

EL GÉNERO «LÍRICO» ENTRE AUTORIDAD POÉTICA Y PRÁCTICAS ENUNCIATIVAS: DE GOETHE A SAFO*

CLAUDE CALAME
ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES EN SCIENCES SOCIALES
UNIVERSITÉ DE LAUSANNE

Resumen

Con relación a la expresión poética de los sentimientos íntimos del poeta. El concepto moderno de lírica (poesía) no corresponde a los poemas antiguos que nos fueron transmitidos bajo la denominación de «Lírica Griega». La fuerte presencia del enunciado produjo muchas confusiones en nuestras interpretaciones de los poemas griegos clasificados actualmente en la ingenua categoría y género poético de *méllos*. La comparación, por contraste, de un poema romántico de Goethe con un poema mélico de Safo, expresando ambos las emociones producidas por el amor en el ámbito de un jardín, demuestra que la mayoría de los poemas mélicos refiere colectivamente a la realidad de su performance, *hic et nun*. Como tal, han sido considerados como cantos actuados, como actos actuados ritualizados y hasta como actos culturales. Ellos merecen una aproximación antropológica combinada con la perspectiva ofrecida por el análisis del discurso.

Abstract

Referring to the poetic expression of the intimate feelings of the poet, the modern concept of lyric (poetry) does not correspond to the Ancient poems transmitted to us under the denomination of «Greek lyric». The strong presence of the enunciative I has led to many confusions in our understanding of the Greek poems actually classified in the indigenous category and poetic genre of the mélos. The contrastive comparison of a romantic lyric poem by Goethe with a melic poem by Sappho, both expressing the emotions raised by love in the setting of a garden, shows that most of melic poems refer collectively to the reality of their performance, hic et nunc. As such they have to be considered as song acts, as ritualized song acts, and thus as cult acts. They deserve an

* El autor y la editora agradecen al Profesor Juan T. Nápoli la traducción al español del texto original en francés.

anthropological approach combined with the perspective offered by discourse analysis.

1. ¿Goethe y Safo, poetas líricos?

<p>Ich ging in Walde so für mich hin und nichts zu suchen, das war mein Sinn.</p> <p>Im Schatten sah ich ein Blümchen stehen, wie Sterne leuchtend, wie Äuglein schön.</p> <p>Ich wollte es brechen, da sagt'es fein: Soll ich zum Welken gebrochen sein?</p> <p>Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübschen Haus.</p> <p>Und pflanzt'es wieder am stillen Ort; nun zweigt es immer und blüht sofort.</p>	<p>Iba yo en un bosque: absorto andaba sin saber ni qué cosa por él buscaba.</p> <p>Vi una flor a la sombra, luciente y bella, cual dos ojos azules, cual blanca estrella.</p> <p>Voy a arrancarla, y dulce diciendo la hallo: «¿Para verme marchita rompes mi tallo?»</p> <p>Cavé en torno y la tomé con cepa y todo, y la llevé al jardín junto a mi bella casa.</p> <p>Allí volví a plantarla en un lugar silencioso; ahora florece y no teme verse marchita.</p>
--	--

Esta es la relación poética que Johann Wolfgang Goethe intenta anudar con una flor del bosque que trasplanta a su jardín, probablemente en Weimar.¹ Desde un punto de vista temático muy general, la breve composición de Goethe podría ser comparada, con el respeto y la prudencia requerida para este género de operación comparativa, con una

¹ «Gefunden» en Goethe (1949: 254-255).

composición transmitida hasta nosotros bajo el nombre de Safo, la poetisa griega de Lesbos. Fragmentario, este poema de dicción eolia nos era conocido por algunos versos citados por un célebre *rétor* que habría declamado sus primeros discursos delante de Marco Aurelio; pero la exhumación en el siglo XX de los caracteres misteriosamente garabateados veintidós siglos antes por un escriba anónimo sobre un simple tiesto, encontrado en las arenas de Egipto, nos ha restituido el texto casi completo.

<p>δεῦρ' ἔκ Κρήτας ἐπ[ι τόνδ]ε ναῦον ἄγνον ὄππ[αι τοι] χάριεν μὲν ἄλσος μαλι[αν], βῶμοι δὲ τεθυμιάμε- νοι [λι]βανώτῳι·</p> <p>ἐν δ' ὕδωρ ψῦχρον κελάδει δι' ὕδων μαλίνων, βρόδοισι δὲ παῖς ὁ χῶρος ἔσκιαστ', αἰθυσσομένων δὲ φύλλων κῶμα κατέρρει·</p> <p>ἐν δὲ λείμων ἱππόβοτος τέθαλεν ἠρίνοισιν ἄνθεις, αἱ δ' ἄηται μέλλιχα πνέοισιν [[]</p> <p>ἐνθα δὴ σὺ ... ἔλοισα Κύπρι χρυσίαισιν ἐν κυλίκεσσιν ἄβρωσ ὀμμεμίχμενον θαλίαισι νέκταρ οἰνοχόαισον</p>	<p>Aquí, para mí, desde Creta hacia este santuario venerable donde se encuentran para ti, plena de gracia, un recinto de manzanos y de altares / que humean de incienso.</p> <p>Y dentro susurra un agua fresca que se hilvana a través de las ramas de los manzanos, / todo el lugar está a la sombra de las rosas / y de las hojas temblorosas / fluye un sueño liviano.</p> <p>En el interior florece una pradera, pastura para los caballos / cubierta de flores primaverales, y dulces brisas la ventilan [...]</p> <p>¡Allí mismo, tú, Cipris, al tomarlo, vierte con gracia en copas de oro el néctar que se mezcla en nuestras fiestas!</p>
--	---

El poema escrito por Goethe en Weimar data de 1813; ha sido publicado en la antología titulada *Ausgabe letzter Hand* (1827) por el mismo poeta, en una sección que lleva el título de «Lyrisches». El poema de Safo ha sido compuesto al fin del siglo VII a. C. en la isla de Lesbos; en nuestros días, el texto de estos versos, inscritos sobre un óstracón de Egipto, está regularmente publicado en las compilaciones tituladas *Lirica greca*, *Griechische Lyrik*, o *Greek Lyric*.²

² Sappho fr. 2 Voigt, retomado por ejemplo en el primer tomo del repertorio de Campbell (1982: 56-57).

Recordemos algunas de las definiciones dadas por estas compilaciones de nuestro saber compartido que son los diccionarios enciclopédicos. *El Petit Robert* da de *lírica* la siguiente acepción: «Se dice de la poesía que expresa sentimientos íntimos por medio de ritmos y de imágenes propias para comunicar al lector la emoción del poeta, y de lo que pertenece a este género de poesía»; o, del lado anglo-sajón, *The New Encyclopedia Britannica*, que define *lyric poetry* en estos términos: «Poema para ser cantado con la lira; ahora extendido para incluir cualquier poesía que permite expresar los pensamientos y sentimientos del poeta. Es a veces contrastada con la poesía narrativa, que relata acontecimientos en la forma de una historia». Igual que la compilación británica de nuestro saber enciclopédico moderno, el *Petit Robert* no deja de insertar su rúbrica en una perspectiva histórica y de agregar: «*Antiq.* Destinado a ser cantado con el acompañamiento de la música (lira, flauta, etc.) y frecuentemente de la danza». La comparación contrastiva entre el poema de Goethe y aquel de Safo no va a tardar en invitarnos a volver sobre esta doble definición.

