

Som per mirar (I)

Estudis de filologia grega
oferts a Carles Miralles

EDICIÓ A CURA DE
Eulàlia Vintró, Francesca Mestre,
Pilar Gómez

Índex

<i>Pròleg / Preface</i>	9
PIERRE JUDET DE LA COMBE, Début du chant II de l' <i>Iliade</i> (1-483). Vers une traduction	15
RICCARDO DI DONATO, Immagini del primo sacrificio a Pilo. Una lettura di <i>Odissea</i> III, 1-66.	31
DIEGO LANZA, Esiodo, Perse e Zeus	47
CLAUDE CALAME, Le <i>je/nous</i> mélique dans la tempête énonciative : d'Alcman à Sappho en passant par Archiloque	79
ESTEBAN CALDERÓN DORDA, La piedad teognídea	97
ALEX F. GARVIE, Sunshine over the Strymon	111
ENRICO MEDDA, «Il prezzo di altre morti». Problemi interpretativi e funzione drammatica di Aesch. <i>Agam.</i> 1331-1342	141
VITTORIO CITTI, Aesch. <i>Suppl.</i> 524 ss.	169
LIANA LOMIENTO, Eschilo, <i>Supplici</i> , 1018-1073. Struttura lirica e drammaturgia	197
JOSÉ GUILLERMO MONTES CALA, De Aristóteles a los poetas-filólogos helenísticos: reflexiones poetológicas en torno a la concepción cíclica de la poesía	219
ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA, ¿Cómo y cuándo definieron los antiguos griegos la épica como género?	247
ALAIN BALLABRIGA, Défilés phalliques et railleries rituelles. À propos d'Athénée, <i>Banquet des savants</i> XIV, 622 b-d	263
ANGELO CASANOVA, Rilievi sulle citazioni di Euripide in Plutarco	281
SUZANNE SAÏD, Delphes dans les dialogues delphiques.	299
EMILIO SUÁREZ DE LA TORRE, Yambos y coliambos en un hechizo erótico (SM n.º 42)	325

¿Cómo y cuándo definieron los antiguos griegos la épica como género?

ANA MARÍA GONZÁLEZ DE TOBIA

ABSTRACT: In recent times, a narrative presence, sometimes confused with epic, which applied to parts of the *epinikia*, was established. Before, it had applied to the speeches of the Messenger in tragedies. Narratology collaborated to this company, without a doubt. Then, if we accept this position, we are also accepting an indeterminate idea of epic and what is more, the inescapable presence of Homer and the epic poets in almost all subsequent productions of the canon of Greek literature, without details, in the majority of cases. This led me to attempt to find out if we were talking about slightly epic or epic as genre and, in the latter case, when and how the ancient Greeks established this formality, this taxonomy in this regard and if this taxonomy came into collision with the new criteria for generic *transversality* being applied.

KEYWORDS: epic – criticism – genre – performance – orality

En los últimos tiempos, se ha establecido una presencia narrativa, muchas veces confundida con épica en su denominación, y aplicada a tramos de epinicios, tendencia crítica que ya se había producido años antes, también aplicada a los discursos del mensajero en las tragedias. La narratología colaboró a esta empresa, sin duda.¹ Aceptar sin previo análisis esta posición significa también que aceptamos una indeterminada idea de épica y, lo que es más, la ineludible presencia de Homero y los poetas épicos, en casi todas las producciones posteriores del *canon* de la literatura griega, sin precisiones en la mayoría de los casos.

Esta situación permite averiguar si se habla ligeramente de épica o bien de épica como género y, en este último caso, cuándo y cómo los griegos antiguos establecieron esta formalidad, esta taxonomía al respecto, y más aun, si esta

1. JONG 2004: XI-XIII; I-12; 13-24.

taxonomía entra en colisión con los nuevos criterios de transversalidad genérica que se están aplicando.

Un dicho popular dice que cada expresión está definida por su forma; una sátira por su espíritu, una serenata por su contenido, un canto fúnebre, por su ocasión. Pero ¿cómo podemos definir una épica? y, ¿qué es lo esencial de épica?²

Hainworth³ considera que Aristóteles (*Poética* 23, 1459a) fijó la forma de la épica, una narrativa con forma no dramática, porque quiso distinguirla de la que él consideró que presentaba una estrecha relación, la tragedia.

