



LA EVOLUCIÓN DE LOS GÉNEROS A LA LUZ DE GEBSER Y LA POÉTICA ARISTOTÉLICA

M. Esther Sánchez Hernández 

Centro Integrado de Formación Profesional Rodríguez Fabrés
mesther.sanher@educa.jcyl.es

RESUMEN: El presente artículo pretende subrayar el proceso de consolidación de los géneros a partir de la *Poética* aristotélica. Para ello, nos apoyamos en los niveles de conciencia expresados en *Origen y Presente* (Gebser, 1949), así como en el propio texto del estagirita en la traducción del profesor López Eire. Siguiendo estas pistas podemos observar cómo el proceso de consolidación de los géneros en la Grecia Clásica parte de polaridad epopeya / yambo –propia de la conciencia mítica–, para derivar, ya en el entorno de la conciencia mental-racional en los cuatro géneros que a día de hoy siguen siendo vigentes y de los que de un modo u otro ya da cuenta Aristóteles: comedia, épica, tragedia y sátira.

PALABRAS CLAVE: Géneros literarios, Poética, Aristóteles, Gebser, Niveles de conciencia.

THE EVOLUTION OF GENRES IN THE LIGHT OF GEBSER AND ARISTOTELIAN POETICS

ABSTRACT: This article aims to highlight the process of consolidation of genres based on Aristotelian poetics. To do so, we rely on the levels of consciousness expressed in *The Event-Present Origin* (Gebser, 1949), as well as on the clues provided by the Stagirite's own text in the translation by Professor López Eire. Following these clues, we can observe how the process of consolidation of the genres in Classical Greece starts from the polarity epic/yambo –proper of the mythical consciousness–, to derive, already in the environment of the mental-rational consciousness, in the four genres which are still in use today and which Aristotle has already mentioned in one way or another: comedy, epic, tragedy and satire.

KEYWORDS: Literary genres, Poetics, Aristotle, Gebser; Levels of consciousness.

L'ÉVOLUTION DES GENRES DANS LA LUMIÈRE DE GEBSER ET LA POÉTIQUE ARISTOTÉLIENNE

RÉSUMÉ: Cet article vise à souligner le processus de consolidation des genres à partir de la poétique aristotélicienne. Pour cela, nous nous appuyons sur les niveaux de conscience exprimés dans *Origin and Present* (Gebser, 1949), ainsi que sur les indices fournis par le texte du Stagirite lui-même dans la traduction du professeur López Eire. En suivant ces indices, nous pouvons observer comment le processus de consolidation des genres dans la Grèce classique part de la polarité épique / iambo – typique de la conscience mythique –, pour dériver, déjà dans l'environnement de la conscience mentale-rationnelle, dans les quatre genres encore valables aujourd'hui et qu'Aristote signalait déjà d'une manière ou d'une autre : la comédie, l'épopée, la tragédie et la satire.

MOTS CLÉS : Genres littéraires, Poétique, Aristote, Gebser, Niveaux de conscience.

Recibido: 22/06/2023. Aceptado: 17/01/2024

1. Introducción

El rito como forma de expresión de la estructura de conciencia mágica (Gebser 1949) parece ser una de las primeras manifestaciones de lo humano. Hay, por otro lado, toda una línea de investigación que marca en el rito el origen de los géneros. En el presente artículo tratamos de ahondar en cómo se produciría ese proceso de paso del rito al género, pero desde un enfoque un poco diferente al de otros autores¹.

Nuestra hipótesis para el presente trabajo es, por una parte, que a partir de las teorías de Jean Gebser podemos establecer un hilo conductor para determinar la evolución de los géneros. Por otro lado, creemos posible refrendar la hipótesis de esta supuesta evolución sobre la propia *Poética* aristotélica.

Por tanto, en el presente trabajo partiremos muy someramente de las teorías de este filósofo del S XX, para cotejarlas con la *Poética* del estagirita y encontrar posibles cauces de desarrollo y evolución de los géneros a lo largo de la historia de la humanidad.

En el espacio que permite el presente artículo, no podremos desarrollar de forma específica de cada uno de los géneros de base ritual, lo que será objeto de sucesivas publicaciones. Por ello, nuestra intención en este artículo será ver cómo el esquema de Gebser no solo encaja, sino que puede asimismo encontrar eco en el texto de Aristóteles.

¹ Rodríguez Adrados (1972), o más recientemente Scodel (2015) o Zimmermann (2016), entre otros.

2. Breve contexto en torno al pensamiento gebseriano

Dada la limitada extensión del presente trabajo, no podremos desarrollar en profundidad el pensamiento gebseriano y su aplicación a las estructuras genéricas. Conviene sin embargo refrescar algunas de sus claves, para poder entender su encaje con la *Poética* aristotélica.

Gebser divide la evolución de la humanidad en cinco niveles de conciencia, profundizando en cuatro de ellos: arcaica, mágica, mítica y mental – racional. Cada uno de estos niveles presentaría dos fases, una eficiente, en la que ese nivel de conciencia ayuda al desarrollo de la humanidad, y una deficiente en la que entraría en crisis para dar paso, a su vez, a la siguiente. Por tanto, partimos de la hipótesis de que los géneros no son hechos aislados de la sociedad en la que se desarrollan, sino que van de la mano con la evolución de los propios niveles de conciencia de la humanidad en el sentido gebseriano.

De los cinco niveles de conciencia que desarrolla en su teoría –arcaica, mágica, mítica, mental racional e integral-, nos quedaremos con los tres centrales, que son los que van desde el rito propiamente dicho, como punto de supuesto origen de los géneros, a los géneros en el sentido mental racional, tal como aparecen en la *Poética* aristotélica.

Desecharemos de nuestro análisis las conciencias arcaica² e integral³, porque exceden los límites de nuestro estudio.

Para Gebser, la manifestación del nivel de conciencia mágico sería el rito, materializado entre otras cosas en la música y el baile. Tal como este autor sugiere, el sentido último del rito sería coadyuvar a la naturaleza, hacer que esté de parte de quien lo realiza. En cuanto a la evolución que supone respecto al nivel de conciencia anterior, estaríamos pasando del sentimiento de lo sagrado a la representación de lo sagrado. Es asimismo importante, en este punto, recordar una de las características más importantes del nivel de conciencia mágico: la ausencia de tiempo. En el nivel de

² La arcaica estaría en el origen de la humanidad. Su manifestación tendría que ver con la autoconciencia, los primeros enterramientos estructurados y siguiendo a Sáez (2019) quizá podría tener que ver con una incipiente compasión. En nuestra opinión, tiene que ver asimismo con las primeras muestras de sentimiento de lo sagrado. Dado que nuestro anhelo es rescatar el viaje del rito al género, entendemos que debemos partir del nivel de conciencia mágico, en el que se producirá el rito, y descartar, al menos por el momento, el arcaico.