Así, quien dice *lírica* implica, por referencia a nuestro saber enciclopédico eurocentrista y moderno, la expresión por medios poéticos de sentimientos tan poderosos como íntimos. Desde el punto de vista discursivo, los poemas que pertenecen a esta gran categoría genérica estarían caracterizados por una fuerte presencia de las formas lingüísticas del *yo*, un *yo* que, se supone, reenvía a la persona misma del poeta y por consecuencia al autor biográfico del poema. Si el *yo* del locutor juega en la composición más bien descriptiva atribuida a Safo un papel relativamente discreto, en el poema de Goethe es por el contrario el *yo* del poeta quien conduce toda la acción poéticamente narrada. En cuanto a las emociones expresadas, las dos composiciones son movidas, evidentemente, por el sentimiento del amor. Pero la pasión amorosa se manifiesta, a decir verdad, por medios poéticos muy divergentes. Fundada sobre una analogía superficial, el rudimentario análisis comparativo aquí propuesto a modo de prelude puede convertirse en lo que debe ser: diferencial.³

En los versos de Safo, todos los elementos que componen el santuario descrito poéticamente son investidos de la potencia de Afrodita. Comenzando por las manzanas que, por su dulzura, encarnan el atractivo erótico manifestado en el

³ Ver a este propósito las proposiciones metodológicas formuladas por Heidmann (2005: 99-118).

relato mítico de la seducción de Atalante a la virgen cazadora o en la novela del matrimonio de la casta Cídipe.⁴ Pero está también el incienso que, a través de la comunicación de los mortales con los dioses, ejerce el encanto erótico atribuido en la Grecia clásica a todo perfume, o el agua fresca que es susceptible, en su curso, de reanimar las almas de los vivos y de los muertos. En tanto que flor privilegiada de Afrodita, la rosa ocupa un lugar de privilegio entre las flores primaverales que, tanto por sus perfumes como por sus colores, distinguen las extensiones cubiertas de césped que evocan el poder de Eros; es de una de estas praderas de seducción de donde fue raptada la joven Perséfone, para ser arrastrada por Hades hacia el mundo de los infiernos. Menor es la sorpresa de ver al sueño asociado con este paradigma floral: sueño y muerte son en efecto considerados por los Griegos como estados de alienación de sí cercanos a aquel en el que nos pone la potencia del amor; por ello es que Eros, Hypnos y Thánatos se convierten a veces en objeto, en la iconografía clásica, de figuraciones extrañamente semejantes. En cuanto a las jóvenes potrancas, ellas reenvían metafóricamente a las fuerzas desenfrenadas de las jóvenes hijas destinadas a ser domadas por el poder subyugante de Eros y de Afrodita, antes de ser domesticadas en la sumisión a los lazos del matrimonio.⁵

Del poema de Goethe sabemos que ha sido enviado a Christiane Vulpius, la mujer amada por el poeta después de 1806. Ubicada debajo del poema e insertada así en el peritexto, la fecha del 26 de agosto de 1813 indica que estos versos han sido escritos en recuerdo del primer encuentro amoroso de Goethe con su futura esposa.⁶ A la luz de algunas de estas informaciones biográficas, toda la acción poética, de la que el *yo* del locutor parece ser el sujeto gramatical, puede ser interpretada como una suerte de *numphagoría*, el ritual griego clásico de la conducción de la novia hacia la casa de su futuro esposo. En esta procesión

⁴ Cídipe era una joven ateniense de familia pudiente; se hallaba en Delos, en la fiesta de Ártemis, cuando se enamoró de ella un joven de Ceos, de familia pobre. Para obtener su objetivo, el joven recurrió a un ardid: arrojó una manzana a la joven con la leyenda «Juro por Ártemis que sólo me casaré con Aconcio». La muchacha leyó el texto en voz alta y, por tener carácter de juramento, de ahí en adelante caía enferma cada vez que se preparaba su boda con algún pretendiente de su misma clase. Tras una consulta al oráculo de Delfos, los padres consintieron la boda con Aconcio (N. del Traductor).

⁵ Estas connotaciones eróticas y afrodisíacas de los diferentes elementos que componen el espacio descritas en el poema de Safo son desplegadas por referencia a diferentes textos y a diferentes estudios en Calame (2002B: 160-166 y 173-197). Ver también Calame (2006: 25-41).

⁶ Ver Goethe (1949: 616).

totalmente alegórica de la joven novia, la mujer es conducida desde la casa de su padre, donde deja el dominio de Ártemis para ser ubicada cerca del hogar de su futuro marido bajo el control de Afrodita y de Hera; ella pasa de la jurisdicción de una diosa a la vez salvaje y civilizadora a aquella de las dos divinidades que imponen el yugo del matrimonio por la fuerza de Eros y por un contrato de legalidad. En el poema de Goethe, la mujer es arrancada al dominio de la naturaleza, en un bosque en el que la flor se abre espontáneamente, para ser transplantada a un jardín en el que ella es sometida a la cultura de los cuidados repetidos, cerca del domicilio conyugal. La perspectiva de una floración reiterada reenvía a la fecundidad de este vecinazgo alegórico. De hecho, Christiane da a Goethe no menos de cinco niños...

Incluso si es traído aquí de manera superficial, incluso si se funda para el poema griego sobre una etnografía de los valores simbólicos atribuidos a una coyuntura construida, pero para el poema alemán sobre un contexto de orden histórico y biográfico, el procedimiento comparativo no podría ser pertinente más que en la medida en que, sobre la base de analogías superficiales, es contrastivo. Entre los dos poemas «líricos» presentados aquí a modo de introducción a una reflexión sobre el tema discursivo (y pasional) en referencia con las reglas de un gran género poético, las diferencias golpean mucho más que los eventuales puntos comunes. Desde el simple punto de vista de la configuración espacial, los espacios construidos en estas dos composiciones poéticas no se superponen en nada. De un lado, en el poema de Goethe, un jardín presentado como un espacio doméstico; la única flor retirada del bosque puede allí crecer y florecer tranquilamente, en una florescencia renovada. Por otro lado, en los versos atribuidos a Safo, un espacio convenido y consagrado a una divinidad, esmaltado de flores ciertas, pero únicamente en primavera, en una atmósfera que evoca al amor en sus afinidades helénicas con el sueño y con la muerte. Pero son sobre todo los modos de la descripción los que, de un poema a otro, divergen de manera fundamental. Goethe recurre a términos generales para figurar un jardín tranquilo, cercano a una alegre casa cuya simplicidad señala el carácter genérico e idealizado. Por el contrario, el espacio ritual puesto en escena en el poema de Safo es designado por dos gestos muy precisos de deixis discursiva, que enmarcan la composición en su comienzo y en su finalización: «aquí, para mí...» (*deûrú moi*, v. 1), luego «allí precisamente, tú...» (*éntha dè sú*, v. 13).

En lo que concierne a los versos de Goethe, el conocimiento del contexto histórico de la producción del poema es necesario para comprender la referencia exterior; a pesar de una configuración espacial idealizada, el doble gesto deíctico que marcan los versos de Safo implica la referencia a un espacio exterior, al que remiten en griego las formas demostrativas en *-de*. Por otra parte, desde el punto de vista enunciativo, la flor que remite indirectamente a la amada de Goethe queda un *ella*; para defenderse de ser cortada, la flor aún salvaje es dotada de palabra a través de la inserción de un muy breve discurso directo, aunque en tanto que protagonista se encuentra en tercera persona. Por el contrario, el doble gesto deíctico que introduce y tal vez concluye el poema de Safo teje una relación fuerte entre el *yo* del locutor y el *tú* de su interlocutor; en el caso particular, ese *tú* remite a Cipris: objeto de una jardinería erótica y poética, el sitio señalado y mostrado es consagrado a la diosa del amor.

Desde el punto de vista del señalamiento espacial, la oposición entre el poema «lírico» de Safo y aquel de Goethe recorta prácticamente la distinción propuesta por el lingüista alemán Karl Bühler entre *demonstratio ad oculos* y *Deixis am Phantasma*.⁷ Del lado de la cantora del *eros* griego, se asiste al señalamiento deíctico directo, por el doble uso de demostrativos en *-de*, del espacio consagrado que es descrito en el discurso; del lado del poeta romántico alemán, se trata de un espacio idealizado, indeterminado localmente, que se construye en el poema. En el primer caso, el uso de los deícticos reenvía a los oyentes a un espacio preciso que pone bajo sus ojos; en el segundo, el empleo de las formas de la tercera persona implica, por el contrario y paradójicamente, la construcción de un espacio inventado, cuya descripción se remite a la capacidad de imaginación de un lector. Únicamente las informaciones exteriores al poema de Goethe son susceptibles de establecer una relación con una situación histórica, y permite así una lectura alegórica. Extra-discursiva en el primer caso gracias a las palabras con función deíctica, la referencia queda intra-discursiva en el segundo. De orden enunciativo, este fenómeno discursivo sobre el que volveremos lleva implícitas las regularidades de género. ¿Cómo se habrá podido ubicar bajo la misma etiqueta genérica de «lírica» a dos poemas tan divergentes en sus procedimientos enunciativos?

