup>. Mientras que este segundo rasgo aflora predominantemente en el léxico, el carácter popular se destaca tanto aquí como en la morfología, lo que lleva a R. Hirsche a hablar de una 'Verwilderung' de la flexión<sup>18</sup>.

A propósito de la épica he señalado más arriba<sup>19</sup> el proceso de reinterpretación y reintegración que se observa en aspectos como el del léxico. Pues bien, este proceso se da en todos los niveles en la lírica griega, por lo que se puede hablar en buena medida de la mera continuación de un proceso ya iniciado en la misma épica. J. Russo señalaba con acierto cómo "bajo la influencia de la excitante y original contribución de Parry a los estudios homéricos, se ha desarrollado una imagen un tanto exagerada del vacío entre Homero y el resto de la poesía griega arcaica"<sup>20</sup> y no es menos cierto que en la poesía arcaica "no se expresa el acto creativo-estético del poeta moderno, efectuado en la intimidad de su mente creadora, sino que es más bien la reactualización ritual de la comunidad tribal o la herencia de grupo o cargo del poeta y del auditorio"<sup>21</sup>. Este hecho produce un auténtico efecto de ósmosis entre el poeta y el entorno social con toda clase de implicaciones en los más diversos terrenos, aunque con las oscilaciones arriba señaladas.

Por otra parte, en el aspecto de la tensión ejercida por la tradición no se ha de pensar que hay que contar única y exclusivamente con el elemento épico. Esto puede llevar a conclusiones demasiado parciales e incluso erróneas, sobre todo en casos como el de los poetas lesbios, dado nuestro imperfecto conocimiento de esas posibles tradiciones alternativas<sup>22</sup>. En la lírica coral las dimensiones se amplían, dado que los elementos con que se ha de contar son, como ha visto B. Gentili<sup>23</sup>, el poeta, el auditorio y la persona que encarga la composición (o aquella a la que va dedicada). Añádase a ello la complejidad de tensiones ya señalada, especialmente lo referente a la adaptación de la tradición. El resultado de todo ello se puede dar bajo apariencias diversas: cuando Ibico presenta en su *Oda a Polícrates* una acumulación de lenguaje épico tan peculiar, no debemos pensar que ello se debe a mera impericia del

17. Cf. recientemente V. Rapallo, "Influssi anatolici sulla grammatica di Ipponatte", *SIFC* XLVIII, 1976, pp. 200-243.

18. *Grundzüge der griechischen Sprachgeschichte*, Wiesbaden 1970, p. 116.

19. Cf. apartado 2.

20. "The Meaning of Oral Poetry. The Collected Papers of Milman Parry: a Critical Reassessment", *QUCC* 12, 1971, pp. 27-39 (p. 34).

21. *Art. cit.*, p. 34.

22. Frente a las ideas de D. Page, *Sappho and Alceus*, Oxford 1955, cf. recientemente J.T. Hooker, *The Language and Text of the Lesbian Poets*, Innsbruck 1977, especialmente pp. 52 y ss.

23. En la línea de investigación iniciada con "Aspetti del rapporto poeta-committente-uditorio nella lirica corale greca", *St. Urb.* 39, 1965, pp. 70-78; cf. *infra*, n. 26.

autor<sup>24</sup>; por el contrario, tal uso es totalmente intencionado: por una parte se está preparando la mención elogiosa del destinatario, mediante un aprovechamiento de las posibilidades de referencia y evocación de las fórmulas<sup>25</sup>, pero, al mismo tiempo, se está haciendo casi una parodia de ese tipo de lenguaje que el autor sin duda ya considera insuficiente para el nuevo tipo de poesía, que, en el caso de Ibico, abarca el elogio y el tema amoroso<sup>26</sup>.

Píndaro es asimismo un caso revelador dentro de esta línea en cuanto que su concesión a la tradición se da sólo en proporciones muy equilibradas. Contra lo que podría parecer, la utilización, por ejemplo, del lenguaje épico constituye un porcentaje no muy elevado en el conjunto de su obra poética con un perfecto equilibrio entre tradición e innovación: si la fidelidad a la primera tiene manifestaciones tan claras como la persistencia en la posición final de verso (aquí de 'período') de las locuciones homéricas, la segunda se caracteriza, entre otros detalles, por las modificaciones que ese lenguaje sufre en su adaptación, con un predominio de la tendencia a la 'modernización' del mismo con aclaraciones de términos propias casi de un escoliasta. Así el uso de lógos por épos (P. 4.101) o de erythrós por oínops (P. 4.251). Ello es sólo una muestra de la complejidad de factores que intervienen en las elecciones que efectúa el poeta a la hora de la composición, en sus diferentes niveles, de entre los cuales no es el menor el entorno social en el que la obra nace, con muy dispares condicionamientos, *entre* los cuales y *por encima* de los cuales *crea* el poeta.

