

GÉNEROS LITERARIOS Y MITOPOÉTICA

Germán Garrido Miñambres
Universidad Complutense de Madrid
gegarrid@pdi.ucm.es

La relación entre género y mito se remonta al inicio de la reflexión especulativa sobre la identidad de los géneros literarios, cuando la voluntad de justificar su existencia y sistematizar su evolución histórica llevó a buscar un principio explicativo de las variantes genéricas en el origen, en el momento fundacional de su hipotética aparición. Así, Hölderlin atribuye al «necesario arbitrio de Zeus» la dialéctica entre unidad y escisión que caracteriza a la tragedia, mientras que Goethe y Schiller recuperan la figura del rapsoda para disociar lo épico de lo trágico.¹ Como nexo entre una Antigüedad idealizada y un presente ansioso de grandeza, los géneros reclaman un fundamento que trascienda la función clasificatoria de las poéticas normativas del clasicismo. La más importante sistematización histórica de los géneros llevada a cabo en el siglo XIX, la *Estética* de Hegel, está trufada de referencias mitológicas que han devenido lugares comunes. En el siglo XX, el mito ha sido reformulado desde las más diversas perspectivas estéticas, socioculturales y psicoanalíticas, entre las que destaca, por su especial incidencia para el contexto literario, la mitocrítica desarrollada por Gilbert Durand. Sin embargo, no existía un intento fundado de llevar estas aportaciones al terreno de la teoría de los géneros hasta la publicación en 2003 de *Mythopoétique des genres* de Pierre Brunel. En las siguientes páginas plantearemos, junto a una lectura crítica de su trabajo, un análisis somero de los límites y posibilidades que ofrece esta perspectiva de estudio.

Pese a ver visto cuestionada su validez en múltiples ocasiones, la triada genérica no ha dejado de encontrar partidarios convencidos de que la división en tres grandes grupos de variantes poéticas no responde a un mero arbitrio clasificatorio, sino que está íntimamente relacionada con la naturaleza interna de la creación literaria. Aun en los años sesenta del pasado siglo, Emil

¹ Friedrich Hölderlin, *Über den Unterschied der Dichtarten, Sämtliche Werke*, vol. 4.1, Friedrich Beissner (ed.), Stuttgart, 1961, p. 269 y Johann Wolfgang Goethe y Friedrich Schiller, *Über epische und dramatische Poesie*, Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Gerhard Fricke y Herbert G. Göpfert (eds.), Munich, Hanse, vol.5, pp. 790-792.

Staiger² podía apoyarse en la fenomenología para encontrar un fundamento intemporal de las tres variantes genéricas, y algunos años más tarde Klaus W. Hempfer las justificaba como posibles formas de representación literaria recurriendo a una tipología de situaciones comunicativas.³ Gérard Genette fue el encargado de asestar la penúltima estocada a esta concepción de los géneros en su libro *Introduction a l'architexte*, donde, basándose en el estudio histórico de Irene Behrens,⁴ muestra que ni Aristóteles en su *Poética*, ni antes que él Platón en el tercer canto de la *República*, plantean algo parecido a una división de géneros literarios, sino todo lo más de los distintos modos que puede adoptar el discurso poético.⁵ Rebatido la presencia de la tríada genérica en los dos autores griegos Genette pretendía aclarar de una vez por todas que esta división, lejos de tener una vigencia universal, es el producto concreto de un horizonte histórico-cultural determinado, el del idealismo romántico, y que su valor descriptivo no supera por lo tanto el que puedan detentar otros planteamientos poetológicos. El concluyente estudio de Genette no ha servido tampoco para erradicar la noción de las tres familias genéricas. La monografía de Pierre Brunel surge de hecho como el intento de mostrar que la mitopoética, término que el autor propone para designar una rama de la mitocrítica, ofrece un nuevo reducto a la clásica división tripartita. En efecto, a los intentos de descubrir la historicidad de los géneros artísticos es lógico responder señalando un sustrato antropológico que respalde la autoridad de un esquema divisorio sobre los demás. El mito, con toda la compleja pluralidad de sustratos y acepciones que confiere la escuela de Durand a este principio, añade una dimensión más en la que rastrear un principio sustentador de los tres conjuntos genéricos. En *Mythopoétique des genres*, Brunel acomete esta empresa sumando por vez primera los procedimientos de la mitocrítica a la teoría de los géneros desde un planteamiento que se confiesa abiertamente partidario de la tripartición, aunque lo hace introduciendo algunos elementos correctores de singular importancia.