⁷ Ver Bühler (1934: 79-82, 101-113, 121-140 y 285-292); para una aplicación a la poesía griega, ver Calame (2005: 119-143).

2. Paso comparativo entre lo propio y lo exótico

Quien dice paso comparativo, aunque rudimentario, dice traducción entre sistemas culturales diferentes. En antropología cultural y social, la distancia comparativa que separa la cultura exótica de la cultura propia es tradicionalmente pensada en los términos de la distinción trazada por los antropólogos anglo-sajones desde los años cincuenta entre lo «émique» y lo «étique», entre las categorías, las explicaciones y las representaciones locales, de una parte, y las observaciones, las taxonomías y las teorías científicas, por la otra;⁸ una división entre saber indígena y saber académico que se funda sobre la distinción trazada en fonética entre las percepciones locales de los sonidos vocálicos y su medición acústica instrumental a través de un sistema técnico global y, entonces, universal. Para decirlo con Jean-Pierre Olivier de Sardan, «en el mundo de las ciencias sociales anglófonas, *emic*, en particular, se ha convertido en sinónimo de «punto de vista del indígena», de «representaciones populares», de «significación cultural local», mientras que *etic* se refería más bien al punto de vista externo, a la interpretación del antropólogo, al discurso sabio».⁹

Agregando implícitamente a la Gran División un criterio de discriminación entre sociedades tradicionales y sociedades desarrolladas, entre mito y razón, esta oposición de orden estructural debe ser matizada desde dos puntos de vista. De

⁸ La distinción entre las perspectivas *emic* y *etic* ha sido propuesta por Kenneth L. Pike a partir de las ciencias lingüísticas y se extendió muy pronto a otras ciencias humanas. Ha alcanzado una gran difusión en los últimos veinticinco años y ha llegado a ser considerada como una distinción fundamental. Cuando el lingüista, el etnógrafo, el antropólogo o el historiador pretenden intentar el conocimiento de determinadas instituciones, gestas, ceremonias o, en general, contenidos culturales de un pueblo, estarían propiamente: (1) (a) o bien tratando de reproducir esos contenidos culturales tal como se les aparece a los individuos humanos (actores, agentes) que pertenecen al pueblo o cultura de referencia; (b) o bien tratando de reproducir las operaciones que los sujetos agentes de esas gestas, ceremonias, etc. llevan a efecto cuando las realizan. En los casos (a) y (b) se estaría trabajando desde un punto de vista *emic* (abreviatura del término lingüístico inglés *phonemic*); (2) O bien, se está tratando de reproducir o al menos de fijar, las coordenadas de estos contenidos culturales a partir de factores que acaso no son percibidos como internos por los miembros de ese pueblo, o agente de referencia, sin que por ello (al menos, según la tesis 'eticista') tengamos que abandonar la pretensión de haber alcanzado un mayor grado de potencia en la reconstrucción. Estaremos entonces en una perspectiva *etic* (abreviatura del inglés *phonetic*). Cfr. Gustavo Bueno (1990) *Nosotros y ellos. Ensayo de reconstrucción de la distinción emic/etic de Pike*. Pentalfa, Oviedo. Colección El Basilisco. (N. del T.).

⁹ Olivier de Sardan (1998: 157), para referencia crítica a los trabajos del lingüista Kenneth L. Pike y del antropólogo Marvin Harris.

una parte, como lo subraya el antropólogo citado, las categorías de lo «étique» recogen ampliamente el trabajo de interpretación del etnólogo; ellas son entonces también relativas, acotadas en el espacio y en el tiempo. Por otra parte, dependen de la producción de los datos del terreno, de este trabajo en lo «émique» que no deviene más que de manera secundaria una reflexión sobre lo «émique», en el tratamiento sabio de estos datos empíricos. Es decir que las explicaciones recogidas por el saber erudito se fundan de hecho, ellas también, sobre categorías empíricas, sobre nociones semi-figuradas que no tienen más que un valor operativo. Estas nociones semi-empíricas asumen corrientemente el estatuto implícito de prototipos o de estereotipos que el pensamiento antropológico tiene tendencia a esencializar y a naturalizar; así ocurre con nociones tales como las del ancestro, la máscara, el sacrificio, el rito de iniciación, el canibalismo, el totemismo; pero también con conceptos mucho más vastos, como la naturaleza o la cultura. Dependiendo frecuentemente de ciertas representaciones indígenas elevadas al rango de prototipos o de estereotipos, nuestras categorías *étiques* marcan por su parte nuestras propias representaciones de las nociones y clasificaciones *émiques*, autóctonas, indígenas.¹⁰ Así ocurre en particular con los géneros poéticos y las taxonomías de categorías genéricas que de allí emanan.

Tomada en el flujo del tiempo de la investigación, esta constante interacción entre lo «étique» y lo «émique» tiene por consecuencia, en lo que concierne a la breve reflexión aquí presentada, que el parámetro genérico de «lírca» sitúa al objeto exótico de la inquisición en una relación histórica de continuidad con el paradigma sabio de la modernidad; también si es marcada por rupturas y olvidos, esta continuidad parcial reposa sobre los lazos de filiación reconocidos entre las formas poéticas que pertenecen a paradigmas históricos y culturales de hecho diferentes. La inscripción histórica de algunas manifestaciones culturales en una tradición impide entonces trabajar en pura sincronía estructural al «comparar lo incomparable», pero impone una dosis delicada entre trabajo de historia antropológica y análisis comparativo del discurso.¹¹

¹⁰ Ver las reflexiones que he presentado a este propósito en Calame (2002A: 51-78).

¹¹ Ver en particular Heidmann (2005: 141-159), en respuesta principalmente a Detienne (2000: 41-59).

3. *La cuestión de los géneros poéticos*

La comparación diferencial muy rápidamente propuesta en la introducción entre «das lyrische Gedicht» de Goethe, por una parte, y «the lyric poem» de Safo, por la otra, está fundada entonces sobre la localización de indicios de orden discursivo y enunciativo: indicios de una narración y sobre todo de una descripción generalizante en la *Deixis am Phantasma* para Goethe; gestos de deixis con referencia extradiscursiva en *demonstratio ad oculos* en los versos compuestos por Safo. Se han agregado aquí informaciones exteriores del orden del contexto histórico y biográfico, en lo que concierne a las circunstancias de producción del poema de Goethe, y del orden del contexto etnográfico y cultural, para los valores simbólicos evocados por los elementos que componen el paisaje figurado en el poema de Safo.