La comparación que Aristóteles establece entre épica y tragedia le sirvió también para distinguir a la poesía épica de la historia: la poesía universaliza, la historia se refiere a sí misma con particularidades.

Pero ¿cómo podemos definir una épica? y, ¿qué es lo esencial de épica? Observamos una de las formas literarias más ampliamente difundidas y de más extensa supervivencia. Épica ha saltado con cada aparición de espontaneidad en todas las sociedades a través del mundo demostrando un cierto estadio de desarrollo o una cierta clase de cultura.

Los griegos tuvieron como ídolo a la *Iliada*. Los europeos del Renacimiento a la *Eneida*.

La narrativa es la raíz formal de la épica, pero no cualquier narrativa. Las fases primitivas de la mayor parte de las culturas proveen ejemplos de mitos y *folktales*, historias mediante las cuales hombres y mujeres trataron de explicar el mundo o escapar de sus miserias. Hay también sagas para recordar sucesos y elogios para comentarlos.

Como en la mayor parte del arte tradicional, la poesía heroica no tiene autor en un sentido literal. El arte tradicional es un arte público y cuando el arte tiene carácter público, lleva consigo una función social. En términos generales, una comunidad ve reflejada en su poesía heroica la imagen de sí misma que le gustaría tener, y en esta visión, la comunidad es impulsada a sentirse mejor. El ánimo puede ser, en cualquier lugar, el mismo, pero es más natural admirar a nuestros ancestros, nuestros amigos y a nosotros mismos que admirar a alguien remoto. Por esta razón, la poesía heroica tiene una tendencia

2. Hemos tomado como referencia esencial para este artículo las publicaciones de reconocidos especialistas como FORD 1997, NAGY 1999 y MARTIN 2009, que trataron el tema de épica como género de manera específica.

3. HAINWORTH 1991: 1-10.

a mostrar eventos patrióticos, usualmente tribales o nacionales y a menudo religiosos o culturales. El factor común es que los poemas heroicos celebran, afirman y confirman algo. Ellos no pueden, como lo hace la épica, explorar e interrogar al mismo tiempo que celebran.

En Grecia, los patrones de Homero fueron sucedidos por los patrones de los poetas líricos. La circunstancia de que los poemas de Homero sobrevivieran es la consecuencia de dos accidentes afortunados: uno, la introducción de la escritura alfabética en Grecia en el siglo VIII a. C., que hizo posible preservarlos; en segundo lugar, el desarrollo de una actitud de respeto por Homero que hizo que la preservación de los poemas pareciera un hecho digno de mérito. Otros accidentes de la historia hicieron que la literatura griega confluyera en la literatura romana y que ambas literaturas, juntas, modelaran las ideas literarias del Renacimiento. Una historia diferente hubiera producido una idea diferente de épica, o tal vez, ninguna épica al fin. De esta manera, los poemas homéricos legaron una forma, un estilo y una armonía totalizadora de los diseños de la literatura europea.

La épica literaria es un revival sentimental de la forma homérica. Comenzó en Grecia en el tardío siglo V a. C. y ya no expiró nunca más. Sigue siendo uno de los hechos más extraordinarios de la historia literaria la circunstancia de que el legado de Homero fuera adoptado. Es fácil comprender que el Renacimiento emulara los logros de una época clásica, que admiró profundamente; pero resulta difícil comprender por qué los períodos civilizados y sofisticados de Grecia y Roma tomaron una forma creada por la época bárbara.

El arte y la materia cultural no son correlativos. A pesar de que *Ilíada* y *Odisea* relatan hechos violentos y hasta brutales, lo hacen de una forma y con un lenguaje que los convierte en elevadas y sofisticadas obras de arte. Ambos poemas pasaron el test de la crítica y disfrutaron de una posición inexpugnable, arraigada en la vida de Grecia. De hecho, las perspectivas de Homero no fueron las perspectivas de los ciudadanos de la ciudad clásica. Los poetas de la épica revivida encontraron nuevos sujetos y/o nuevas interpretaciones y lo que revivieron fue la forma de la épica homérica.