Por último, hay un aspecto decisivo que da un carácter peculiar a toda la poesía griega (de la que no se ha de excluir el teatro): el constante flujo entre lo "popular" y lo "literario", que lleva a una imposibilidad en muchos casos de la delimitación de ambos conceptos o, mejor dicho, de sus manifestaciones. Determinados géneros con orígenes "populares" que ya pueden haber sufrido influencias de determinadas tradiciones (por ejemplo, la épica) evolucionan hasta constituirse en formas "literarias" que, a su vez, se erigen en "tradición" y que revierten al contexto social, de suerte que pueden llegar a configurarse como "populares". El resultado es complejo, pero no carece de paralelos en otras literaturas.

4. Las tensiones operantes en los géneros hasta ahora comentados constituyen una dinámica que, en un proceso calificable de "bola de nieve", alcanza su culminación en la obra teatral. La perspectiva de crear para la representación introduce una dimensión nueva en la serie de factores ya indicados. No

24. Cf. D. Page, "Ibycus' Poem in honour of Polycrates", *Aegyptus* 31, pp. 158-172 (cf. p. 165). Muy interesante es el análisis de J.B. Barron, "Ibycus: to Polycrates", *BICS* 16, 1969, pp. 119-149.

25. Cf. B. Gentili, "Poeta-Committente-Pubblico: Stesicoro e Ibico", de próxima publicación.

26. Los fragmentos 286 y 287 Page contienen ejemplos claros de la adaptación del lenguaje épico al contexto amoroso.

es sólo el aspecto material y especial de la representación (ya de por sí fundamental en cualquier análisis de una tragedia<sup>27</sup> o comedia<sup>28</sup>) lo que aporta esa nueva dimensión (aunque esté en relación muy directa), sino las implicaciones y consecuencias que, al igual que en la consideración de la lírica propuesta por B. Gentili<sup>29</sup>, supone en el teatro el triángulo 'committenza-autore-publico'<sup>30</sup>, con la particularidad de que la 'committenza' está constituida aquí por la misma sociedad que se constituye en público. La colisión y, paradójicamente, la simultánea fusión entre tradición y coetaneidad ("diacronía y sincronía") en el acto de composición tiene en el teatro enormes consecuencias en todos los niveles, y no sólo en la comedia, aunque ésta ilustre mejor la idea expresada. En lo referente a la lengua, ya F.R. Adrados ha intentado explicar fenómenos como el de las "diglosias" internas del teatro griego, la diferenciación de lenguajes entre tragedia y comedia o entre los tres trágicos<sup>31</sup>. Queda clara en su estudio la importancia de los elementos de tradición tan diversos que se agolpan tras partes tan distintas como diálogo o parte coral, y tras los diferentes géneros, prescindiendo ya de sus orígenes. Sin embargo, conviene hacer algunas precisiones. No resulta oportuna, por ejemplo, la comparación entre teatro griego y drama sánscrito para ilustrar la variedad lingüística interna: en el caso de la antigua India tal diversificación es ya un auténtico requisito de género, mientras que en el caso del teatro griego su aparición responde a una intencionalidad momentánea (con la excepción, en todo caso, del tinte dorio de los corales), una elección libre del autor, carente además de la caracterización sociológica que supone en el drama sánscrito. Pertenería, por tanto, más al plano sincrónico que al diacrónico. Asimismo se ha de subrayar, a mi juicio, frente a las características derivadas de los orígenes y tradiciones del género y de sus elementos, el aspecto de la presión social en sus diferentes etapas, por muy sutil que ésta sea, que lleva a lenguajes tan dispares como el esquiléo y el eurípideo.