³ Nuestra intención tampoco está en predecir el futuro de los géneros en la conciencia en la que según Gebser estaríamos entrando en este momento –la integral-, sino abordar, ni más ni menos, el viaje del rito al género. Por ello, vamos a quedarnos con los tres niveles de conciencia centrales: mágica, mítica y mental–racional.

conciencia mágico no hay consciencia del tiempo, y esa es una de las características que, hoy en día, nos resulta más difícil de comprender.

En el nivel de conciencia mágico estamos hablando aún de pequeños grupos de homínidos que siguen a rebaños y para los que no existe ni el ayer, ni el mañana. Es en este contexto, en el que creemos que pudo haber surgido inicialmente el rito. Pero también, en lo que a estructuras genéricas se refiere, la lírica, entendida como expresión del sentimiento propio y como una forma de representación de lo sagrado.

El siguiente nivel de conciencia expresado por Gebser sería el mítico. En estas sociedades se desarrolla ya la consciencia del tiempo: los calendarios, y con ellos las sociedades agrarias. Tal como desarrollaremos en futuros artículos, el rito entonces, lejos de desaparecer, se ligará al ciclo estacional y se integrará en el mito. En este contexto, el mito es ya palabra en el tiempo. En tanto que historia, tiene ya un principio, un desarrollo y un final. Por otro lado, el mito es un relato tranquilizador, y la explicación de la cosmogonía de un pueblo.

Pero, además, este nivel de conciencia incorpora los conflictos humanos, a menudo integrados en el comportamiento de los dioses que protagonizan el relato mítico: desde el Dios egipcio Shu –el tiempo atmosférico- que trata de separar a su hija Nut de su amado Geb –el suelo, la tierra⁴-, hasta las contumaces infidelidades de Zeus a Hera.

Por último, el nivel racional mental incorporará ya no solamente la consciencia del tiempo, sino también la dialéctica, y el razonamiento lógico⁵. Por ello, la obra literaria se volverá discursiva y argumentativa, un útil más al servicio de la democracia. De algún modo, el teatro se instituirá en un instrumento más de aprendizaje, y la obra en una pieza de tesis. En suma, el esquema del que partimos⁶, apoyándonos en Jean Gebser, podría resumirse de la siguiente forma (ver Tabla 1):

⁴ ¿No es ésta la infinitamente revisada historia de dos amantes cuyos progenitores se resisten a ese amor? Ya sean Nut y Geb o Romeo y Julieta, nos parece que en esencia estamos contando la misma historia, una historia que, más allá del amor en el que se sustenta, tiene mucho de lucha de poder y de cambio generacional.

⁵ Con esto no queremos decir que antes las personas no fueran capaces de un razonamiento lógico, sino que en éste periodo éste se perfecciona, y sobre todo se lleva a sus últimas consecuencias. Es decir, la lógica sin ambages, aplicada a un sistema mítico, acaba por dinamitarlo.

⁶ Conviene aquí recordar que se trata de un esquema muy sucinto de una obra muy extensa. Gebser detalla que los niveles, una vez adquiridos, pueden encontrarse -a la vez- en diferentes personas de una misma sociedad, o en diferentes niveles dentro de una misma persona.

Tabla 1: Resumen de las aportaciones de Gebser (1949) de las que partimos.

NIVEL DE CONCIENCIA	MANIFESTACIÓN
ARCAICO	Enterramientos estructurados
MÁGICO	RITO: Música, baile.
MÍTICO	MITO: La palabra, relato en el tiempo
MENTAL-RACIONAL	DIALÉCTICA: Razonamiento

Ahora bien ¿Cómo saber si Gebser está en lo cierto? Aristóteles, creemos que intencionadamente, se aleja de la categorización de los poemas por sus usos rituales⁷, y en general trata de alejarse de los niveles de conciencia anteriores al mental – racional. Probablemente porque él mismo es uno de los artífices de esa entrada de la humanidad en el nivel de conciencia racional – mental⁸, y de ahí que quiera alejarse de todos los anteriores.

El paso de un nivel de conciencia a otro, no se realiza a la vez para todos los individuos de una sociedad dada, sino que, para un mismo periodo, podemos encontrar coexistiendo individuos con diferentes niveles de conciencia y en diferente proporción en distintos ámbitos de su vida. Y creemos que esa es una de las claves que nos permite rastrear cada uno de estos niveles en el contexto en el que Aristóteles escribe su *Poética*, y entender por tanto cómo se da ese proceso del paso del rito al género. Nuestra intención ahora, por tanto, será de corroborar esa superposición de niveles de conciencia que creemos presente en la Grecia Clásica, y cómo desde ese hilo conductor podemos establecer la evolución del rito al género.

⁷ En este sentido es especialmente reveladora la reflexión de Altman (2000:19) al inicio de su obra: “Mi intención aquí no es en modo alguno demostrar que Aristóteles se equivoca, sino más bien demostrar que (a) la *Poética* se basa en suposiciones impronunciadas y aparentemente incontrovertibles, (b) que dichas suposiciones autorizan ciertos tipos de conclusiones, excluyendo otros [sic.] a su vez, y (c) que existen alternativas a la postura adoptada por Aristóteles. Por ejemplo, y puesto que las formas poéticas griegas tienen su origen en rituales diversos, una categorización de los poemas basada en sus distintos usos rituales hubiera resultado en una distinción entre géneros fascinante y totalmente defendible”.

⁸ Donde Píndaro parte de la inspiración de las musas, Aristóteles busca un razonado “saber hacer” del poeta.

3. Discusión: El viaje del rito al género

3.1. Vestigios del nivel de conciencia mágico

En la Grecia clásica se superponían individuos con estructuras de conciencia diferentes. Las primeras manifestaciones pseudoliterarias quizá tuvieran su origen en el descubrimiento del poder de la palabra y la rima –ambas ligadas a lo auditivo, propio del nivel de conciencia mágico–. En este estadio, el acompañamiento rítmico-musical debía ser fundamental, y creemos posible que el uso de estos elementos diera como resultado la aparición de la lírica, embebida de trance poético. Aquí, no obstante, estaríamos todavía más cerca del ensalmo y del rito que de la literatura⁹. Aristóteles en su *Poética* no menciona estos vestigios, pero sí podemos hallarlos en los rituales órficos¹⁰.