La idea de épica y su forma homérica están íntimamente interrelacionadas.

La evolución del género épico ha tenido un proceso acumulativo. Sus raíces son infinitamente antiguas, porque son las raíces del discurso narrativo mismo. Cualquier clase de narrativa, incluyendo los modos del mito y del *folktale*, que aparecen en todas partes, desarrollará el arte del *storytelling*. Lo

que determina que el *storytelling* lleve en dirección a la épica es el emergente de cierta idea de acción heroica.

Los poetas de la épica literaria, en cualquier subgénero que escriban, agregan un punto de vista personal, un gran argumento, a los componentes de la época antigua. No muchos lo lograron.

Nagy⁴ afirma que, aun para los griegos, *epos* fue una forma esquiva, cuyas expectativas genéricas y demandas cambiaron considerablemente desde la Grecia arcaica a la clásica.

En la relación que se establece entre los términos *epos* y *mythos*, debemos permanecer sensibles a las condiciones culturales variables que produce la poesía heroica, para argumentar sólidamente frente a una definición fija de épica, y poder llegar a un modelo más flexible e inclusivo de género.

Para hablar de épica como género en la antigua Grecia, Nagy⁵ establece definiciones de tres conceptos, no de dos, porque, además del concepto de género y épica, es preciso definir el concepto de Homero como un exponente prototípico de *épica* como género. Cuando nos referimos a Homero, entendemos a Homero como autor de *Iliada* y *Odisea*, con exclusión de otras tradiciones antiguas griegas, como el denominado *Ciclo épico*.

La *Poética* de Aristóteles es el texto que ha tenido la mayor influencia para configurar el concepto de género en general. En su ensayo «Epic and Novel», Bajtín⁶ va más allá y afirma: «La *Poética* de Aristóteles aunque ocasionalmente, tan profundamente como para ser casi invisible, perdura y sostiene la fundación más estable para la teoría de los géneros».

Un problema más fundamental que las definiciones de género en épica es la definición de la poesía misma en contextos sociales donde la tecnología de la escritura no está involucrada en la *composición* ni en la *performance* de los poemas y cantos.

Ambos factores, *composición* y *performance*, implican la derivación de la antigua poesía Griega de la poesía oral, como definieron los criterios desarrollados por Milman Parry⁷ y Albert Lord.⁸ Richard Martin⁹ fue el primero en

4. NAGY 1999: 21-32, cuyos lineamientos retoma en NAGY 2009: 71-89.

5. NAGY 1999: 21-22.

6. BAKHTIN 1981: 8-9.

7. PARRY 1971: especialmente capítulos 4, 5 y 6: 251-365.

8. LORD 1960: *passim*.

9. MARTIN 1989: 150.

establecer una conexión explícita entre las observaciones empíricas de Lord acerca de *performance* en las tradiciones orales y las teorías de J. L. Austin (*How to Do Things with Words*, 1962) acerca de los usos performativos del lenguaje.

A modo de síntesis, podemos decir que Martin demostró que alguien hace algo cuando alguien dice algo. En términos de Austin, un canto es *un acto de habla*.

Por lo tanto, volviendo a la definición de género, se puede definir género como un conjunto de reglas que producen un acto de habla.

Desde este punto de vista, se podría construir una definición de épica a partir de tres consideraciones: en primer lugar, el acto de habla debería coincidir con los criterios de la comunidad en la cual es utilizado, porque la comunidad le otorga dinámica al habla.

En segundo lugar, la ocasión es el género. Por ejemplo, el uso homérico de las palabras *akbos* y *penthos*, como indicadores programáticos de los cantos de ritual y lamentación.

Y finalmente, si la ocasión es desestabilizada o perdida, el género puede compensar y aun recrearla.

Después de haber señalado esto, nos preguntamos si la épica es un género o si los poemas de Homero son épica. La respuesta no nos resulta clara, todavía.