² Emil Staiger, *Conceptos fundamentales de la poética*, trad de Jaime Ferrero Alamparte, Madrid, Rialp, 1966, pp. 153 y ss; Klaus W. Hempfer, *Gattungstheorie*, Munich, Fink, 1973, pp. 145-146.

³ En un entorno más inmediato cabe mencionar a Antonio García Berrio y su *Teoría de la literatura* (Madrid, Cátedra, 1989, pp. 444 y ss.).

⁴ Irene Behrens, *Die Lehre von der Einteilung der Dichtkunst. Vornehmlich vom 16. bis 19. Jahrhundert. Studien zur Geschichte der poetischen Gattungen*, Halle, Max Niemeyer, 1940.

⁵ Gérard Genette, *Introduction a l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.

Ante todo es preciso hacer hincapié en que Brunel no entiende la tríada como un dogma. Aunque su punto de partida no esté, como se verá, exento de un cierto formalismo clasicista, huelga decir que los tres grandes géneros no equivalen para él, como para cualquier autor que pretenda seguir defendiendo hoy en día la vigencia de la triada, a compartimentos estancos en los que alojar las obras individuales o las distintas variantes genéricas. Su propósito final es identificar tres mitos poéticos que recorren la historia de la literatura entrecruzando su rastro y yuxtaponiendo su presencia, no delimitar tres simples marbetes clasificatorios. Afirma pues por un lado la pervivencia de los principios épico, lírico y dramático a través de los tiempos, sosteniendo contra Genette que la tríada sí está prefigurada en la exposición de Aristóteles.⁶ Pero al mismo tiempo se apoya en Jean-Marie Schaeffer para criticar un antiguo prejuicio que limita la vigencia de los géneros literarios a una época ya fenecida en la que conservaban su valor prescriptivo.⁷ Lejos de suponer su liquidación, la mezcla de géneros propia de la modernidad y las vanguardias no habría hecho sino poner de manifiesto que las distintas tradiciones genéricas han convivido en el interior de un mismo texto literario desde mucho antes que las poéticas clasicistas impusieran el prurito de la claridad distintiva.⁸ Del mismo modo, Brunel encuentra marcas de los tres grandes géneros tanto en poemas contemporáneos como en textos de la Antigüedad. Ilustra esta visión abierta y heterogénea de los conceptos genéricos la lectura que ofrece del soneto *Paphos* de Mallarmé, donde se dan encuentro para el autor el lirismo, que el poema trasluce indirectamente al negarlo con su renuncia a un lamento interior, la épica del terceto que evoca el episodio de los comedores de loto en la *Odisea*, y el drama, con la alusión final a la serpiente del paraíso, si recordamos que para Victor Hugo el antiguo testamento obedece antes que nada a un principio interno dramático. Como se aprecia, las vías elegidas por Brunel para poner en relación los tres principios genéricos pueden ser harto indirectas y no responden a un criterio claro. Es sin embargo significativo que el autor milite abiertamente contra la miopía historicista que aún hoy en día quiere desprestigiar los géneros considerándolos una rémora del pasado, al atribuirles la exigencia de la

⁶ Pierre Brunel, *Mythopoétique des genres*, París, Presses Universitaires, 2003, pp. 10 y ss.

⁷ *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 15.

⁸ Jean-Marie Schaeffer, «Les genres littéraires, d'hier à aujourd'hui», en Marc Dambre / Monique Gosselin-Noat, *L'éclatement des genres au XX siècle*, París, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2002, pp. 11-20.

estricta delimitación. En lugar de equiparar cada género a un modelo formal, Brunel pretende hacer surgir su principio identificativo en la lectura inmanente del texto, asistiendo a su nacimiento y desarrollo y reconociendo que en lugar de una vida autónoma el género se pliega a las exigencias de la mezcla.⁹