Sin embargo, Aristóteles sí que tiene en cuenta en su obra a quienes él llama “poetas antiguos”:

De entre los predecesores de Homero, a ninguno le podríamos adscribir un poema semejante a los suyos, aunque es probable que hubiera muchos, pero a partir de Homero sí es posible, como, por ejemplo, su *Margites* y los poemas semejantes. En ellos entró adecuadamente el verso yámbico, por lo cual ahora se llama precisamente “yámbico”, porque en ese verso se *yambizaban*¹¹, o sea, se lanzaban pullas, unos a otros. Así que de los poetas antiguos unos resultaron autores de poemas heroicos y otros de poemas yámbicos. (Arist. *Poet.* IV, 1448b-1449a)

Es decir, para Aristóteles los antiguos hacían dos tipos de poesía, heroica y yámbica, en otras palabras, el yambo parece ser cronológicamente anterior a la comedia y al drama satírico¹². Pero además Aristóteles dice “por lo cual ahora se llama precisamente yámbico”, en otras palabras, que tomó ese nombre del verso del que se apropió, pero como tal existía antes de que adquiriese esa denominación. ¿Qué denominación tuvo antes de llamarse yambo? Aristóteles no lo dice, pero sí nos dice cuál era su contenido o su sentido último; nos dice que en ese verso se *yambizaban*, o sea, “se lanzaban pullas” unos a otros, es decir, se insultaban. Si el yambo es en última instancia una forma literaria utilizada para reprochar, su origen ritual parece claro, es un ritual mediante el cual se inflige un daño, un insulto ritualizado.

⁹ Por supuesto, no se cuestiona aquí que la lírica arcaica sea literatura. Sin embargo, creemos que, en el momento de su creación, probablemente su componente religioso y ritual fuera tan importante o más que el propiamente literario.

¹⁰ A este respecto, véase la importancia de la palabra y los elementos sonoros en los rituales órficos que describe con rigurosa científicidad Jiménez San Cristóbal en su tesis doctoral.

¹¹ Cursiva original de la publicación.

¹² Esto se aprecia asimismo en los textos y su datación.

En el polo opuesto del yambo, Aristóteles sitúa lo heroico. Es decir, si el yambo era una forma de insultar, lo heroico sería una forma de enaltecer. Así, creemos que lo heroico de lo que habla Aristóteles refiriéndose a los poetas antiguos es en esencia similar al encomio y al ditirambo. Todos esos términos sugieren, en última instancia, un fondo ritual común de ensalzamiento, de heroificación y coronación. Y muy posiblemente ese podría ser el ritual mágico original; si el yambo insultaba o deseaba mal, el poema heroico enaltecía.

Quizá ese podría ser el origen ritual de ambos términos, que se expresan entre los poetas antiguos de forma polar, pues los poetas antiguos a los que se refiere Aristóteles estaban ya a caballo entre la estructura mágica, y la estructura mítica de conciencia. Es decir, a partir de dos rituales mágicos opuestos –polares–, uno de ensalzamiento y otro de corte destructivo, se establecería la evolución genérica dentro de la estructura de conciencia mítica.

3.2. *Vestigios del nivel de conciencia mítico en la Poética aristotélica*

Tal como ya hemos avanzado, uno de los grandes logros que el ser humano llega a conseguir en su paso de la conciencia mágica a la mítica es la conciencia del tiempo. Si el hombre mágico estaba imbricado en la naturaleza y su logro fue desprenderse de ella, el hombre mítico llegará a adquirir esa nueva dimensión como uno de sus logros. La epopeya, que hemos considerado ligada a la estructura mítica de conciencia, mantiene ecos de esa característica de ausencia de tiempo. Esa ausencia de tiempo nosotros, desde nuestra conciencia mental, la interpretamos como tiempo detenido, y esta es una característica que de un modo u otro Aristóteles detecta y expone en su *Poética*: “Ahora bien, en los dramas los episodios son reducidos, mientras que la epopeya se alarga por ellos” (Arist. *Poet.* XVII, 1455b).

La epopeya puede alargarse cuanto se quiera, ya que, aunque pueda tener referentes temporales, en ella puede detenerse el tiempo¹³. Por el contrario, la tragedia necesitará ajustarse a la conciencia del tiempo presente, y concretarse en desarrollar un único argumento.

Es preciso también acordarse de lo que se ha dicho en repetidas ocasiones y no hacer de la tragedia una composición épica –llamo composición épica a la que consta de muchos argumentos–, como, por ejemplo, si uno compusiera una tragedia del argumento de la *Iliada* entero. Pues en este poema, debido a su extensión, las partes

¹³ Me refiero, con Aristóteles, a alargarse en extensión. Pueden leerse cuantos capítulos se quiera, mientras que la tragedia debe contenerse en su tiempo de representación.

cobran la dimensión que les corresponde, mientras que esto en los dramas resulta muy contrario a las expectativas. (Arist. *Poet.* XVIII, 1456a)

Es decir, el cambio de conciencia nos exigirá que nos centremos en un único argumento, y en esa cuantificación del tiempo, en lo referente a lo literario, se traduce en extensión.

La epopeya tiene una gran facilidad propia para alargar su extensión, ya que, mientras que a la tragedia no le es posible imitar muchas partes de una acción que se producen al mismo tiempo, sino sólo la que está sobre la escena y es representada por los actores, en la epopeya, por ser un relato, es posible presentar muchas partes de la acción que se van cumpliendo simultáneamente, gracias a las cuales, si son propias del argumento, se acrecienta el volumen del poema. (Arist. *Poet.* XXIV, 1459b)

Es decir, si en el ámbito mítico de la epopeya disponíamos de todo el tiempo posible, esto ya no va a ser así en la tragedia:

La epopeya, ciertamente, discurrió a la par con la tragedia sólo hasta el punto de ser ambas imitaciones de individuos moralmente serios hechas con discurso y en verso. Pero difieren en que la primera posee un verso uniforme y es un relato. Se diferencian además por su extensión, pues la una trata lo más posible de cumplirse en una sola revolución del sol o exceder en poco los límites de esta duración, mientras que la epopeya es ilimitada en el tiempo, aunque al principio los poetas hacían esto de manera similar en las tragedias y en las epopeyas. (Arist. *Poet.* V, 1449b)

Y hay aún otro dato en el que conviene reparar, y es cómo para Aristóteles, la complejidad estructural de la tragedia excede la de la epopeya.