Para Lord,¹⁰ el término épica es demasiado vago como para ser útil en su descripción de la creación de Homero, y afirma que la palabra épica misma, sin duda, ha derivado a través del tiempo en muchos significados: a veces, es simplemente un poema extenso, en *high style*; otras veces se hace coincidir con poesía heroica, en cuyo caso avala la ambigüedad de la palabra épica que nos preocupa. En todos los casos, quedarían excluidas un número considerable de narrativas.

Consideramos, sin embargo, que la idea griega clásica de épica necesita ser situada en su propio contexto histórico. Esta idea de épica puede continuar siendo útil como punto de comparación, pero no puede ser impuesta como una especie de *standard* universal.

Género no es un absoluto. Podemos aplicar el modelo clásico griego de épica para propósitos comparativos solo después de haber logrado una defi-

10. LORD 1960: 6.

nición de épica como un género en relación con otros géneros dentro del contexto histórico de la Grecia clásica y preclásica.

Podemos decir que la más temprana evidencia es la utilización que encontramos en los poemas homéricos, donde la palabra *epos* está usada, regularmente, como un complemento de *mythos*.

En *Poética* (1447a14-15), Aristóteles manifiesta que existe una complementariedad, básicamente entre épica y tragedia, así como entre tragedia y comedia. Para Slatkin,¹¹ en su formulación de género en tradiciones orales, el principio de complementariedad es el que define épica como género, en oposición al género de tragedia. De la misma manera, es el principio de complementariedad el que define a la tragedia como género, en oposición al género de la comedia, y así podríamos continuar.

En el contexto histórico de las tradiciones atenienses parece preferible especificar que estos géneros eran una cuestión de tradiciones de *performance*. En Atenas, durante el período que transcurre entre la mitad del siglo VI hasta el IV a. C., tragedia y comedia pueden ser vistas como dos géneros complementarios que se desarrollan uno junto al otro y resultan asimilados mutuamente a la ciudad, en el mismo contexto histórico.

Aplicando el punto de vista de Aristóteles, podemos describir acertadamente la *Iliada* y la *Odisea* como el género de la épica, pero solo en un contexto histórico de Atenas durante el período mencionado, entre los siglos VI y IV a. C.

En suma, podemos suponer los criterios para determinar el *status* de *épica* como género, que varía de cultura en cultura, aun de período en período dentro de la cultura.¹² Tan válidos como pueden ser los criterios de Aristóteles desde un punto de vista clásico y preclásico, sin embargo, no pueden ser universalizados o tomados en forma absoluta. Nagy¹³ va más allá y propone criterios posibles a considerar, por ejemplo, a la luz de evidencias tipológicas de las épicas orales transmitidas por mujeres en varias culturas, se puede ver el fragmento 44 de Safo, conocido como «las bodas de Héctor y Andrómaca», y se pueden encontrar en él trazos de las tradiciones épicas griegas de la más temprana época que pudieron cruzarse entre las convenciones performativas de hombres y mujeres.

11. SLATKIN 2009: 327.

12. BAKHTIN 1981: habla de *épica* en su ensayo «Epic as Novel», teniendo en mente la taxonomía de Aristóteles.

13. NAGY 1999: 28.

Joyce Flueckiger,¹⁴ en su formulación general de *épica*, afirma: «las narrativas épicas existen tanto como tradiciones orales como *performativas*». Hay un vacío entre la noción de totalidad de la *épica* como tradición oral y las limitaciones prácticas de la *épica* en la *performance*.

Si la *épica* antigua o moderna representa un género en cualquier sentido de significación, lo primero que debemos hacer es no enumerar las características de una clasificación, sino preguntar cuál podría ser la utilidad última, ya sea para la crítica literaria o para los estudios culturales de esta categorización. ¿Qué ganamos con llamar a algo *épica*? Para responder acertadamente, es necesario observar las raíces históricas de nuestra propia taxonomía de géneros en las fuentes de la Grecia clásica.