Junto a la *Poética* de Aristóteles, Brunel recuerda en el breve estudio introductorio de su libro otros dos documentos poetológicos de primer orden que certifican la fortuna histórica de la tríada genérica: el célebre prólogo al *Cromwell* de Victor Hugo y el libro de Ernest Bovet *Lyrisme, Épopée, Drame*, dos escritos representativos del estatus que alcanzan los macrogéneros de la tríada en los contextos del Romanticismo y el Positivismo respectivamente. No deja de ser significativo que Brunel se sitúe en la estela de dos textos que sostienen una tesis sobre la naturaleza de los géneros tan fuerte desde el punto de vista actual. Hugo hereda de los románticos alemanes la visión escatológica de la historia literaria, planteando una identificación entre los géneros de la tríada y las tres grandes épocas de la humanidad, que el mismo Brunel denuncia como ilusoria en un capítulo de su libro.¹⁰ El prólogo de Hugo adelanta sin embargo también la necesaria imbricación de los géneros en el proyecto universalizante de la gran obra de arte romántica, idea por lo demás ya ampliamente desarrollada por Friedrich Schlegel en los *Athenäum Fragmente*. Bovet adopta en su libro el orden cronológico lírica-épica-drama propuesto por Hugo, orden al que se adhiere Brunel apartándose de los criterios evolucionistas seguidos por Bovet: es el componente mítico de la lírica -y no su auténtica datación histórica o el lugar que le asigna un determinismo cultural- lo que se remonta más atrás que el de la palabra épica y mucho más atrás que los ritos religiosos asociados al nacimiento del drama.

No es fácil esclarecer el estatus concreto que concede Brunel a los macrogéneros de la tríada más allá del inventario de motivos que forma el hilo conductor del libro. El propio autor confiesa que sacrifica las cuestiones teóricas por el salto directo a una lectura inmanente que rastrea la presencia de elementos míticos asociados a lo lírico, lo épico y lo dramático. Queda pues lamentablemente sin concretar cual es la base fundamentadora que encuentran los géneros en la mitocrítica y hasta qué punto puede esta

⁹ *Mythopoétique des genres*, op. cit., pp.29-30

¹⁰ *Ibidem*, pp. 149-154.

disciplina aportar nuevos argumentos a una de las más controvertidas cuestiones de la teoría literaria. Más sencillo resulta descartar lo que indudablemente queda fuera del campo de estudio elegido por el autor. No es desde luego la realidad filológica o crítico-textual de los géneros lo que interesa a Brunel, ni su relación con contextos histórico-sociales determinados, ni tampoco la equiparación de los géneros con modos de representación literaria, fórmula recurrente cuando se trata de probar su universalidad. Brunel concibe más bien los tres elementos de la tríada como arquetipos culturales que han imantado la atención de los escritores o que brotan recurrentemente en el interior de sus creaciones como los manantiales de una corriente subterránea. La duda fundamental que queda sin responder es hasta qué punto deben entenderse esos arquetipos como pautas estructurales ligadas al horizonte autorial o al lectorial del texto, esto es, hasta qué punto la lectura mitopoética es el resultado de una reconstrucción interpretativa, apela a un componente mítico presente en la concepción del texto o es anterior incluso a su recreación literaria. En un valioso comentario del libro que nos ocupa, Véronique Gély ha destacado la importancia de esta cuestión. Apelando entre otros a Hans Blumenberg, Gély recuerda que en las últimas décadas la crítica ha hecho especial hincapié en la necesidad de desterrar el mito del mito, esto es, la creencia de que alguna vez los mitos tuvieron en la vida social, religiosa o artística la existencia que parece atribuírseles en la modernidad.¹¹ La definición de mito que Brunel propone como relato de un origen que «se perd dans la nuit des temps, dans une préhistoire que l'histoire ne peut nullement appréhender»¹² mantiene la ambigüedad acerca de su estatus epistemológico, pero más bien parece apuntar a que el autor conserva la creencia en un precedente mítico que alumbró la historia literaria desde el principio de los tiempos. Su insistencia en que la tríada es localizable en los textos poéticos fundacionales de Platón y Aristóteles confirma esta suposición y condiciona el alcance de su recorrido histórico por las tres tradiciones genéricas. El referente más claramente invocado por Brunel como modelo teórico es la *Anatomía de la crítica*, donde Anarthrop Frye adopta también la *Poética* de Aristóteles como punto de partida en su tipología de los géneros o modos literarios universales. Como