Así, pues, se demuestra que del género poético se puede dar una definición que está precisamente dividida entre regularidades de orden verbal y discursivo y reglas que se recogen de la convención social e institucional. En efecto, el género del discurso al que se atribuye un valor estético aparece como una constelación de regularidades, señaladas tanto en la dicción, en los modos de enunciación y en los trazos semánticos del poema, como en sus condiciones de producción y de comunicación. Se trata de regularidades que, para ser señaladas, son raramente explicitadas, ya que son el resultado de un trabajo frecuentemente implícito e inconsciente. Es decir, que ellas presuponen, tanto de parte del «autor» como de su público, una competencia genérica, una competencia que reposa sobre un saber empírico que depende de la cultura poética de uno y otro. Si implica del lado de la producción del discurso un saber-hacer del orden del *poiēin*, de la poética en el sentido etimológico del término, la competencia genérica entraña en la recepción diferentes procedimientos de identificación, en relación tanto con las marcas textuales como con una percepción social, si no con una inserción institucional. Puede pensarse en la producción teatral, que implica, de un lado, puesta en diálogo y compromiso del escritor como autor de teatro al servicio de una institución y, por el otro, recepción de parte de un lector al que la institución ha transformado por un tiempo en oyente y espectador en el seno de una comunidad que comparte expectativas análogas.¹²

Procedimientos de puesta en discurso e inserción institucional de una parte; procedimientos de desciframiento discursivo por la participación en una comunidad

¹² Para la naturaleza de las reglas de géneros, ver Schaeffer (1989: 116-130 y 136-155), así como Macé (2004: 18-36).

de recepción, por la otra; hay que precisar que, del lado de la producción, uno se emplea frecuentemente, en una perspectiva de innovación creadora, en frustrar un horizonte de expectativa que se inscribe en la historia y que conoce el desarrollo en la variación. Es decir que las reglas de género, de naturaleza tan mixta que son esfumadas y variables, forman parte integrante de la dimensión pragmática de toda forma de discurso. Entre producción y recepción, entre intra- y extra- discursivo, las reglas de género animan la configuración discursiva para insertarse en una situación de enunciación singular.

En correspondencia con estos indicios de enunciación, algunas marcas discursivas pueden reenviar, a partir de la doble competencia genérica mencionada, no sólo a indicaciones de lectura, sino a verdaderos protocolos de interpretación y de *performance*; es el caso en particular para los poemas griegos que clasificamos en la categoría de la «lírca» y que se ha demostrado que corresponden a actos de canto, incluso a actos de culto. En esta medida, las regularidades genéricas constituyen uno de los fundamentos de todo paradigma de cultura literaria y poética, que varía de una cultura a otra, de un momento histórico a otro. Y cuando las diferentes constelaciones de reglas genéricas de un mismo paradigma son reunidas y confrontadas en una misma taxonomía, se constata que empírica e histórica, la composición de todo sistema genérico varía en el espacio y en el tiempo, requiriendo del antropólogo poético un acercamiento comparativo y una perspectiva reflexiva. En conjunto, todo sistema de géneros poéticos o, más generalmente, discursivos es deudor de un paso de traducción intercultural.

4. *De lo étique a lo émique: entre «lírca» y mélos*

Del lado de la poética que fundamenta las diferencias recogidas entre el poema de Goethe y aquel de Safo, se remarcará en principio que si el gran poeta romántico alemán no ha sido el creador del concepto moderno de «lírca», ha sin embargo aportado una contribución importante a su consagración. En sus *Noten und Abhandlungen zum besseren Verständnis des west-östlichen Divans* (aparecidas en Stuttgart y Cotta en 1819), Goethe ha definitivamente introducido la categoría de la lírica en el canon de las «tres formas naturales y auténticas de la poesía», es decir, *Epos, Lyrik, Drama*; la epopeya definida como poesía narrativa; poesía lírica en tanto que animada por el entusiasmo y drama por actuar en persona.¹³

¹³ Ver Goethe (1945: vol. II. 2, 187-189): «die drei echten Naturformen der Poesie» son «die klar erzählende, die enthousiastisch aufgeregte und die persönlich handelnde».

4.1. *El Romanticismo: poesía lírica y expresión de la pasión*

En poética como en antropología, la abstracción conduce a la naturalización; y esta atemporal y esencialista reducción de todas las manifestaciones poéticas a tres grandes géneros considerados como universales nos sitúa de un golpe del lado de lo *étique*. Encontramos allí, en particular, a G. W. F. Hegel, quien ha dedicado a la tríada, en estos mismos años de comienzo del siglo XIX, numerosos apuntes entre sus largos *Vorlesungen über die Aesthetik*. En su reflexión sobre las tres formas genéricas de toda poesía, el filósofo combina una aproximación descriptiva con una perspectiva histórica y una intención normativa que no puede sino recordar la posición a la vez *étique* y etnocéntrica que es la de Aristóteles en la *Poética*. De la poesía lírica, Hegel afirma que se opone esencialmente a la poesía épica. Si la poesía épica cuenta una acción exterior, la poesía lírica en contraste expresa los sentimientos que sentimos; si para aquella el poeta parece ocultarse para dejar que los acontecimientos narrados se desarrollen en nuestro espíritu, para ésta el alma opera un movimiento de repliegue sobre sí misma, para «prestar una voz y un lenguaje a los pensamientos y a los sentimientos de los que está llena». A la objetividad de la poesía épica se opone entonces el carácter subjetivo de una poesía que permite al espíritu responder a su necesidad de representarse; tanto en lo que se refiere a los pensamientos como a los sentimientos, la expresión poética del espíritu (*Geist*) y del sujeto (*Subjekt*) es también auto-expresión del sentimiento y del corazón (*Gemüt*). Esta expansión verbal del alma en sus movimientos íntimos debe ser considerada bajo los tres aspectos: del contenido, de la forma y de la cultura intelectual (de la que depende el poeta).¹⁴

Primer aspecto: el contenido de la poesía lírica correspondería a la representación (*Vorstellung*) del hombre tomado en tanto que interioridad, en sus sentimientos y en sus juicios propios. Fundada sobre el sentimiento individual, la lírica será entonces la expresión de lo particular y de lo accidental. Desde el punto de vista de la forma, el «delicado perfume que se exhala del alma», pero también las ideas originales que de allí emanan pueden ser expresadas y modeladas por diferentes géneros: romance cuando el sentimiento es suscitado por el recitado de un acontecimiento o por una descripción de acción; epigrama cuando el poeta da

¹⁴ Hegel (1997, II: 570-621).

libre curso a sus deseos por el rasgo del espíritu; balada cuando «el tono sentimental del llanto, de la melancolía, de la tristeza o de la alegría» marca la situación evocada; pero también poesía de circunstancia cuando la inspiración lírica es provocada por una coyuntura exterior. Todas estas formas poéticas serían susceptibles de expresar los movimientos íntimos del corazón del poeta, suscitando en el oyente disposiciones análogas. El metro, en tanto que medida del verso, muestra jugar un papel esencial para dar, con el ritmo del flujo vocal y el acompañamiento musical, una forma exterior a los movimientos interiores que son aquellos del poeta antes de ser sentidos por su oyente. Pero, para volver al contenido, Hegel precisa que tanto las impresiones como las ideas del poeta, para ser individuales, deben presentar siempre un alcance general, relativo a la verdad de la naturaleza humana. Es así que la poesía lírica contribuye, en su tercer componente, al desarrollo de la «cultura intelectual» en sus diferentes estados de progresión. Para no ceder al arbitrio del deseo, las imágenes y las impresiones que emanan del alma del poeta deben estar orientadas por las ideas de su «nación». No es entonces lírica más que la poesía que se funda sobre el espíritu de las naciones, para «expresar los verdaderos sentimientos del corazón humano» de manera tan subjetiva como personal.

Así, la poesía lírica se distingue del canto popular. Si aquel, espontáneo, es como «un grito de la naturaleza que se escapa del corazón», en ésta, por el contrario, «la creación, tanto como el tema elegido, emana de la persona misma y debe, por consecuencia, manifestarse también como tal». Distinción esencial en la medida en que la poesía lírica está fundada en el movimiento del alma que se contempla a sí misma, en la libertad de la que dispone todo individuo: libre, esta consciencia de sí tiene por corolario la libertad del arte; una libertad anclada en el conocimiento de sí y en la intencionalidad del creador. La objetivación libre del alma del poeta instituida en *lyrisches Subjekt* en la poesía lírica contribuirá, de alguna manera, al desarrollo y a la liberación del espíritu que toma progresivamente consciencia de sí mismo...