Para prevenir una prematura canonización de género que solo impide una comprensión posterior, podemos comenzar con la asunción de que *épica* es una categoría contingente y establecida dentro de los límites de la cultura. Características temáticas y formales están inevitablemente unidas en las definiciones del *handbook épica*, en función de la *Poética* de Aristóteles. Por lo tanto, Aristóteles debe ocupar el primer lugar en cualquier discusión sobre la crítica literaria antigua. Pero un problema al tratarlo como una autoridad sobre *épica* antigua es que él es inflexiblemente literario. Para su época, la tradición de los poemas homéricos había pasado a través de por lo menos dos, si no tres etapas de cristalización, en fases tanto orales como textuales, con relativos grados de fijación y amplias y diferentes condiciones de la recepción de la audiencia. Por lo tanto, la percepción intelectual de *épica* que pudo tener el siglo IV a. C. ateniense no garantiza una semejanza con el sentido de la *performance* del siglo VIII jónico de su repertorio poético. Paradójicamente, quienes representaron la *épica* homérica, aún en Atenas, dos siglos antes de Aristóteles, pueden no haber conocido que estaban cantando o recitando *épica*. Es decir, no podemos postular más una cohesiva e inmodificable noción griega de la *épica* para elaborar una definición universal.

A partir de los textos antiguos en hexámetro (Homero, Hesíodo, *Himnos homéricos*, *Ciclo épico*, etc.), resulta claro que la palabra para la producción de cuentos entretenidos de héroes o dioses acompañados por determinados instrumentos (*forminx*) es llamada «canto» (*aoide*) y quienes llevaban a cabo la *performance* eran «cantores» (*aoidoi*). Como ejemplo, podemos citar las des-

14. FLUECKIGER 1991: 6.

cripciones de Femio en *Odisea* 1.325-52 y el cantor feacio Demódoco en *Odisea* 8.43-6, 469-521. Pero un sinónimo para los relatos extensos narrados puede ser *mythos* (plural *mythoi*); en Homero, por ejemplo, los relatos de los héroes Néstor y Macaón en *Ilíada* 11.643; o bien, la extensa narrativa entre Odiseo y Penélope en *Odisea* 23.342, que presenta la porción final del relato del héroe, es denominada *epos*. La principal distinción entre *aidé* y *mythoi* parece ser el tipo de música en que está incluida, y si quien lo representa es un profesional.¹⁵

Odiseo y Aquiles son expertos en *mythoi* y también poetas (Aquiles, *Ilíada* 9.186-91) y (Odiseo, *Odisea* 17.518-21).

Por lo expuesto, épica es más comparable con *mythos* en términos griegos arcaicos, con un significado muy diferente a nuestra palabra mito.

Aristóteles (*Poética* 1449b5-8) utiliza la palabra *mythos* como argumento o narrativa. Este desarrollo no es sorprendente dada la variedad semántica de *mythos* antes del siglo V a. C. La extensión más lejana del concepto, tal como lo vemos en la *Poética*, actualmente concuerda bien con un generalizado alcance similar de épica en fuentes tanto clásicas como posteriores. Aristóteles, significativamente, elige como el epicentro de su obra la absolutamente inclusiva poética del género de la tragedia griega ateniense. Por lo tanto, podemos afirmar que Aristóteles de ninguna manera trató de definir épica como una categoría cerrada distintiva de otros géneros. En cambio, como Aristóteles siempre buscó articular los componentes en el arte de la construcción verbal, comentó sobre las características que usualmente se superponían en épica y tragedia, tales como la estructura del argumento, el reconocimiento, la dicción y el cambio de fortuna (*Poética* 1455b16). Lo que distingue a la épica en esta conexión es su representación de caracteres, que son nobles o personas de cualidad (*spoudaios*, *Poética* 1449b10). La mimesis está dada por significaciones de un metro particular (verso heroico, es decir el hexámetro dactílico) de una considerable extensión, con muchos episodios, a través de una combinación narrativa y discursos caracterizados acompañados de un uso elevado del vocabulario y palabras inusuales (*Poética* 1459b9-18). Pero estas características se pueden notar solo estableciendo el contraste con el drama trágico, no con el objetivo de capturar la esencia de épica.