¹¹ Véronique Gély, «Pour une mythopoétique: quelques propositions sur les rapports entre mythe et fiction», Vox Poetica, en Bibliothèque Comparatiste, <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/gely.html>

¹² *Mythopoétique des genres*, op. cit., p. 183.

señala Gély, Frye salva el valor original del mito distinguiendo entre su condición de creencia o historia sagrada relativa a los dioses y el *mythos* como trama o recreación literaria de lo mítico, donde interviene el momento de la diferenciación genérica. En el caso de Brunel, que descarta esta distinción, el interrogante sobre la universalidad de los géneros iría aparejado al de la universalidad de los mitos a partir de los cuales se reconstruye la entidad de la tríada. Con la excepción de algún ejemplo de lírica oriental sobre el que se pasa muy por encima, y de los escasos párrafos dedicados al *Râmâyana* y al *Mahâbhârata* (el propio Brunel hablará significativamente de la «ilusión del helenocentrismo» al enumerar las trabas que han obstaculizado el estudio de la épica) el conjunto de textos examinados por el autor remite a la tradición occidental, a su imaginario mitológico y al repertorio de las principales literaturas europeas, unidas por relaciones de préstamo e influencia cultural que trascienden el influjo de una posible impronta mítica. La verdadera condición artística y epistemológica de los tres grandes géneros queda pues en la misma zona de indeterminación que el del elenco de figuras y motivos mitológicos manejados por el autor. Esta cuestión deviene fundamental por ejemplo en los capítulos del libro dedicados a la tragedia, donde Brunel parte de las definiciones del género formuladas por un contexto filosófico, el alemán del XIX, que es a la vez el que gesta y desarrolla la idea de mito en su sentido actual.

La primera parte del libro, «*Lyrisme*», subraya ya claramente los vínculos de continuidad entre las manifestaciones primitivas del género y sus ramificaciones en la modernidad. Así lo pone de manifiesto el comentario de los dos motivos mitológicos ligados a la oda, dos conocidas estampas que ilustran un momento fundacional del canto: la invención de la lira por Hermes y su posterior uso en manos de Orfeo. El dios crea el instrumento a partir de la concha vacía de una tortuga para festejar con su música la obra de los dioses. Idéntica voluntad de celebración se descubre en la obra de dos autores como el Keats de las odas o el Rilke de los *Sonetos a Orfeo*. En el Orfeo de la Antigüedad, quien hereda el instrumento divino de Apolo, advierte Brunel hasta tres funciones distintas del lirismo: el encantamiento de los seres naturales, el lamento y consuelo por la aflicción amorosa y al canto al origen, al amanecer de los tiempos. De las tres vertientes es fácil localizar una estirpe descendiente. Brunel señala a Apollinaire como ejemplo de la

primera, al Hölderlin de *Menons Klage um Diotima* como representante de la segunda y a Mallarmé como muestra señera de la tercera.¹³ Este planteamiento quiere mostrar que las funciones atribuidas por las poéticas de la modernidad a la lírica estaban ya recogidas en su versión mítica, de lo que se desprende que la historia de la lírica se limita a desplegar lo que potencialmente contenía su forma original.

Desde un principio Brunel se postula por lo tanto claramente a favor de una poética ahistórica de los géneros como punto de partida para su enfoque comparatístico. Idéntico propósito se descubre en el capítulo dedicado a la inspiración poética. Brunel repasa los principales mitos relacionados con la inspiración de las musas, desde la versión que ofrece Hesíodo en la *Teogonía* hasta la que Platón refiere a través de Sócrates en el *Fedro*. A diferencia de lo que sucede en la *República*, donde el poeta es criticado como imitador de imitaciones, en el *Fedro* la inspiración poética es entendida como una forma de posesión divina que Sócrates se cuida de distinguir del simple delirio. La mediación entre la palabra poética y la filosófica por el amor representado en Diotima lleva a Brunel de Platón a su intérprete renacentista, Ficino, y de éste a dos poetas claramente influidos por sus comentarios, Ronsard y Hölderlin. El segundo se hace además eco de la imagen del poeta como eslabón que une lo humano y lo divino recibiendo y elaborando el lenguaje sagrado para que sea asimilado por los demás hombres. Lejos de puntualizar las novedades que introduce la lectura neoplatónica del *Fedro* o el *Banquete* o las que aporta el idealismo trascendental de Hölderlin, la exposición de Brunel subraya el nexo común que apuntalan las referencias mitológicas en una suspensión deliberada del horizonte hermenéutico. No se ignoran las diferencias contextuales, pero se antepone la continuidad a la transformación, la supuesta pervivencia del elemento mitológico o sagrado en la tradición genérica a sus reinterpretaciones en el curso de la historia. Así, los pártenos de Alcman, poemas líricos cantados en las procesiones en honor a Dioniso y Apolo, donde se lamenta una vejez que no permite gozar ya de la belleza, tendrían una filiación que alcanza a Valéry y Rilke, pero también, merced a la simbiosis de géneros, a autores no incluidos en una tradición específicamente lírica como Proust.¹⁴