4.2. *El Renacimiento: el poeta lírico y su doble*

Pero los poetas y teorizadores del movimiento romántico alemán no son a decir verdad los primeros en hacer coincidir la lírica con la expresión poética de sentimientos personales. Desde el renacimiento, Julio César Escalígero, por ejemplo, mostraba, en sus *Sept livres de poétique*, que los diferentes «géneros líricos», tal el peán, el himno, el escolio o el ditirambo forman parte de la gran categoría

indígena del *mélos*; esta categoría encontraría su equivalente en la oda, un término que remonta evidentemente al griego *oidé*, el «canto», y que, castellanizado en *oda*, designa tradicionalmente a los *Carmina*, los *Cantos* de Horacio. Al parafrasear el *Arte poética* de su ilustre predecesor y modelo latino, Escalígero agrega las «penas de corazón» a los objetos tradicionales de la poesía lírica: elogios de los héroes, alabanzas de los dioses, hechos de armas, alegrías del banquete. Presenta un estudio histórico detallado, sensible tanto a las formas rítmicas y métricas como a las condiciones de enunciación rituales que atribuye en común a los *Epinicios* de Píndaro y al *Carmen seculare* de Horacio. En cuanto al contenido, la atención se focaliza sobre los poemas de amor, fundándose sobre el juego de palabras ya explotado por muchos poetas mélicos, al mencionar el dulzor de la voz de la Musa, del poeta o del poema mismo: un canto que pertenece al género del *mélos* no puede más que ser dulce como la miel (*méli*). Pero en conclusión, la reflexión poética, igual que en la *Poética* de Aristóteles, de histórica y descriptiva se convierte en normativa; ¡de lo *émique* se pasa a lo *étique* en lo *émique*! Se afirma entonces que la forma corta que implican los «metros líricos» puede adaptarse a los temas más variados: «alabanzas, amores, invectivas, aflicciones, propósitos de mesa, reproches, ruegos para complacer al genio, exhortaciones».¹⁵

Una poesía lírica, entonces dividida entre categoría indígena y concepción moderna, con una atención particular llevada al canto de los amores sin insistencia particular sobre la persona del poeta y de sus propios sentimientos. Por otra parte, dos años antes de la publicación póstuma de la poética de Escalígero, el otro gran teórico de la poesía que hubo en el Renacimiento, Antonio Sebastiano Minturno, lanza en su *De poeta* las bases de lo que va a convertirse en la tríada romántica de los grandes géneros de la poesía en general: el primero pertenece a los «poetas épicos», el segundo a los «poetas escénicos» y el tercero a los «poetas mélicos». El autor de la teoría poética va entonces a dedicarse a definir cada uno de estos archi-géneros con las formas genéricas que ellos subsumen según criterios de orden tanto temático como métrico, estilístico o enunciativo. Es en nombre de este último criterio, que lleva sobre el modo enunciativo, que el tercer género, indiferentemente calificado de mélico o de lírico, se distingue por la expresión directa del poeta: en la narración simple, a la que recurren los compositores de

¹⁵ J. C. Scaliger, *Poetices libri septem*, Lugduni, 1561, 47-49 y 169, tal como es citado y comentado por Guerrero (2000: 93-101).

ditirambos y los líricos, «es el poeta mismo quien habla, sin asumir el papel de nadie» (¡sino de sí!).¹⁶ La inserción en la tríada genérica consagrada por los poetas y filósofos románticos alemanes parece entonces entrañar la implicación de la persona del poeta.

Pero al retomar cinco años más tarde el examen de la tríada, Minturno introdujo un matiz esencial en su definición de la poesía mélica. Ciertamente, a la cuestión de las grandes partes de la poesía que inicia su *Arte Poetica*, la respuesta es idéntica: «*Quanto adunque sono le parti della poesia? Tre generali: l'una si chiama Epica, l'altra Scenica, la terza Melica o Lirica*». Pero cuando se apoya sobre el *Canzoniere* de Petrarca para plantear la cuestión de la mimesis en la poesía lírica, el teorizador remarca que en el momento en que se refiere a un destinatario, el poeta, parece, «depone la persona del Poeta para adoptar otra»: «pues en Petrarca podemos entender dos personas; una, aquella del Poeta cuando narra; otra, aquella del amante cuando se refiere a Madonna Laura.¹⁷ La persona del poeta se desdobra entonces, sea que el autor no haga más que recontar o describir en una «diégesis simple», como diría Platón, sea que establezca un diálogo con un interlocutor preciso. Se trata entonces de dos regímenes enunciativos diferentes, que corresponden a dos posiciones enunciativas distintas: aquella, «técnica», del narrador (que puede ponerse en escena de manera puramente discursiva) y aquella, «implicada», de un locutor comprometido en una experiencia de vida. No «tema del enunciado» y «tema de la enunciación», como se ha propuesto recientemente, sino un narrador y locutor intra-discursivo que puede funcionar como simple fuente del discurso, pero que puede por otra parte ser puesto en relación con una realidad extra-discursiva, con la realidad del autor biográfico.

La distinción es muy moderna, al evocar aquella que se reconocía desde hace tiempo, corrientemente, en particular en la poesía lírica, entre, de una parte, la *persona loquens*, la «persona poética», el locutor como figura de discurso y, por otra parte, la persona biográfica del poeta, quien, inserto en situaciones concretas,

¹⁶ A. S. Minturno, *De poeta*, Venezia, F. Rampazetto, 1559, 417 y 387; páginas comentadas por Guerrero (2000: 86-93), quien muestra que, en otros pasajes, Minturno se funda sobre la autoridad de los gramáticos latinos y en última instancia de la *République* de Platón para atribuir a la poesía lírica un modo enunciativo mixto, dividido entre exposición directa y representación de una palabra puesta en escena.

¹⁷ A. S. Minturno, *L'Arte Poetica*, Venezia, G. A. Valsassori, 1564: 3 y 174-175; ver a este propósito el comentario narratológico de Guerrero (2000: 144-148).

piensa, ama o llora. Pero antes de llegar a esta doble figura de orden con su expresión discursiva y su versión histórica, conviene abordar en fin la categoría indígena.

4.3. *En Grecia clásica: el mélos como acto de canto*

Del lado *émique*, en efecto, y desde el punto de vista de la semántica lexical, *lurikós* designa, simplemente, en Grecia y en Roma, a un poema cuya ejecución cantada es acompañada por la lira. Se trata de un término de empleo relativamente tardío. Se registra el uso en particular sobre una inscripción que data de la mitad del segundo siglo antes J. C. y que fue encontrada en el santuario de Apolo en Delfos; en este gesto de dedicatoria, dos músicos, de paso por el santuario pítico, consagran, en demostración pública para el dios, una lira, como instrumento de «composiciones líricas»; el instrumento era representado y designado como tal sobre esta base de una estatua.¹⁸ Por otra parte, el gramático Denis de Tracia evoca los modos de lectura adaptados a cada gran género poético clásico: si la tragedia requiere una lectura en el registro heroico, si la elegía demanda una melodía clara y si la epopeya exige un tono vigoroso, la «poesía lírica» (*lurikè poíesis*) exige un modo musical (*emmelôs*). Y el escoliasta trata de explicar, en su comentario de este pasaje del *Art grammatical* consagrado a la lectura, que esta denominación extrae su origen del instrumento más adaptado para el acompañamiento de una poesía que puede también alcanzarse con melodías tocadas con el aulós o con la cítara.¹⁹ Se encuentra entonces confirmada la definición subsidiaria, histórica, de *lírica*, dada por el *Petit Robert* y citada acá como preludio.

En las representaciones *émiques* es entonces *lírico* el poema cuya ejecución musical es acompañada por la lira.

No es más que en Roma que *lyricus* designará una categoría de poetas: los autores que componen y que cantan poemas acompañados de un instrumento de cuerdas. Es el caso, por ejemplo, de Cicerón, quien evoca a propósito de la cadencia métrica del discurso a estos poetas «*qui lurikoi a Graecis nominantur*», o de este liberto del *rétor*, Tullius Laurea, quien en un epigrama redactado en griego y

¹⁸ *Bulletin de Correspondance Hellénique* 21, 1897, 293-295; este decreto honorífico figuraba sobre la base de una estatua conocida por Plutarco, *Philopoimen* 2 y 10.