15. MARTIN 2009: 11-12.

Al elegir la tragedia como su modelo, es cuando el espíritu de competitividad de la producción dramática en Atenas infiltra el propio análisis de Aristóteles.

El hábito de establecer juicios de valor debe haber sido normal para los atenienses de muchas generaciones, acostumbrados a asistir periódicamente a representaciones que recibían su premio por decisión de un consejo de ciudadanos. Por lo tanto, Aristóteles, en la *Poética*, apunta a una instancia crítica y prescriptiva. Él describe solo tragedia o épica antes de determinar la mejor manera de realizar cada una de ellas. Esto significa que la poesía de Homero eclipsa cualquier discusión de género como un todo, porque Homero es juzgado como el mejor por Aristóteles, por su utilización de la dicción y pensamiento (*dianoia*), por el enfoque de argumentos y por ficciones plausibles (*Poética* 1459a17-1460a19).

En definitiva, la poesía de Homero es mejor porque es la que más se aproxima al drama trágico.

Nos detuvimos en el tratado de Aristóteles porque, conscientemente o no, cada escritor y crítico de la épica occidental desde el siglo IV a. C. ha estado influenciado por sus elecciones. La elevación de la épica de Homero a un lugar de importancia primaria, por encima de otros numerosos poemas en hexámetro, en griego, comenzó, con mayor énfasis, en un estadio específico sociopolítico en el siglo VI a. C. de Atenas, y la razonada aprobación de Aristóteles aseguró esta canonización. Esa actitud, que sobrevivió, puede haber alterado radicalmente tardías y modernas nociones de épica como género.

Un dato interesante con relación a la *Poética* y a Homero es que Aristóteles afirma que Homero no fue el autor exclusivamente de la *Ilíada* y la *Odisea*, sino que también escribió *Margites*, un poema (actualmente perdido) donde utiliza la mezcla de hexámetro y yambo para narrar las ridículas aventuras de un tonto, cuyo nombre da título a la obra. Aristóteles denomina *psogos* a esta obra y la considera un modelo para la comedia dramática, así como la épica homérica lo fue para la tragedia (*Poética* 1448b38).

Podemos afirmar que la vía que nos puede ayudar a extraer una definición de épica a partir de Aristóteles es la vía métrica, porque él utiliza el término *heroicon* para calificar el metro de la épica homérica, pero, indirectamente, muestra que otros, que no menciona, denominan a esa forma métrica *epos* o *epe*. Por lo tanto *epopoioi*, es decir hacedores de verso, se refiere solo al metro que utilizan, no a la clase de imitación que persiguen.

Aristóteles intentó utilizar el término *epopoia* de una forma más circunspecta, llevándola más cerca de lo que significó épica en su época. Esencialmente, Aristóteles define épica en términos de una actitud y un estilo: un lenguaje elevado que elogia a lo serio. Una observación que podemos hacer es que algunos de sus contemporáneos o predecesores tuvieron la voluntad de elidir algunas diferencias entre poemas respecto de contenido y actitud. Por estos anónimos, *epopoia*, puesto que significó el cuerpo de una obra en hexámetros, compuesta por *epoioi*, podría extenderse más allá del circuito de la épica homérica aristotélica.¹⁶

Sin embargo, solo en una visión retrospectiva podemos decir que estos in-nombrados, todos no aristotélicos, fijados en sus propios períodos históricos y culturas performativas, se equivocaron y Aristóteles tuvo razón.

Heródoto, que floreció un siglo antes que Aristóteles, tuvo una visión cercana a la de *epoie* (la factura del verso épico) en su forma dialectal jónica, porque demanda cierta selectividad y seriedad. Sobre el episodio de Helena y Paris, dentro de la saga troyana, afirma: «y, en mi opinión, Homero conoció esta historia también; pero viendo que no convenía a la poesía épica (*epoie*) como relato de los que él solía utilizar, la rechazó, pero demostrando que la conocía» (*Historia* 2.116.1); también Heródoto hace mención a los *Cypria*, diciendo que «los Cantos ciprios no son de Homero, sino de algún otro poeta» (*Historia* 2.117.2). Los conceptos de Heródoto pueden denotar ya sea poesía épica ya versos en hexámetro. Esta ambigüedad frecuente en el período clásico hace posible que un poema decididamente no homérico en sus temas deba también haber sido épica para Heródoto y su audiencia. Dentro de la tradición griega, resulta claro cuando observamos una vez más la *Iliada* y la *Odisea*. Las audiencias de ambas épicas seguramente obtuvieron significados adicionales, a partir de la manera en la cual estos poemas diseñaron sus más obvios temas heroicos, sobre material con conexión oblicua.