¹³ *Ibidem*, pp. 38-52.

¹⁴ *Ibidem*, pp.104-109.

La segunda parte del libro, dedicada a la épica, empieza y se cierra con la fundamental distinción entre la epopeya y el principio de lo épico, distinción que el estudio de Brunel necesita subrayar para conferir unidad a una tradición genérica que adopta tan diversas manifestaciones. Remite para ello de forma inevitable a Hegel, padre de la filiación entre épica y novela, recordando que el filósofo sitúa el *epos* entre el logos y el mito, entre la abstracción y la representación, como palabra de acción guerrera que sólo alcanza la plena libertad cuando se concreta en forma de obra individual en la epopeya. Esta separación entre la epopeya y un fundamento original de lo épico (definido a lo largo de la historia desde los más diversos criterios) es lo que permite justificar que la obra épica adopte desde la Antigüedad cauces formales como las canciones, los cuentos, los relatos de transmisión oral o los textos escritos. Existe pues una irradiación de «lo épico» desde su esencia primigenia, que Hegel quiere ver condensada en el epigrama, hasta los formatos más extensos, que incluyen la vertiente del teatro moderno definida por Brecht o el drama total wagneriano. En esta concepción dualista que Brunel ofrece del género encuentran un lugar destacado, junto a las definiciones de Goethe, André Jolles o Frye, la caracterización que Hölderlin hace de lo épico en su teoría de los géneros como ingenuo en la forma y heroico en el contenido. En el tema de la intervención divina o *thaumaston* descubre el autor una vía para subrayar la incidencia de la antigua epopeya en la posterior tradición épica: de su justificación depende la credibilidad y por lo tanto verismo de la historia, comprometido cuando la mediación divina es llevada al absurdo. La presencia de figuras divinas puede encauzarse también a través de la alegoría y resulta especialmente compleja cuando los dioses condicionan con su intervención las acciones humanas porque plantea el problema de la libertad. La epopeya antigua, la hindú y la cristiana ofrecen sus respectivas soluciones al dilema del libre albedrío: en la hindú se solventa porque los héroes desconocen en un principio si son los elegidos para efectuar la obra divina; en la cristiana se conserva un margen entre la incertidumbre de los asuntos humanos y la certeza de la predestinación, lo que permite que la muerte de Orlando sirva para cumplir el plan divino; en la epopeya homérica se mantiene una excepcional dualidad entre la guerra humana y la divina que favorece la sorpresa, pues el deseo de los dioses es caprichoso.¹⁵ Otros componentes de la antigua epopeya que Brunel traslada a la épica

¹⁵ *Ibidem*, p.165-174.

moderna son los catálogos (genealogías, inventarios, taxonomías, etc...) y la epiclesis o invocación a la musa (singular en oposición a las musas del canto). La mezcla de géneros reclamada por la mitopoética de Brunel encuentra otro valioso apoyo en el concepto de la *epiphora* tal y como lo define Paul Ricoeur en *La metáfora viva*.¹⁶ La *epiphora* permite explicar el desplazamiento que se produce en la función de un elemento determinado hasta adoptar la que se ajusta a otro género, como muestra el mencionado ejemplo de la epiclesis.