¹⁹ Denys de Thrace, *Art grammatical* I, 6, 10 Uhlig (cf. Aristoxène fr. 103 Wehrli); ver scholio *ad loc.*, 173, 28-32 así como 308, 13-15, Hilgard.

recogido en la *Anthología Palatina*, designa a Safo en tanto que «lírica» (en femenino).²⁰ Si el criterio es acá sin duda aún de orden musical, por referencia implícita al acompañamiento de la lira, ocurre tal vez de otro modo en una carta de Plinio el Joven, que presenta a la poesía de Horacio como el paradigma de la *lyrica*. Pero es necesario reconocer que cuando el poeta latino presenta, él mismo, en su *Arte poética*, el género lírico, designándolo por su contenido y oponiéndolo a estos cantos que celebran los méritos de los dioses y de los héroes, las victorias en los juegos atléticos o los placeres eróticos y dionisiacos del banquete, a la poesía homérica, a la elegía o al yambo, no emplea el término de *lyricus*. Horacio prefiere el rodeo figurado de la Musa que se acompaña por un instrumento de cuerdas; el criterio formal no es oscurecido ante la descripción del contenido de lo que está a punto de convertirse en la poesía lírica. Se debe remarcar que, en esta definición poética para la poesía lírica, no se trata ni de movimientos del corazón y del alma, ni de una expresión por el poeta de sentimientos íntimos.²¹ Ocurre lo mismo cuando el poeta latino se presenta él mismo en tanto que poeta «lírico»; recurre entonces al término *fidicen* que, etimológicamente, ¡designa a aquel que canta acompañándose de un instrumento de cuerdas! Única, la auto designación en tanto que *lyricus vates* en el primer *Carmen* (canto u *oidé* en griego) está referida a la inspiración por las dos Musas de la música instrumental: Euterpe para el oboe, Polimnia para la lira de Lesbos. La apelación a la autoridad divina de las Musas es característica de la concepción del gran género que Horacio ha largamente contribuido a transmitir en Roma a partir de la tradición codificada por los Alejandrinos: el poeta se declara el «adivino lírico».²²

Pero dejemos aquí estos bellos ejemplos de *étique* en lo *émique*, se trate de la reflexión erudita del gramático alejandrino cuidadoso de la recepción de los

²⁰ Cicerón, *Orateur* 55, 183, con el comentario de Séneca, *Lettres* 49, 5; *Anthologie Palatine* 7, 17, 8; otros testimonios en De Martino y Vox (1996: 13-19). Ver también la investigación conducida a este propósito por Maxime Pierre, que participó en el seminario de la EHESS sobre la antropología de las poéticas griegas, así como mi contribución «La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?», en Calame (1998: 87-110), que está centrado en el lugar de la «lyrique» en la tríada.

²¹ Plinio, *Lettres* 9, 22, 2 (cf. también 7, 17, 3); Horacio, *Art poétique* 73-88, quien podría hacer alusión acá en particular a los himnos, a los epinicios y a los escolios tal como son atestiguados en la obra de Píndaro.

²² Horace, *Épîtres* 1, 19, 25-33 y *Odes* 4, 3, 22 (*Romanae fidicen lyrae*); cf. también 1, 1, 30-36 (*lyrici vates*); se leerá a este propósito el buen capítulo que Guerrero (2000: 46-55) consagra al poeta que ha transmitido en Roma la herencia «lyrique» archivada y clasificada por los poetas y eruditos alejandrinos; en cuanto a los «sellos de grecidad» con los que los poetas latinos y en particular Horacio doblan su autoridad poética, ver Pierre (2005: 229-254).

géneros o de la poética práctica de un Horacio que definía su identidad de poeta por referencia a los modelos griegos. Si el poeta latino puede pasarlo por alto, los autores griegos que trabajan bajo dominación romana no pueden ahorrarse la mención del término indígena: *mélôs*. Denis de Tracia usa el adverbio *emmelôs*; Plutarco habla de «cantos líricos» (*lurikà méle*). Es en efecto *mélôs* lo que encontramos en un fragmento del primero entre los poetas de la época arcaica en haber sido retenido por los filólogos alejandrinos para figurar en el canon de los nueve poetas líricos «practicados».²³ El más antiguo entre estos nueve *lurikoî prattóménôi* es Alcmán de Esparta, el compositor de cantos corales destinados principalmente a grupos de jóvenes muchachas que pertenecían a la aristocracia de la ciudad; ellas eran educadas en las actividades musicales y rituales de tipo iniciático para desempeñar su papel de mujeres consumadas.

En compañía de Alcmán entonces, retorno a lo *émique*; o más bien, por una poética integrada a la poesía misma, como ocurre frecuentemente en Grecia antigua igual que en Horacio, retorno a un objeto *étique* insertado de manera reflexiva en la práctica del orden de lo *émique*. En la invocación a la Musa que preludia uno de los poemas parteneos compuestos por el poeta de Esparta, el canto que la diosa es invitada a comenzar para las jóvenes muchachas es explícitamente designado por el término *mélôs*. Por la intermediación de un procedimiento de anticipación auto referencial frecuente en este tipo de poesía, el *mélôs* coincide entonces con el poema que los jóvenes coreutas de Alcmán vienen de entonar. Igual ocurre probablemente en el poema fragmentario que ha llegado para nosotros como el segundo *Pártenos*; el término *mélôs* se puede leer en los jirones de la primera estrofa del poema, en que se refiere muy probablemente al bello canto que ejecutan las Musas, apelando a las jóvenes muchachas del coro a despertarse para danzar al ejecutar su propio canto.²⁴ Pero ya en la poesía de Alcmán, *mélôs* puede asumir

²³ Desde el epigrama anónimo de la *Anthologie Palatine* 9, 184 (que habla simplemente de *luriké*) hasta el comentarista bizantino Tzétzès, *Prolégomènes à Hésiode* (pp. 35-36 Colonna), quien refiere aún los cantos (*méle*) de los poetas líricos al acompañamiento con la lira, designando el canon de los nueve poetas practicados en tanto que «colegio del ciclo lírico», numerosos son los testimonios que llevan sobre este canon; son recogidos por De Martino y Vox (1996: 43-47); para la poética latina, ver en particular Quintiliano, *Institutio oratoria* 10, 1 61-64.

²⁴ Alcmán fr. 14 (*a*) et fr. 3, 1-10 Page-Davies; ver el comentario que he propuesto de estos versos en *Alcman*, Roma, Ateneo, 1983: 349-352 y 397-402.

su sentido más simple de «melodía»: aire del aulós (oboe mejor que flauta), de inspiración a veces frigia, para el acompañamiento de un canto.²⁵

Corresponderá a Platón dar sobre el sentido de *mélos* la reflexión de poética ya no más práctica, sino de orden enteramente *étique*, propia para satisfacer la curiosidad del teorizador moderno. En efecto, en el largo pasaje de la *República* consagrado a la teoría musical, el término *mélos* es empleado por primera vez en su sentido restringido de melodía musical. El portavoz de Platón indica que en el arte de las Musas, el «pie» y el *mélos* deben seguir el desarrollo del *lógos*. El diálogo interviene aquí en la polémica musical suscitada desde el fin del siglo V por el nuevo ditirambo; si en la ciudad bien ordenada el paso de danza y la melodía musical deben seguir en la ejecución cantada el ritmo y la entonación propios a la emisión vocal, es que esta nueva forma poética había consagrado, probablemente por la introducción de las vocalizaciones, el primado de la melodía, vocal e instrumental. Pero en este mismo desarrollo de la *República* en que Platón polemiza contra la música nueva fundándose en el teórico clásico de la música Damón de Atenas, *mélos* asume el sentido de canto poético. Como buen teorizador, Platón da los tres elementos constitutivos: el *lógos* entendido como discurso y como palabra; la *harmonía* en el sentido de la melodía musical; el *rhythmós* que corresponde a la cadencia rítmica de la coreografía.²⁶ La poesía mélica cobra así lo esencial de la poesía danzada y cantada. Incluye, en una taxonomía de los géneros que no tiene nada de sistemática y que se ve dibujarse ya en la poética implícita de la *Ilíada* formas tales como el himno (a los dioses), el peán destinado principalmente a Apolo, el himeneo en tanto que canto de matrimonio o el treno con su llanto funerario. Son excluidas de allí, por el contrario, las diferentes formas de la poesía narrativa, didáctica, política o crítica, que recurren a las formas métricas del hexámetro dactílico, del dístico elegíaco o del trímetro yámbico. Incluso si desde el punto de vista musical dependen esencialmente de la tradición yámbica, tragedia y comedia incluyen por intermedio de las intervenciones del coro cantos danzados que provienen del *mélos*.²⁷

²⁵ Alemán fr. 37 (b) y fr. 126 (ver también fr. 39 Page-Davies; cf. infra nota 28).