Jenny Strauss Clay¹⁷ y Leonard Muellner¹⁸ demostraron que las narrativas denominadas *Himnos homéricos* también forman un cerrado núcleo con las demás composiciones y han funcionado, en un determinado momento, como preludios de las composiciones épicas más extensas.

16. MARTIN 2009: 12-13.

17. CLAY 1989: 489-507.

18. MUELLNER 1997: *Introduction* 1-4.

Si seguimos ampliando el campo, ¿cómo se puede prevenir que un género nominal de la épica, incluso en griego, se convierta en una herramienta muy difícil de manejar? Porque entonces surge la pregunta de ¿qué no es épica? ¿Cómo podemos calificar *Trabajos y días* de Hesíodo, que incluye una narrativa de conflicto, pero también aporta máximas, fábulas con un planteo político y advertencias sobre labranza y ritual?

Trabajos y días de Hesíodo es una meditación sobre la justicia (*dike*) y produce una indispensable contraparte poética con los temas centrales de la *Ilíada* (la disputa entre Agamenón y Aquiles, aqueos y troyanos) y la *Odisea* (la venganza ante la *hybris* de los pretendientes). De la misma manera, *Teogonía* presenta de una forma dogmática los puntos clave que utiliza *Odisea* para insinuar la nobleza de los feacios en el libro 8. A su vez, podemos mencionar características de la *Odisea* en un extenso catálogo de mujeres heroicas en la escena del libro 11, que aun en la antigüedad estuvo relacionado con el *Catálogo* de Hesíodo. Claramente, la interrelación y expansión genérica, la alusión y la multiformidad fueron esenciales en el arte de la *epopoia* en la Grecia arcaica. No tiene sentido aislar solo algunas de las composiciones multilaterales resultantes como épica.¹⁹

Los viajeros recitadores o cantores, llamados rapsodas, establecieron el canon que otras generaciones definieron como épica. El género, de esta manera, fue inherente a sus *performers*. Ni las características formales ni las temáticas pudieron prevenir la polinización rapsódica. Nuestra noción de épica no será tampoco amplia, si se expande para ajustarse al repertorio de las *performances* de estas importantes figuras y, por extensión, a las capacidades cognitivas y estéticas de sus audiencias.

En este punto, debemos regresar a una cuestión intrincada y significativa dentro de las semánticas griegas. *Mythos*, la palabra que da nuestro «mito», en español, denota en la épica homérica una declaración de autoridad. Habitualmente marca un discurso extenso y detallado, a menudo representado ante una audiencia crítica, esperando asentimiento, y en el modo subgénero de una orden, un insulto o un acto detallado de recitación mnemotécnica. Esto puede sonar como un buen sinónimo de épica misma que es homóloga de mito en las sociedades donde floreció. Sin embargo, la palabra que nos da épica

19. MARTIN 2009: 15.

está, en efecto, contrastada dentro de nuestra más antigua poesía griega con *mythos*. La más temprana evidencia es la utilización que encontramos en los poemas homéricos donde la palabra *epos* está usada, regularmente, como un complemento de *mythos*. Richard Martin²⁰ sostiene que *muthos* es una vía marcada para designar discurso, mientras que *epos* es la vía sin marca y, correspondiendo a esta afirmación, el significado homérico de *muthos* es un acto de habla indicando autoridad, realizado en una *performance* extensa, por lo general en público, con un foco sobre cada detalle.

Como contraparte, *epos* es un enunciado, idealmente corto, acompañado por un acto físico, que pone su foco en el mensaje, según la percepción del destinatario, más que sobre la *performance*, como fue promulgado por el hablante.