Para superar la concepción mimética del drama que ofrece Aristóteles, Brunel se adhiere a la definición de los *Logologische Fragmente* de Novalis que entiende el teatro como proceso de disolución de un orden del que surge un principio energético nuevo. Al igual que sucedía con la épica, Brunel cuenta en este caso con una rica tradición que distingue también entre lo trágico como principio estético-filosófico de alcance universal y su concreción en la tragedia como manifestación cultural que hunde sus raíces en el culto a Dioniso. La esencia de lo trágico, cuya persecución inicia el idealismo alemán en el siglo XIX, debe buscarse en la idea del destino, que amalgama los componentes de trascendencia, necesidad y libertad, y que afecta en su carácter abstracto tanto a lo divino como a lo humano. En cuanto a la comedia, la falta de una especulación teórica pareja a la de la tragedia obliga a echar mano de la etimología para descubrir en el origen del género los actos festivos en honor a Dioniso, el entorno rural propio de estas piezas y el elemento musical que se pierde con los imitadores latinos. Los tres elementos son perseguidos por Brunel en obras de Shakespeare, Tirso, Musset y Pirandello para demostrar una vez más su pervivencia bajo las variantes más heterogéneas. Una pieza breve de Maeterlinck, *Interior*, revela que, en efecto, la alternancia de componentes míticos cómicos y trágicos de la Antigüedad, permite caracterizar también al teatro moderno.

La mitopoética de los géneros planteada por Brunel asume por lo tanto una imagen cerrada y universalizante de la tríada que hunde sus fundamentos en los motivos mitológicos de la tradición helénica. La vía para conciliar esta estricta concepción genérica con las más diversas manifestaciones literarias es la mezcla de géneros, la idea de que en última instancia toda obra contiene retazos líricos, épicos y dramáticos y que su alternancia y combinación

¹⁶ Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, traducción de Agustín Neira, Madrid, Trotta-Ediciones Cristiandad, 2001, pp. 21-37.

propicia una infinita variedad de formas. *La Venus de las pieles* de Sacher Masoch, novela que refiere el intento de escribir una comedia a partir de un motivo fáustico, ilustra la mutua imbricación entre los tres grandes géneros.¹⁷ Esta convivencia entre los miembros de la tríada no se traduce sin embargo en una disolución de los conceptos genéricos, como a menudo pretende el canon de la modernidad, sino en una permanente renovación de sus alternativas. Como ya se ha mencionado, Brunel se apoya sobre todo en Schaffer para reivindicar la validez de los géneros más allá del ideal de pureza.¹⁸ Pasa sin embargo por alto que en *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Schaeffer se adhiere al escepticismo de Genette sobre la vigencia intemporal de la tríada recordando en el repaso histórico de su libro la contingencia de toda división genérica.¹⁹ Las recurrencias temático-formales y comunicativas de las obras literarias son codificadas por la tradición, que selecciona unos rasgos determinados en detrimento de otros para identificar a las categorías genéricas. Postular un sustrato lingüístico, psicológico o antropológico que unifique esas distintas codificaciones desmiente la irreconciliable disparidad entre las distintas tradiciones poéticas. La de la tríada en concreto no es ni siquiera extensible a la totalidad de la tradición occidental, lo que plantea el interrogante del horizonte desde el cual se relaciona a cada uno de los tres géneros con sus referentes mitológicos. La opción más plausible, donde Véronique Gély ve un auténtico potencial para la mitopoética, es considerar los mitos como figuraciones formadas en el contexto lectorial de una tradición que lee e interpreta su historia, y que forma en consecuencia los modelos poéticos que permiten describirla y entenderla, incluidos los modelos genéricos. Es evidente que este enfoque desautoriza una poética universal de los géneros, no en cambio un estudio individual de las variantes genéricas que contemple el papel desempeñado por los componentes míticos en su concepción. Más allá pues del fantasma de la tríada se abre un posible campo de estudio sobre la interrelación entre mitos y géneros semejante por ejemplo al que vincula a los géneros con la historia de los motivos.²⁰ Este punto de partida puede ser de gran utilidad para iluminar determinados procesos de

¹⁷ *Mythopoétique des genres*, op. cit., pp. 279 y ss.

¹⁸ *Ibidem*, p. 291.

¹⁹ Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, París, Seuil, 1989, p. 12 y ss.

²⁰ Theodor Wolpers (ed.), *Gattungsinnovation und Motivstruktur*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1992.

cristalización en la historia de los géneros literarios, no tanto en cambio para situar en los mitos un principio explicativo o genético de las formas genéricas.