²⁶ Platón, *Republique* 398cd, 400ac y 424bc, por referencia notablemente a Damón fr. 37 B 9 y 10 Diels-Kranz; otras referencias, numerosas, sobre el sentido etimológico y los empleos del término *mélos* en De Martino y Vox (1996: 21-26).

²⁷ Las taxonomías empíricas de los géneros mélicos en Grecia clásica han sido el objeto de mi *art. cit.* en nota 18: 100-104.

En contraste con la poesía lírica como expresión libre de los sentimientos íntimos de su autor, el *méllos* griego recubre entonces las diferentes formas de la poesía musical, con función ritual y cultural, en las que la expresión de los sentimientos, en general comunitarios, ocupa una posición subordinada.

5. *Instancia de enunciación y tema de discurso*

Después de esta incursión en la dialéctica entre lo *émique* y lo *étique* en el interior de la cultura greco-romana y por una comparación en la dimensión temporal entre diferentes denominaciones y representaciones del género lírico, trataremos de volver como conclusión a las marcas discursivas que han permitido la comparación en sincronía entre el «*lyrisches Gedicht*» de Goethe y el poema del óstrakon de Safo. Los contrastes encontrados nos obligan a replantear brevemente la cuestión del perfil y de la consistencia del «yo lírico» en el *méllos*. ¿Cuál es el perfil de la instancia de enunciación como punto focal de la referencia espacio-temporal enunciativa en un poema que pertenece al *méllos*? ¿Quién habla, quién canta, quién enuncia, desde el punto de vista *émique*, en un poema mélico griego?

A título puramente operativo y como lo he hecho en muchas oportunidades, retomaré aquí por mi cuenta, de buen grado, la división trazada hace poco por Émile Benveniste, en sus reflexiones sobre «el instrumento formal de la enunciación», entre los dos niveles lingüísticos de la manifestación verbal: el nivel de la historia (o del relato) y aquel del discurso. El primero está marcado –se sabe– por las formas gramaticales de la tercera persona, las formas espaciales del «allá» y las formas temporales del aoristo (pasado o indeterminado, según el sentido etimológico del término griego); el segundo está caracterizado por las formas de la primera y de la segunda personas, por aquél del «acá» y por aquél del «ahora». Al extender la división operada por Benveniste, se puede entonces proponer distinguir entre un nivel «neutro» de la aserción (o del enunciado), y un nivel «marcado» de la enunciación (o, más exactamente, de la enunciación enunciativa); con la consciencia de que, en la medida en que toda aserción o todo enunciado es el objeto de una aserción enunciativa, estos dos niveles, en la realización del discurso, son perfectamente permeables. A partir de una «instancia de enunciación» que se manifiesta verbalmente en particular por las diferentes formas del *yo*, todo enunciado es entonces señalado en el espacio y en el tiempo.²⁸

²⁸ Benveniste (1966: 237-266) y (1974: 79-88); ver los matices y complementos que he introducido principalmente en Calame (2005: 13-40).

Releídos según los criterios de esta distinción instrumental, algunos de los fragmentos que han llegado hasta nosotros, desde aquél que atestigua los primeros usos del término *mélos*, presentan fenómenos enunciativos por lo menos significativos, sino sorprendentes. El primero de los *prattómenoi*, Alcmán, es entonces un poeta al servicio de su ciudad: Esparta, en pleno desarrollo cultural y sobre todo musical en este fin del VII siglo a.C. Como se ha indicado, este maestro de grupo coral componía poemas destinados a las celebraciones rituales y culturales, en particular para los jóvenes y las jóvenes muchachas salidas de las familias aristocráticas y de las dos familias reales de una *pólis* que está lejos de conocer un régimen democrático. Algunos fragmentos de estas composiciones corales que han llegado hasta nosotros por diferentes tradiciones pertenecen, principalmente por su ritmo métrico y por tanto coreográfico, al gran género del *mélos*. Desde el punto de vista enunciativo, las marcas discursivas ya señaladas conducen a identificar cinco rasgos genéricos singulares:

En las intervenciones del locutor, se nota en principio la presencia fuerte de las formas del *yo* y del *nosotros*; por ejemplo en una de las estrofas del gran *Parthéneion*:

En cuanto a mí, yo canto
admirando la luz de Agidô
que se eleva como el sol,
a quien conjura a aparecer ante nosotros.

En lo que concierne a las formas del *tú* y del *vosotros*, ellas aparecen en referencias no al destinatario del poema, sino a una divinidad que corresponde frecuentemente a la Musa inspiradora:

Vamos, Musa, Calíope, hija de Zeus,
da el signo de las dulces palabras;
al canto (*húmno*s), agrega el deseo y las danzas,
plenas de gracia.

Se notará en seguida la frecuencia de los gestos de *deixis* que refieren las palabras del poema al *hic et nunc* de la ejecución cantada, particularmente en la expresión del amor:

CLAUDE CALAME

De nuevo, acá mismo (*deûte*), Eros, por la voluntad de Cypris,
me recalienta el corazón, al que invade dulcemente.

Paradojal y por otra parte la manifestación enunciativa del poeta mismo, con la identidad cívica que le confiere el nombre propio, pero en tercera persona, en un procedimiento de *sphragís*, de sello atestiguado en otros géneros poéticos, pero también en la historiografía (Herodoto como Tucídides colocan al comienzo de su tratado un sello que sustituye la invocación inicial a la Musa en la poesía épica):

Estas palabras de aquí y la melodía (*¡mélos!*),
es Alcmán quien las ha encontrado,
atento a la voz de las perdices.

En fin, estas diferentes marcas enunciativas permiten distinguir claramente, desde el punto de vista extra-discursivo, entre la persona del poeta y compositor (Alcmán de Esparta) y los ejecutantes del poema (en Esparta se trata frecuentemente de un coro de jóvenes muchachas). La distinción en la realidad de la «performance» cantada, entre la persona del poeta y los actores o actrices del canto ritual se funda sobre una triple oposición: singular/plural (y por consecuencia, individual/colectivo); masculino/femenino (con la diferencia implicada desde el punto de vista del estatuto del «género» entre el autor-poeta y los coreutas que asumen el *yo* poético); adulto/joven (los grupos corales comprometidos en la *performance* poética ritual son en general formados por jóvenes muchachas o por jóvenes):

En efecto, como dos palomas,
ellas luchan por nosotros que llevamos (en femenino)
un velo a Ortria, elevándonos en la noche de ambrosía
como el astro Sirius.

Los mismos fenómenos paradójales de enunciación mixta pueden ser encontrados en muchas formas poéticas que pertenecen al gran género del *mélos*, tales como el ditirambo, el peán o el treno, y una tal polifonía enunciativa se vuelve

a encontrar en la producción de diferentes poetas que componen para situaciones de enunciación multiformes.²⁹

Desde el punto de vista de un sujeto de discurso que, en tanto que instancia de enunciación, es el punto focal de la referencia enunciativa propia a toda forma de enunciado desarrollado, el retorno de lo *émique* representado por el *mélos* griego a lo *étique* de nuestros conceptos operativos en poética, nos invita a distinguir entre tres figuras diferentes: el *yo* discursivo y lingüístico, figura intra-discursiva del locutor que corresponde a lo que se llama voluntariamente la *persona loquens*, la *persona poetica* o el *fictional I*, con su postura enunciativa y su *éthos*, que se definen en el desarrollo mismo del discurso (poeta enunciado y poeta implicado); la persona del autor con su función social y profesional, que se puede identificar con la función-autor tal como la ha esquematizado Michel Foucault; la persona del poeta en tanto que individual biográfico, de orden psico-social, con su intencionalidad.