Como el miembro no marcado de la oposición, *epos*, o su plural *epea*, pueden ocurrir solo en contextos donde *mythos* podría resultar inapropiado. Por otra parte, no podríamos simplemente sustituir el término semánticamente restringido *mythos* por el término ordinario *epos*.

Aunque *epos* puede ser encontrado en lugar de *mythos* en la dicción homérica, lo contrario no sucede. En Homero, todo discurso llamado explícitamente *epos*, y no solo representado como *epea* (en plural), nunca es denominado *mythos*. Por lo tanto, *epea* puede referirse a *mythos*, pero *mythoi* (en plural) nunca es correlativo con la forma singular de *epos*, para describir un discurso.

La mención de Aristóteles cumple un círculo completo y nos lleva al punto de partida, finalmente, a su propio concepto de épica que él regularmente designa como *epe*.

Casi al inicio de la *Poética* (1447a14-15), Aristóteles dice: «*epopoia*, la *poiesis* de la tragedia, también de la comedia, y la *dithirambopoietike* y en gran medida el arte de la flauta *auletike* y de la citara *kitharistike*, coinciden en que son imitaciones, pero difieren entre sí de tres maneras, ya sea por los medios de imitación, ya sea por lo que se imitan o en cuanto a que imitan de diferente modo y no del mismo».

Notamos la referencia *epopoia* como sinónimo de epopeya en este pasaje de la *Poética*.

A la luz de la evidencia griega, particularmente acerca del estatus de *epos* como marcado y no marcado, podemos tomar nota de que épica como géne-

20. MARTIN 2009: 18.

ro ilustra exactamente esta relación paradójica bifocal. Por una parte, es tan penetrante como un discurso cotidiano: íntimo, simple, potente en cada declaración. Sucede, al mismo tiempo, que puede corporizar cualquier asunto y hacerlo significativo. Épica, como el plural *epea* y especialmente su más famosa aparición, en la frase *formularia* que describe un discurso como *epea pteroenta* «palabras aladas»,²¹ es un modo de comunicación total, garantizando nada menos que la expresión ideal de cultura. Si la utilidad de género es proveer una herramienta heurística para el perfeccionamiento de la comunicación intercultural, lo bueno de épica reside en su poder para elaborar, a través de generaciones de artistas y el público, mayor armonía, donde las piezas discretas de la vida del individuo adquieran forma y sentido.

Ford²² afirma que llamar hoy épicas a la *Ilíada* y a la *Odisea* puede evocar dos conjuntos diferentes de obras comparables. El primer grupo pondría a Homero a la cabeza de la tradición occidental de la literatura épica que viene desde Apolonio de Rodas, a través de Virgilio hasta el Renacimiento y más acá. El segundo, con la misma seriedad, vería la poesía de Homero como una instancia de cierto tipo de narrativa oral tradicional que se encuentra en todo el mundo, incluyendo cultivos muy lejos de la influencia de Occidente. Pese a todas sus divergencias, estas dos posiciones no son ajenas entre sí: el arte tradicional oral encarnado en Homero fue, después de todo, lo que Aristóteles tomó como modelo cuando puso en Homero la teoría de la épica occidental en la *Poética*. Ford presenta una tercera posición para definir el género y es en relación con otras formas de canto que fueron nombradas y reconocidas en la antigua Grecia.

No sabemos cuándo los griegos comenzaron a cantar lo que ahora llamamos épica. La *Ilíada* y la *Odisea* derivan de tradiciones orales que se pueden ubicar en la Edad de Bronce.

Este género parece no haber tenido un nombre particular, aunque los críticos griegos eventualmente lo denominaron épica. Cuando se funda la tradición crítica en Platón y Aristóteles, la poesía homérica fue popularmente llamada *epopoia*, que significaba algo así como «composición en verso» o «composición hexamétrica». El mismo Aristóteles objeta (en *Poética* 1447a28-47b23 y en 1451a37-b5, 1451b27-29) la denominación de las clases de literatura por el metro utilizado.

21. LETOUBLON 1999: 321-335.

22. FORD 1997: 396 y ss.