En cuanto a sus partes constitutivas, unas son las mismas y otras son propias de la tragedia. Por lo cual el que sabe de tragedias serias o flojas, sabe también de epopeyas; pues lo que tiene la epopeya se encuentra también en la tragedia, mientras que lo que tiene ésta no todo está en la epopeya¹⁴. (Arist. *Poet.* V, 1449b)

¹⁴ Nota original del autor: “Este capítulo, el capítulo V, contiene dos partes: en la primera, el autor continúa la exposición histórica iniciada en el capítulo anterior, redondeándola con la historia de la comedia, y en la segunda vuelve a retomar ya hasta el final del opúsculo el tema de las dos formas de poesía seria por antonomasia, a saber, la epopeya y la tragedia. En cuanto al asunto de la primera parte, de nuevo nos encontramos con un género literario, la comedia, entendido como un organismo vivo que se va desarrollando poco a poco desde su nacimiento hasta su plenitud. Cuando ya tenía sus formas, sus marcadas hechuras, empezaron a recordarse los nombres de los primeros poetas cómicos (...) Pero más interesante es la segunda parte de este capítulo, en la que se trata de ahondar en las diferencias entre epopeya y tragedia y se expone como diferencia fundamental la extensión, que separa abismalmente una de otra. La

3.3. *Hacia el nivel mental-racional*

Para Aristóteles la tragedia “contiene” a la epopeya, pero desde el punto de vista de la conciencia mental, es decir, desde lo dramático. En nuestra opinión, y tal como trataremos de mostrar, al igual que la lírica se convirtió en forma literaria una vez que la estructura que la vio nacer pasó a un segundo plano, del mismo modo la epopeya, una vez que la tragedia se convierte en “una forma más sobresaliente y apreciada”, se transformará en épica, integrándose así en lo dramático.

Cabría ahora preguntarse por la aparición del drama satírico. Tal como Gebser argumenta en su teoría, en toda estructura de conciencia hay dos fases, una eficiente, que facilita al ser humano avanzar, y una deficiente, en la que la estructura de conciencia que le permitió evolucionar empieza a dejar de tener sentido para aquellos individuos capaces de dar el salto al siguiente estadio. Así, si en la fase eficiente de la conciencia mítica se crean mitologías, en la fase deficiente los héroes comienzan a ser objeto de burla, y creemos que por ello aparece el drama satírico, que precisamente ridiculiza a los héroes. Empezamos a reírnos “contra”¹⁵ los héroes cuando comienzan a resultar ridículos, o bien cuando tenemos algo que echarles en cara. Así, donde antes dioses y héroes eran intocables, pasan a ser cuestionables y reprochables, un reproche cuyo fondo ritual es, tal como hemos adelantado más arriba, el insulto. Creemos pues que así podría entenderse la afirmación de Oliva y Torres Monreal, ya que la epopeya –y en menor medida su sucesora parcial, la tragedia–¹⁶ guarda con respecto al drama satírico la polaridad propia de lo mítico: “Concretando, la tragedia y el drama satíricos surgieron de ciertos *comos*, aquellos precisamente que agasajaban a los héroes. La comedia es una creación posterior a partir de los *comos* y rituales no utilizados por la tragedia”. (Oliva y Torres Monreal 2002: 29)

tragedia de época clásica, a diferencia de la anterior, que era –según Aristóteles– tan ilimitada en el tiempo argumental como la epopeya, tiende a establecer como espacio cronológico de la acción una revolución del sol o poco más. De este pasaje no bien entendido procede la famosa ley de la «unidad de tiempo» que, junto con las otras dos –las de unidad de lugar y de acción–, rigieron despóticamente las obras dramáticas en el Renacimiento y en el Clasicismo. Felizmente, en cambio, en nuestra España, ni los tratadistas ni los dramaturgos del Siglo de Oro aceptaron más que la indiscutible «unidad de acción»”.

¹⁵ Utilizamos la preposición “contra” en lugar de “de” de forma consciente, ya que la sátira implica una reacción de violencia variable, en función de su carga de agresividad.

¹⁶ Tal como veremos, la sucesora directa de la epopeya es la épica, la tragedia tiene componentes de la epopeya, pero su referente ritual es diferente, ya que se adscribe no a lo heroico, sino al rito del sacrificio. No obstante, épica y tragedia poseen una coherencia interna que lleva de la una a la otra, y es posible que, precisamente, el nodo entre épica y tragedia esté en aquellos reyes temporeros (Frazer 2011: 177-201) cuyo sacrificio servía para vivificar la vegetación anualmente.

Así, los héroes no eran ya únicamente objeto de encomio, sino también de burla.

La importancia que tiene la parodia de Tragedia en la Comedia confirma una vez más que Drama Satírico y Comedia son especializaciones sucesivas de todo el conjunto de rituales que existía al lado de los heroicos de tipo “serio” y que actuaban como contrapunto “cómico” de los mismos. (Rodríguez Adrados 1972: 477)

Es decir, si en la estructura de conciencia mágica encontramos el trance de la lírica, en la estructura mítica hallamos la polaridad de la epopeya y el reproche –el insulto ritualizado que devendrá en sátira–.

¿Cómo se daría entonces el paso de esos géneros de las estructuras mágica y mítica de conciencia a los géneros propios de la estructura de conciencia mental, es decir, los géneros tal y como nosotros los conocemos hoy en día? Aristóteles nos ofrece aquí nuevas pistas cuando habla del origen de la tragedia.

Pues habiéndose constituido a partir de improvisaciones en un principio (tanto ella como la comedia, ella a partir de quienes daban comienzo al ditirambo, la otra a partir de los que hacían lo propio con los cantos fálicos que todavía siguen oficiándose en muchas ciudades), poco a poco se acrecentó porque iban desarrollando todos los aspectos de ella que se iban haciendo visibles y, tras experimentar muchos cambios, se detuvo una vez que hubo alcanzado su propia naturaleza. (Arist. *Poet.* IV, 1449a)

Es decir, encontramos de nuevo en el ditirambo esa pulsión de alabanza que suponemos propia de su ritual originario¹⁷ y que llevará después a la epopeya –que como ya hemos apuntado creemos que pertenece a la estructura de conciencia mítica–, mostrándonos también en esto de acuerdo con Rodríguez Adrados cuando afirma que “La mitificación heroica fue pronto influida por la Epopeya y culminó en la Tragedia” (1972: 346).

Así, encontramos en el ditirambo una pulsión de alabanza, de *heroificar* –y en razón del origen del término, casi deificar–, significado que sigue vigente aún hoy, según podemos corroborar en el diccionario de la RAE¹⁸. En cuanto a los cantos fálicos

¹⁷ De nuevo conviene recordar la importancia de la coronación en los rituales órficos, creemos que esa parte del rito proviene de algún tipo de fondo ritual propio de la estructura de conciencia mágica cuya finalidad es la coronación o ensalzamiento.