Del orden de lo *étique* y de lo instrumental, esta triple distinción es esencial para tomar los procedimientos de identificación genérica de las diferentes formas poéticas que provienen del gran género del *mélos*. Se constata así, por ejemplo, que entre poesía épica, tragedia, poesía yámbica y comedia, la poesía mélica es la gran ausente de la *Tékhne poietiké* de Aristóteles. La razón de una tal ausencia es muy simple: el *mélos* no es un arte mimético; los poemas mélicos no son composiciones narrativas; la poesía mélica no se representa por una acción heroica, ni bajo forma narrativa, ni bajo forma dramática; un poema que pertenece al *mélos* no ofrece real *mûthos*, real intriga en el sentido muy particular en el que Aristóteles entendía este término en la *Poética*: no recitado argumentado con fuerte componente pragmático, sino «composición de acciones» (*sústasis tôn pragmatón*).

El poema mélico griego no cuenta principalmente una acción, no es *mímesis* de una acción, sino que es él mismo acción. Por las numerosas formas auto referenciales que se han indicado, por los numerosos gestos de deixis que designan el *hic et nunc* de su ejecución, por la polifonía enunciativa y discursiva que conlleva, el poema mélico griego designa y describe la acción cantada en la que está comprometido su propio locutor -yo o nosotros. El poema mélico correspondería entonces a un *speech-act*, es un acto de canto ritual. Su enunciación misma se refiere a lo «performativo».

²⁹ De Alcman han sido citados vuelta a vuelta los fragmentos 1, 40-43, 27, 59 (a), 39 (cf. *supra* nota 23) y de nuevo 1, 60-63 Page-Davies; además el comentario detallado que he dado de estos versos en *op. cit.* en nota 22, reenvío al lector, en cuanto al problema de la *sphragís*, a Calame (2004: 11-39).

6. *Para concluire*

Tan limitado y esquemático como pueda ser, el análisis comparativo diferencial inaugural ejecutado sobre dos poemas clasificados empíricamente en el género de la poesía «lirica» parece conducir, en materia de géneros y de competencias poéticas, a tres constataciones.

Las denominaciones categoriales que designan las formas genéricas son en general consagradas por la reflexión crítica de los poetas que se hacen teorizadores poéticos, a veces en sus mismas composiciones, como es en general el caso de los poetas griegos. Estas denominaciones genéricas revelan entonces menos de la poesía que de la poética, una poética que es siempre del orden de lo *émique*.

La identificación genérica, en lo *émique* tanto como en lo *étique*, depende no sólo de elementos de contenido (la expresión de sentimientos), sino sobre todo de indicios enunciativos; estas marcas discursivas reenvían ellas mismas a estrategias enunciativas que aseguran la dimensión pragmática de toda manifestación simbólica. Por la percepción de regularidades discursivas, estas estrategias nos refieren a reglas de orden social y a las funciones culturales implicadas por toda producción poética. Fundada en particular sobre el reconocimiento de regularidades enunciativas de orden deíctico, la identificación genérica es sin duda indispensable para la realización de la pragmática de todo poema en condiciones culturales y comunitarias dadas.

Estas regularidades implican en el autor la existencia de una competencia genérica más o menos explícita. Esta competencia es sin duda dividida entre, por una parte, una intencionalidad marcada por el reconocimiento más o menos consciente de estas regularidades y por la tradición poética en la que se ejerce la creatividad poética del autor y, por otra parte, el reconocimiento y el respeto de las reglas sociales que conducen a asumir una cierta «función-autor», para referirse a un público en el que se presupone una competencia y un saber genéricos implícitos del mismo tipo.

Pero quien dice reglas sociales y convenciones simbólicas prácticas dice también cambio cultural. Es en esta medida que, por un trabajo de comparación diferencial histórico, conviene explorar, entre indicios discursivos y enunciativos de identificación y competencia genérica, las taxonomías genéricas y las regularidades de género propias a un régimen pragmático insertado en el espacio y en el tiempo. Para el crítico de los géneros poéticos y de las formas literarias, se

trata de un trabajo de traducción transcultural para acrecer la inteligibilidad y la estimulación en el contacto con una cultura históricamente o geográficamente diferente: no más el simple «placer del texto», sino la inteligencia de la manifestación cultural.

BIBLIOGRAFÍA

- Benveniste, É. (1974) *Problèmes de linguistique générale II*, Paris.
- Benveniste, É. (1996) *Problèmes de linguistique générale*, Paris.
- Bühler, K. (1934) *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena.
- Calame, C. (1998) «La poésie lyrique grecque, un genre inexistant?», *Littérature* 111: 87-110.
- Calame, C. (2002A) «Interprétation et traduction des cultures. Les catégories de la pensée et du discours anthropologique», *L'Homme* 163: 51-78.
- Calame, C. (2002B) *L'Éros dans la Grèce antique*, Paris.
- Calame, C. (2004) «Identités d'auteur à l'exemple de la Grèce classique: signatures, énonciations, citations», en Calame, C. y Chartier, R. (eds.) *Identités d'auteur dans l'Antiquité et la tradition européenne*, Grenoble: 11-39.
- Calame, C. (2005A) «Pragmatique de la fiction: quelques procédures de deixis narrative et énonciative en comparaison (poétique grecque)», en Adam, J. M. y Heidmann, U. (eds) *Sciences du texte et analyse des discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Genève – Lausanne.
- Calame, C. (2005B) *Masques d'autorité. Fiction et pragmatique dans la poétique grecque antique*, Paris.
- Calame, C. (2006) «Jardins d'amour et prairies de l'au-delà: rencontres rituelles avec les dieux et poésie en Grèce antique», *Poétique* 145: 25-41.
- Campbell, D. A. (1982) *Greek Lyric I*, Cambridge Mass. – London.
- De Martino, F. y Vox, O. (1996) *Lirica greca I. proutuari e lirica dorica*, Bari, Levante.
- Detienne, M. (2000) *Comparer l'incomparable*, Paris.
- Goethe, J. W. (1949) *Werke I. Gedichte und Epen I*, Hamburg.
- Guerrero, G. (2000) *Poétique et poésie lyrique. Essai sur la formation d'un genre*, Paris.

CLAUDE CALAME

- Hegel, G. W. F. (1842 (2e éd.), trad. fr. par Ch. Bénard en 1997) *Vorlesungen über die Aesthetik*, Paris.
- Heidmann, U. (2005) «Comparatisme et analyse des discours. La comparaison différentielle comme méthode», en Adam, J. M. y Heidmann, U. (eds.) *Sciences du texte et analyse des discours. Enjeux d'une interdisciplinarité*, Lausanne – Genève.
- Heidmann, U. (2005) «Épistémologie et pratique de la comparaison différentielle. L'exemple des (ré)écritures du mythe de Médée», en Burger, M. y Calame, C. (eds.) *Comparer les comparatismes. Perspectives sur l'histoire et les sciences des religions*, Paris–Lausanne: 141-159.
- Macé, M. (2004) *Le genre littéraire*, Paris.
- Olivier de Sardan, J. P. (1998) «Émique», *L'Homme* 147: 151-166.
- Pierre, M. (2005) «Rome dans la balance. La poésie augustéenne imite-t-elle la poésie grecque?», en Dupont, F. y Valette-Cagnac, E. (eds.) *Façons de parler grec à Rome*, Paris: 229-254.
- Schaeffer, J. M. (1989) *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Paris.