Pero las implicaciones sobrepasan con mucho el campo estricto de la lengua. Esto se hace notar más, por razones obvias, en la comedia. Y no me refiero ya sólo a la presencia de lo "popular" en este género. Es indudable que tal característica es rastreable en multitud de estructuras, situaciones, etc.<sup>32</sup>. Pero lo importante, como decía al comienzo de este apartado, no son las implicaciones *populares*, sino las *sociales*, y ello, sobre todo, porque "el

27. Como muestra véase recientemente O. Taplin, *Greek Tragedy in Action*, London 1978.

28. Cf. Dearden, *The Stage of Aristophanes*, London 1976.

29. Cf. *supra*, n. 24.

30. O. Longo, "Il teatro della città", *Dioniso* XLIX, 1978, pp. 5-13.

31. "La lengua del teatro griego", en *Estudios sobre los géneros literarios*, I (Grecia clásica e Inglaterra), ed. J. Coy-J. de Hoz, Salamanca 1975, pp. 29-48.

32. Cf. J. de Hoz, "Aristófanes y la irracionalidad cómica del cuento popular", *op. cit.* en n. 31, pp. 71-105.

público es el demos de Atenas y los kritaí no se revelan como expertos artísticos, sino... como representantes de las diez *phylai*... La censura de la comedia tiene una función pública en la democracia ática y el funcionamiento de su institución está supervisado por los altos funcionarios políticos. Con la aplicación de su censura a la utilidad de la pólis el poeta ha de poner de su parte en cada ocasión al Demos. El tema y la configuración de su obra, al servicio de esta censura, han de corresponder al gusto, a los juicios de valor y a las expectativas de ese público”<sup>33</sup>.

La cita del gran especialista aristofánico toca un punto fundamental con decisivas repercusiones. En un trabajo precedente<sup>34</sup> he intentado resolver en un sentido concreto el viejo tópico de la “falta de ilusión dramática” en la comedia (y en el teatro griego en general) especialmente en relación con la parábasis. Me permito insistir ahora en la hipótesis de que esa “ilusión” dramática no se deshace propiamente con la parábasis: esto sólo se puede entender desde la perspectiva del teatro griego como producto típicamente *comunitario*, en el que no se tiende a una distanciaci3n del espectador, sino a una fusi3n, cuya ilusi3n de realidad sólo se da en la medida en que hay identificaci3n, y que tiene su momento culminante en la parábasis, donde no puede ser mayor esa fusi3n de autor, obra y auditorio (que aqu3 tambi3n es ‘committente’) en el marco de la acci3n dramática y el espectáculo. Y no es ninguna casualidad el que las obras aristofánicas que contienen elementos menos “fantásticos” se hayan representado en la Leneas (cf. *Acarnienses*, *Caballeros*, *Avispas*, frente a *Paz* o *Aves*), es decir, durante las fiestas de carácter más local.

Por último, se debe destacar una vez más el aspecto puramente creativo que (entre otros) corresponde al elemento autor, que, en el caso de Aristófanes, nos revela esa gran capacidad de los poetas griegos para mantener el equilibrio entre la tradici3n y la innovaci3n. Aristófanes es un ejemplo de continua experimentaci3n<sup>35</sup>, lo que convierte cualquier esquema de sus comedias en un ente demasiado abstracto. Pero no olvidemos tampoco que ese continuo proceso, que afecta a todos los niveles, acompaña tambi3n al del entorno en que se desarrolla<sup>36</sup>.

33. Th. Gelzer, “Tradition und Neuschöpfung in der Dramaturgie des Aristophanes”, en *Aristophanes und die alte Komödie*, ed. H.J. Newiger, Darmstadt 1975, pp. 282-316, (tomado de p. 314). Una idea similar formula más recientemente en el apartado “Aristophanes” de la obra colectiva *Das griechische Drama*, ed. G.A. Seeck, Darmstadt 1979, pp. 258-306 (cf. p. 300).

34. “Forma y contenido de la comedia aristofánica”, *EClás.* 1981 (en prensa).

35. Sobre este tema nos ha dejado brillantes páginas Th. Gelzer, tanto en las obras citadas anteriormente como en su artículo *Aristophanes der Komiker*, RE XII, cols. 1391 y ss., editado independientemente tambi3n en Stuttgart, 1971.

36. Sobre el tema de la integraci3n teatro-polis en todos los aspectos (aunque se discrepe en algunos puntos de tipo arqueol3gico) deben leerse las páginas que bajo el título “Polis und Theater” publica F. Kolb en *Das griechische Drama* (cf. n. 33), pp. 504-543.