¹⁸ “Ditirambo. (Del lat. *dithyrambus*, y este del gr. *δῑθύραμβος*, sobrenombre de Dioniso). 1. m. Alabanza exagerada, encomio excesivo. 2. m. En la antigua Grecia, composición poética en loor de Dioniso. 3. m. Composición poética, comúnmente de carácter laudatorio, a semejanza del ditirambo griego”. Recuperado de: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. < <http://lema.rae.es/drae/?val=ditirambo> > [3 de diciembre de 2014 a las 12:25 h.].

en los que el Estagirita sitúa el origen de la comedia, su origen ritual estaría ligado a la fertilidad¹⁹. Ahora bien ¿qué entendemos por fertilidad? Interpretamos este término de forma amplia, como una suerte de *pase lo que pase* –el frío y estéril invierno, las dificultades...– volver a la vida. Esencia que creemos que está en el núcleo de la comedia. Conviene subrayar que, a pesar de la pérdida de la segunda parte de la *Poética* aristotélica, creemos tener datos suficientes para poder afirmar que para Aristóteles sátira y comedia son dos cosas muy diferentes. Este no es un dato baladí ya que ambos géneros poseen fondos rituales distintos (Sánchez Hernández 2020).

En la *Poética* podemos rastrear, asimismo, otro de los elementos que hemos considerado claves en el paso de la conciencia mítica a la mental, y es el desarrollo del diálogo.

Y el número de los actores Esquilo, el primero, lo elevó de uno a dos, rebajó la importancia del coro y estableció la preponderancia del diálogo. Sófocles aumentó el número de actores a tres e introdujo la escenografía. Y además su grandeza: abandonando los argumentos minúsculos y la dicción risible por ser resultado de una transformación del coro de sátiros, adquirió más tarde un tono solemne, y el metro de tetrámetro trocaico pasó a ser trímetro yámbico. Pues en un principio empleaban el tetrámetro trocaico por el hecho de ser esa poesía satírica y un tanto coreográfica, pero al surgir la conversación, la naturaleza misma encontró el metro apropiado, pues el yambo es, de entre los versos, conversacional en la mayor medida. (Arist. *Poet.* IV, 1449a)

Es decir, en el eje de la estructura de conciencia mítica a la mental se pasa de la polaridad de un único personaje vilipendiado o ensalzado, a la dualidad que permite establecer tesis y antítesis.

La conversación surge también como forma de enseñanza y, tal como ya hemos adelantado, creemos que el diálogo es esencial en este paso de la conciencia mítica a la mental. Donde antes se imponía un relato mítico como verdad absoluta –relato que era importante no desafiar–, pasamos al aprendizaje dialogado. Quizá, en este paso de la conciencia mítica a la mental el diálogo es a nivel micro lo que la democracia a nivel macro. Es decir, lo que a nivel micro se traduce en diálogo, a nivel macro se traduce en un sistema político nuevo: la democracia, es decir, un régimen político más permisivo –que admite una integración constructiva, quizá precisamente a partir de ese diálogo– y a ese respecto, de nuevo nos aclaran sobremanera los comentarios de López Eire al texto aristotélico, en especial su nota número 10.

¹⁹ De nuevo encontramos aquí un referente en los rituales órficos.

En la Mégara del continente griego el tirano Teágenes había sido derribado hacia el año 600 a. C. y a este derrocamiento siguió un régimen democrático propicio –así debía entenderlo el Estagirita– a la permisividad de la primitiva comedia. (López Eire 2002: 115)

Pero el elemento esencial en Aristóteles, que nos muestra el paso de la conciencia mítica a la mental, es la aparición de una verdadera estructura argumental (2002: 43). O, dicho de otro modo, el paso de la narración propia de la epopeya a la acción mostrada –vista y no solo oída–, es decir, al teatro. Este hecho es subrayado por López Eire en la nota número 9 de su comentario a la obra del estagirita:

La manera en que se realiza la imitación es un dato sumamente importante en poética. Frente a la forma narrativa típica de la épica, la tragedia y la comedia presentan una imitación de los personajes mismos en acción (López Eire 2002: 115).

Asimismo, Oliva y Torres Monreal inciden también en ello.

Nosotros vivimos en un mundo un tanto alejado del griego, en el que tenemos consolidados los géneros que muestran la acción –al teatro debemos de añadir el cine–. Pero debemos precisar que fueron los griegos los que operaron el paso de la *epopeya* (narración) al *teatro* (narración + acción) (Oliva y Torres Monreal 2002: 39).

Por tanto, hemos visto ya algunos de los elementos que creemos definitorios en este paso de los géneros de la conciencia mítica a los de la conciencia mental, pero aún queda pendiente ver cuáles son esos nuevos géneros que aparecen con lo dramático.

Aristóteles comienza por juzgar a los poetas en función del contenido de sus creaciones, tal como detalla López Eire en su nota número 12.

(...) Así, la poesía, en su ascendente marcha hacia la perfección de la variedad dramática, se escindió en trágica y cómica de acuerdo con los caracteres de los poetas. Los poetas serios produjeron una poesía seria: la de los himnos, encomios, epopeyas y tragedias, y los poetas de baja calidad moral produjeron invectivas y comedias. (López Eire 2002: 116)

En esta afirmación de López Eire tenemos ya las dos tendencias –laudatoria y vejatoria– propias de la conciencia mítica, y los cuatro géneros que dará a luz lo dramático: la epopeya (que nosotros preferimos denominar épica), la tragedia, la invectiva –es decir, el reproche satírico– y la comedia. En nuestra terminología: épica, tragedia, sátira y comedia.

Cabe preguntarse, pues, cómo nacen por tanto estos cuatro géneros. De nuevo creemos encontrar la respuesta en el texto aristotélico.

Venidas a la luz la tragedia y la comedia, los poetas que en virtud de su particular talante se entregaban a uno u otro género de poesía, los unos de poetas yámbicos se volvieron poetas cómicos, y los otros de poetas épicos poetas trágicos, ello debido al hecho de que estas últimas formas poéticas eran más sobresalientes y apreciadas que aquéllas. (Arist. *Poet.* IV, 1449a)

Es decir, la comedia comienza a ser más apreciada que el yambo y la tragedia más que la épica o, dicho de otro modo, de forma progresiva, los autores van desplazándose de unos géneros a otros; así pues, ante el auge de los nuevos géneros, parece lógico que la epopeya y la sátira no se quedasen a la zaga y se transformasen de sistemas narrativos en sistemas dramáticos: “La composición de argumentos vino en un principio de Sicilia, y de los de Atenas fue Cratete el primero que abandonó la forma yámbica y se puso a componer argumentos y tramas de carácter general” (Arist. *Poet.* V, 1449b).

3.4. La importante diferencia entre comedia y sátira

Una vez visto el posible origen de los cuatro géneros, desearíamos ver si hay indicios suficientes –a pesar de la pérdida del segundo libro de la *Poética*– para sugerir que es posible que Aristóteles comprendiese y diferenciase de forma mucho más clara que nosotros la sátira de la comedia.

Y de la misma manera en que Homero fue poeta excelente en el género serio (pues es el único que no sólo compuso bien, sino que además compuso imitaciones dramáticas), así también fue el primero en pergeñar el esbozo de la comedia, al haber dado forma dramática no a la invectiva²⁰, sino a lo ridículo. Pues el *Margites* mantiene una relación con la comedia que es analógica a la de la *Iliada* y a la *Odisea* con las tragedias. (Arist. *Poet.* IV, 1448b-1449a)

Queda claro aquí que Aristóteles distingue la invectiva²¹ de lo ridículo. En la invectiva, el reproche es siempre violento, en el ridículo, por el contrario, puede detectarse y producir risa sin violencia. Esta presencia o ausencia de la violencia

²⁰ En opinión del profesor Ignacio Rodríguez Alfageme, el término que López Eire traduce como “invectiva” podría asimismo traducirse por “reproche”, desde aquí le expresamos nuestro agradecimiento por su inestimable ayuda.

²¹ “Invectiva. (Del lat. *invectīva*). 1. f. Discurso o escrito acre y violento contra alguien o algo”. Recuperado de: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.3 en línea]. < <http://lema.rae.es/drae/?val=invectiva> > [3 de diciembre de 2014].

podría ser, quizá, la clave para entender una de las citas más célebres de la *Poética* en lo que a lo cómico se refiere:

La comedia es, tal como dijimos, la imitación de individuos de más bien baja ralea, pero no de cualquier especie de vicio, sino que lo risible es una parte de lo feo. Pues lo risible²² es un defecto y una fealdad sin dolor ni daño, como, por ejemplo, por no ir más lejos, la máscara cómica es algo feo y deforme pero sin dolor. (Arist. *Poet.* V, 1449a)

La máscara cómica puede, así, ser ridícula –y como tal producir risa–, pero no dañar específicamente a nadie, por el contrario, los dardos de la invectiva –de la sátira– tienen siempre una diana bien precisa. En nuestra opinión, en esta presencia o ausencia de violencia estará una de las claves que nos permitirán diferenciar la comedia de la sátira. Esta cita aristotélica, pues, permite conjeturar que Aristóteles tenía más claro que nosotros mismos la diferencia entre la comedia y la sátira, y esta hipótesis parece confirmarse en otra de las afirmaciones del Estagirita.

Pues bien, en el caso de la comedia, esto está ya claro. Pues los poetas componen el argumento a través de las mentadas acciones verosímiles y luego ya asignan a sus personajes los primeros nombres que se les ocurren, y no como los yambógrafos que componen en referencia a individuos concretos. (Arist. *Poet.* IX, 1451b)

Aristóteles subraya así la generalidad de la comedia frente a la concreción de la sátira, que no encuentra ridículos de forma general, sino que dirige su reproche de forma específica.

En nuestra opinión, el origen ritual –y por tanto la intención– de sátira²³ y comedia son totalmente diversos, como diversos son sus orígenes. De nuevo Aristóteles, al hablarnos del origen de la comedia, nos pone sobre la pista de su fondo ritual –y de nuevo queda patente que distingue claramente entre comedia y sátira–, ya que el Estagirita establece el origen de la comedia disociado del yambo y ligado a los cantos fálicos, lo que nos deja entrever, a pesar de la pérdida de la segunda parte de la *Poética*, mientras habla de la tragedia.

Pues habiéndose constituido a partir de improvisaciones en un principio (tanto ella como la comedia, ella a partir de quienes daban comienzo al ditrambo, la otra a partir de los que hacían lo propio con los cantos fálicos que todavía siguen oficiándose en muchas ciudades), poco a poco se acrecentó porque iban desarrollando todos los

²² Creemos que en este contexto podría traducirse asimismo como ridículo.

²³ Con independencia de la forma que adopte la sátira: ya sea invectiva, yambo o drama satírico.

aspectos de ella que se iban haciendo visibles y, tras experimentar muchos cambios, se detuvo una vez que hubo alcanzado su propia naturaleza. (Arist. *Poet.* 1449a)

Finalmente, la idea de que Aristóteles diferenciaba con nitidez entre sátira y comedia, creemos que se confirma además en las reflexiones de López Eire.

Este librito no ha llegado hasta nosotros entero. En un pasaje de él²⁴ promete su autor hablar del hexámetro mimético y de la comedia, pero no cumple su promesa, y, por otra parte, en la *Retórica* afirma haber estudiado en la *Poética* las especies de lo “ridículo”²⁵. Luego parece claro que en una parte de esta obra que se ha perdido su autor trataba, por un lado, de la poesía mimética en hexámetros, y, por otro, de la poesía yámbica –poesía de burla y escarnio– y de la comedia, en estricto paralelo al estudio dedicado a la poesía heroica de la epopeya y a la tragedia en la primera parte del tratado. (López Eire 2002: 6-7)

Es decir, que probablemente Aristóteles establecía una diferencia clara entre comedia y sátira, y vemos además en esta cita de López Eire una síntesis de los cuatro géneros de los que venimos hablando: sátira –poesía de burla y escarnio–, comedia, épica –epopeya– y tragedia.

Ahora bien, si Aristóteles diferenciaba netamente entre comedia y sátira ¿por qué han llegado ambos géneros mezclados hasta nosotros? En su libro *Historia de la Teoría de la Comedia*, Llanos López expone la falta de datos sobre la transmisión del texto aristotélico desde el siglo V hasta el IX.

Desde el siglo V hasta el siglo IX se pierde por completo en Occidente la pista de la *Poética* de Aristóteles, siendo tal la carencia de datos, referencias y alusiones que parece que ésta no fuese ni siquiera conocida a no ser a través de vías indirectas. (Llanos López 2007: 68)

Aunque conoce las investigaciones de E. Lobel en torno a una posible vía de transmisión de la *Poética* aristotélica a través de manuscritos medievales en latín que no proceden de la versión árabe²⁶, Llanos López considera que el análisis de Lobel no deja de ser una hipótesis de trabajo de una investigación aún por hacer, y que, en cualquier caso,

(...) Si bien estos manuscritos aseguran la presencia en Occidente de una transmisión soterrada del texto, la fiabilidad no es tanta como la que se obtiene partiendo de la vía árabe (...) En el caso de la comedia, la atención a la línea de difusión de

²⁴ Nota original del autor: Aristóteles, *Poética*, 1449b 21.

²⁵ Nota original del autor: Aristóteles, *Retórica*, 1419b 5.

²⁶ Véase pp. 68 y ss. de su *Historia de la Teoría de la Comedia*.

conocimientos tendrá una especial relevancia, no sólo porque la última obra con la que se cierra el interés y debate en Oriente de la tradición aristotélica, el Comentario de Averroes, supone la fuente fundamental de la traducción latina de H. Alemannus a través de la cual se conoce el texto de la *Poética* en Occidente, sino también porque en la transmisión de las ideas aristotélicas sobre la comedia se reconocen una serie de transducciones que en algunos casos supondrán la variación de la naturaleza de las reflexiones aristotélicas sobre el género cómico. (2007: 69-70)

Es decir, durante varios siglos, la principal fuente de contacto con la *Poética* aristotélica pudo haber sufrido transducciones que, en nuestra opinión, pudieron haber sido provocadas, entre otros, por motivos culturales.

(...) Los árabes cuando tradujeron el legado griego excluyeron el teatro y otras formas literarias. Para estos, el teatro griego basado en su mitología era, por lo tanto, pagano. Esta actitud respondía a su temor por un posible contagio de su religión con el pensamiento idólatra²⁷. Lo que explicaría que los árabes no vieran la necesidad de desarrollar el arte dramático. En la base de esta negación existe una falta de comprensión del concepto teatral. Los intelectuales que tradujeron las obras maestras del pensamiento griego, entre ellas la *Poética* de Aristóteles, dieron una versión *ad hoc* de los términos tragedia y comedia. El primero se vertió como poesía panegírica y, el segundo, como poesía satírica. (Adbdul Aziz 2008: 64)

Es decir, se reinterpretarían los géneros dramáticos en una clave que recuerda sobremanera a la polaridad de los géneros de la estructura mítica de la que venimos hablando.

Por otro lado, la postura de la Iglesia medieval²⁸ en relación con la comedia tampoco fue especialmente favorable²⁹ a la separación de ambos conceptos.

²⁷ Adbdul Aziz expone en su artículo que no solo en el Corán, sino también en otros textos sagrados –como en la Biblia– queda prohibida expresamente la idolatría; son pues las interpretaciones de los textos sagrados, más que su literalidad, las que han puesto trabas al arte dramático en diferentes momentos históricos: “Quisiera subrayar que la religión islámica no prohíbe el arte ni el arte dramático. Es una religión lógica ya que el Islam con su texto sagrado, el Corán, induce al pensamiento. El Corán en sí mismo, como texto, no habla de prohibición alguna vinculada al arte, la pintura o el teatro. Sólo ha prohibido la idolatría, la adoración de las creaciones artísticas y esto se debe a que éstas se relacionaron con los ídolos adorados por los árabes en la etapa preislámica” (Adbdul Aziz 2008: 67).

²⁸ Véase, al respecto, la aportación de Theros (2004).

²⁹ Hay honrosísimas excepciones, que descubrieron la importancia espiritual de la alegría, la risa y la comedia, aplicándola al servicio de Dios. Tal es el caso, entre otros, de san Francisco de Asís. (Theros 2004: 76).

Basándonos en todo lo anterior, observamos que los estudiosos señalan el motivo religioso como principal causa de rechazo al arte dramático. Lo que nos recuerda la postura de la Iglesia en la Edad Media hacia el teatro y la postura de los clérigos del Islam³⁰ hacia el teatro en el siglo XIX. (Adbdul Aziz 2008: 65)

En resumen, es muy posible que Aristóteles tuviera muy clara la diferencia entre comedia y sátira, pero quizá una hipótesis que podría justificar al menos parcialmente por qué dicha diferencia no ha llegado de forma clara hasta nosotros, estaría en la transducción de la traducción árabe de su *Poética*, junto con la pérdida de la segunda parte de esta obra.

En lo que a nuestro estudio se refiere, creemos en la palabra de Aristóteles, quien establece que el origen de la comedia está en los himnos fálicos, y frente a las objeciones de Oliva y Monreal –quienes creen que estos himnos no explicarían algunos elementos propios de la comedia–, quizá podamos aportar alguna hipótesis que pueda arrojar algo de luz.

Pero los himnos fálicos no explican suficientemente algunos elementos característicos de la comedia, tales como los *agones* o enfrentamientos entre dos coros, entre Coro y actor, o entre los actores; ni la *parábasis*, o secuencia en la que el Coro se dirige sin máscara al público... Y, sin embargo, todo esto se encuentra en diversos rituales griegos. (Oliva y Torres Monreal 2002: 29)

En nuestra opinión, tal como ya hemos argumentado, el *agón* podría ser una forma ritual arcaica –dos facciones que luchan entre sí–, que equivaldría al *alguien que pide y alguien que niega* propio de la acción dramática. Quizá el conflicto pudiera así considerarse una forma de diálogo mediante las acciones, y de ser así supondría la esencia misma de lo dramático.

Por su parte, creemos que la participación del público en la obra es herencia directa de la participación del público en el rito. Teniendo en cuenta estas dos salvedades, parece mucho más claro que la comedia pueda, efectivamente y tal como afirma Aristóteles, haberse derivado de los himnos fálicos.

³⁰ “El erróneo concepto del teatro, de su función y el hecho de establecer vínculos con la religión han sido los principales elementos negativos para la historia del teatro árabe y egipcio en general, llegando este fenómeno a afectar, también, al cine. El peso de los círculos islámicos era y sigue siendo muy fuerte en Egipto y los países árabes en su totalidad, ya que en 1926 y 1927 los ulemas de Al-Azhar se opusieron a la manifestación cinematográfica por miedo a la falta de respeto que podría suponer la escenificación de los profetas o de las personalidades religiosas islámicas. En la Conferencia de la Alianza Islámica, celebrada en Karachi en mayo de 1952, se promulgó una orientación que aconsejaba a todos los gobiernos de los países islámicos el cierre de todas las salas de cine” (Adbdul Aziz 2008: 66).

En cualquier caso, no todos los ritos que pudieron haberse elaborado en el lejano mundo de la estructura mágica tienen por qué haber sobrevivido –sujetos a metamorfosis– hasta nuestros días, y, desde luego, no todos los ritos que hayan podido existir a lo largo de la historia tienen por qué haber terminado por convertirse en géneros literarios. Sí es cierto, sin embargo, que la reflexión sobre los géneros lleva una y otra vez a ese posible origen ritual común:

Los puntos comunes son, sin embargo, suficientemente importantes para que continuemos pensando que ambos géneros proceden de un amplio complejo de ritos diversos, que absorbió previamente elementos de la leyenda heroica y se diferenció luego en dos estructuras complejas diversas, la Comedia y la Tragedia; o tres, si se considera el Drama Satírico. (Rodríguez Adrados 1972: 324)

4. Resultados

Tal como hemos visto a lo largo del presente trabajo, efectivamente si miramos la *Poética* aristotélica a través del cristal de las teorías gebserianas, de pronto todo parece encajar de modo más fluido, y quizá, a partir de ese punto, puedan establecerse cuáles son géneros de base ritual – y que nosotros entendemos como géneros propiamente dichos-, de aquellos que son más bien temas o procedimientos.

En lo que a la presente exposición se refiere, sin embargo, y como resultado de todo lo expuesto anteriormente, creemos poder afirmar que la epopeya y el yambo parten de sendos grupos de rituales opuestos –de ensalzamiento e insulto ritualizado-, marcando el paso del nivel de conciencia mágico al mítico. Desde éste, devendrán épica y sátira. Después, con el advenimiento de los géneros de estructura mental – racional, se transformarán de nuevo en el contexto de la creación del texto propiamente dramático, dando cabida a tragedia -como forma más apreciada que la epopeya-, y a la comedia, -como contraste a la sátira, en la que se detecta el ridículo, pero sin la intención violenta propia del insulto ritualizado-.

Mención aparte creemos que merece la lírica, ya que nos parece, en última instancia, más un procedimiento –la expresión del sentimiento profundo de quien escribe– que un género de pleno derecho³¹.

Por tanto, los ritos sufrirán un fenómeno de desplazamiento e integración a partir del cual surgirán los géneros, siendo especialmente importante el paso de la estructura mítica de conciencia -textos narrados- a la estructura mental de conciencia

³¹ De hecho, puede haber expresiones líricas de tipo épico, cómico, dramático o satírico. En ese sentido, se está ya trabajando con el profesor Miguel Ángel Huerta Floriano en la distinción entre géneros y procedimientos, en un estudio que verá la luz próximamente.

–textos dialogados–. Desde el punto de vista de las teorías gebserianas, nos encontramos de nuevo, también en el caso de los géneros, con el mismo fenómeno de integración del que habla Gebser de forma repetida en su disertación con respecto a las diferentes artes.

Por todo ello, en suma, la evolución genérica se daría de la forma que sigue (ver Tabla 2).

Tabla 2: Esquema de la evolución de los géneros por nivel de conciencia.

PUNTO DE PARTIDA GEBSERIANO	SENTIDO	EVOLUCIÓN	GÉNERO
CONCIENCIA ARCAICA	¿Compasión? Sáez (2019)	¿Sentimiento de lo sagrado?	
CONCIENCIA MÁGICA / RITO	La finalidad del rito: Coadyuvar a la naturaleza, que ésta esté de mi parte.	Representación de lo sagrado. No hay conciencia del tiempo, sociedades nómadas que siguen rebaños	LÍRICA: Expresión del sentimiento
CONCIENCIA MÍTICA / MITO	Relato tranquilizador: explicación de una cosmogonía.	Consciencia del tiempo. Calendarios. Sociedades agrarias y ganaderos que construyen sus propios rebaños. Ritualización ligada al ciclo estacional (Frye), incorporada en el mito. Inclusión de los conflictos humanos.	EPOPEYA Y YAMBO EPOPEYA: Relato mítico sustentador de un <i>primus inter pares</i> . Justifica un determinado orden social. Su antítesis es el YAMBO.
CONCIENCIA MENTAL-RACIONAL/ OBRA DE TESIS	Obra literaria discursiva y argumentativa, se convierte en un útil más al servicio de la democracia: Teatro como aprendizaje, obra de tesis.	Reflexión acerca de la realidad que me rodea –incipiente ciencia-, y sobre la construcción del relato. De la inspiración (numinoso) a la construcción racional del relato: la <i>Poética</i> aristotélica.	TRAGEDIA, COMEDIA Literatura con argumentación, hay un discurso de tesis, no ya de lo numinoso, sino del propio autor. Trata de instruir, dar pautas de comportamiento ciudadano.

Vemos por tanto que hay un fenómeno de desplazamiento, o si se prefiere de evolución de los diferentes géneros, paralelo a los distintos niveles de conciencia descritos por Gebser. Además, hemos visto asimismo cómo es posible encontrar vestigios de éstos en la *Poética* aristotélica.

Este proceso llevará finalmente a concretarse en los que consideramos son los cuatro géneros de base ritual (comedia, épica, tragedia-drama y sátira).

5. Conclusión

Por tanto, tomando como punto de partida los niveles de conciencia expuestos en *Origen y Presente* (Gebser 1949), así como las afirmaciones de Aristóteles en la *Poética* en la traducción de López Eire (2002), consideramos que la propia *Poética* aristotélica aporta pistas suficientes para rastrear el proceso de consolidación de los géneros en la Grecia Clásica. Estos parten de la polaridad descrita por Gebser y que es propia de la conciencia mítica en epopeya / yambo, para derivar, ya en el entorno de la conciencia mental – racional, en comedia y épica. De ese progresivo desarrollo se derivarán los cuatro géneros que a día de hoy siguen siendo vigentes y de los que ya da cuenta Aristóteles: comedia, épica, tragedia y sátira.

Referencias bibliográficas

- ALTMAN, R. (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- AZIZ, I. A. (2008). “El tabú y el teatro egipcio contemporáneo”. *ADE Teatro: El teatro egipcio: orígenes y actualidad*, (52), pp. 63-67.
- FRAZER, S. J. 2011 (1890). *La rama dorada: magia y religión*. Madrid: FCE.
- FRYE, N. 1991 (1957). *Anatomía de la crítica*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.
- GEBSER, J. 2011 (1949 -1953). *Origen y presente*. Girona: Atalanta.
- JIMÉNEZ SAN CRISTÓBAL, A. I. (2002). *Rituales órficos*. Memoria presentada para optar al grado de doctor. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/id/eprint/4863/>
- LLANOS LÓPEZ, R. (2007). *Historia de la teoría de la comedia*. Madrid: Arco Libros.
- LÓPEZ EIRE, A. (2002). *Aristóteles, Poética. Prólogo, introducción y notas*. Madrid: Itsmo.

- OLIVA, C. & TORRES MONREAL, F. (2002). *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, F. (1972). *Fiesta, comedia y tragedia: sobre los orígenes griegos del teatro*. Barcelona: Planeta.
- SÁEZ, R. (2019). *Evolución humana: prehistoria y origen de la compasión*. Córdoba: Almuzara.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. E. (2020) *La narrativa cómica a partir del origen ritual de los géneros: teoría y aplicación práctica a las comedias cinematográficas estrenadas en España entre 1980 y 2009 con mejores resultados de taquilla y premios*. Memoria presentada para optar al grado de doctor. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- SÁNCHEZ HERNÁNDEZ, M. E. (2021). “La estructura de la comedia: nodos, espacios de posibilidad y puntos bisagra como elementos esenciales de la sintaxis de lo cómico”. *Estudios de lingüística del español*, 43, 0023-33. <https://doi.org/10.36950/elies.2021.43.8427>
- SCODEL, R. (2015). *La tragedia griega: una introducción*. México, Fondo de Cultura Económica.
- STAIGER, E. (1966). *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp.
- THEROS, X. (2004). *Burla, escarnio y otras diversiones: historia del humor en la Edad Media*. Barcelona: Tempestad.
- ZIMMERMANN, Bernard. (2016). *Europa y la tragedia griega: De la representación ritual al teatro actual*. Madrid: Siglo XXI.