

EFFECTOS SONOROS EN EL CANTO IX DE ILÍADA*

PABLO FRIEDLÄNDER
Universidad Nacional de La Plata

RESUMEN

Al considerar los procedimientos poéticos que aparecen en los textos homéricos, es fundamental no perder de vista las posibilidades significativas que pueden presentar para la recepción auditiva propia de la *performance* épica. En la recreación de los acontecimientos míticos, los elementos del lenguaje específicamente poético cumplen una función instauradora esencial, pues al transformar los procedimientos poéticos en creencias perceptivas, realizan la presencia de los hechos narrados. Así es que procedimientos tales como la aliteración conllevan una carga temática que los convierte en un rasgo clave de la poética homérica. Los efectos sonoros en los textos homéricos fueron comentados desde la antigüedad, especialmente la capacidad de reproducir verbalmente sonidos de varios tipos de fenómenos naturales, seres y objetos. En los casos del canto IX de *Iliada*, tales elementos cumplen una función relevante para la trama a través del *leitmotiv* tradicional que contribuyen a instaurar. Este tipo de análisis basado en las recurrencias de efectos sonoros permite recuperar para la lectura actual un rasgo importante de la poesía homérica: la ὄνοματοποιία ('creación verbal con motivación onomatopéyica').

ABSTRACT

Faced with the poetical devices that appear in the Homeric texts, it's fundamental to pay attention on how they could bring to the auditive reception, typical of the epic performance, a set of meaningful possibilities. In recreating mythic events the elements of the poetic language fulfil an essential instaurative function, because

* El presente trabajo ha sido realizado mediante un subsidio de la Fundación Antorchas.

when converting the poetical devices in perceptive beliefs they render the presence of the narrated facts. Therefore devices like alliteration involve a thematic load that mark them as a key factor of the Homeric poetics. The sound effects in the Homeric texts have been commented since antiquity, especially the capacity of verbally reproducing the sounds of various types of natural phenomena, beings and objects. In the case of *Iliad IX*, such elements perform a remarkable function in the plot progression, through a traditional *leitmotiv* whose instauration they propel. This kind of analysis based on the recurrences of sound effects allows us to rescue for today's readings an important feature of the Homeric poetry: the ὀνομαστοποιία ('verbal creation with onomatopoeic motivation').

PALABRAS CLAVE: Motivación onomatopéyica, *Iliada*, Homero

KEY WORDS: Onomatopoeic Motivation, *Iliad*, Homer

1. Perspectiva

Es un hecho varias veces señalado, aunque pocas veces desarrollado en el análisis, que la poética homérica puede ser comprendida en términos de las estrategias pragmáticas propias de la oralidad, más allá de las huellas del proceso de textualización que ha conservado afortunadamente, modificado irreversiblemente y fijado canónicamente el fluir de las composiciones épicas.

Esto también significa que la poética homérica no se especificaría sólo a través de una clasificación tabular del patrimonio formulario, ya que, como dijo Nagler, “gradualmente se fue volviendo obvio que aunque uno pueda ver el lenguaje oral-tradicional como encarnando un repertorio de fórmulas, esto no soluciona automáticamente el problema de la denotación y de los sentidos poéticos de la dicción homérica”.¹

Al momento de considerar el sentido de los procedimientos poéticos que aparecen en los textos homéricos, es importante entonces no perder de vista el aspecto de la recepción, las posibilidades significativas que pueden representar los procedimientos para la recepción auditiva propia de la *performance*. Esto no significa restringirse a una lectura reconstructiva de aquella práctica artística, sólo recuperable de modo hipotético y esquemático. Más bien es un intento por enfocar las implicaciones pragmáticas de sus realizaciones textuales.

Desde esta perspectiva, resulta fundamental tener en cuenta los aspectos fonéticos en correlación con patrones rítmicos y rasgos semánticos, ya que en los patrones sonoros se descubre una marca de las exigencias performativas sobre los sintagmas.

En la recreación oral de los acontecimientos míticos, los elementos del lenguaje específicamente poético cumplen una función instauradora esencial, pues *al convertir los procedimientos poéticos en creencias perceptivas, realizan la presencia de los hechos narrados*. Así es que procedimientos tales como la aliteración conllevan una carga temática que los convierte en contraparte necesaria para la visualización, rasgo clave de la poética homérica que fue notado desde los escolios hasta la actualidad.

Hablar de visualización y audición de acontecimientos míticos a partir de procedimientos poéticos, nos ubica en una concepción “cinematográfica” del

¹ Nagler (1974: 28).

rito artístico conocido como *performance* épica. Tal concepción es verosímil a partir de la percepción de la “sintaxis del movimiento” típicamente homérica, es decir, si seguimos la descripción de Bakker,² en función de una lectura del entramado épico como activación de focos de conciencia en secuencias visuales generadas por la yuxtaposición propulsiva de unidades de entonación. En términos más generales, la cualidad cinematográfica del estilo homérico es una impresión común a la mayoría de los lectores actuales de *Ilíada* y *Odisea*.

2. La ola oscura: leitmotiv del peligro

Consideremos el primer símil del canto IX (vv.4-8), marcando con barras las diferentes unidades de entonación y con guiones las secuencias visuales:

- ὡς δ' ἄνεμοι δύο / πόντον ὀρίετον ἰχθυόεντα, /
Βορέης καὶ Ζέφυρος, / τῷ τε Θρήικηθεν ἄητον, /
ἐλθόντ' ἐξαπίνης· / - ἄμυδις δέ τε / κῦμα κελαινὸν
κορθύεται, / - πολλὸν δὲ παρέξ ἄλα φῦκος ἔχευεν· /
- ὡς ἐδαίζετο θυμὸς / ἐνὶ στήθεσσιν Ἀχαιῶν.³

*Como dos vientos agitan el ponto lleno de peces,
el Bóreas y el Céfiro, ambos soplando desde Tracia,
al venir de repente, y al mismo tiempo la ola oscura
se encresta y muchas algas por la orilla del mar derraman,
así se partía el ánimo en los pechos de los aqueos.*

Si atendemos a la segunda secuencia visual (‘la ola oscura que se encresta’; vv.6-7), encontramos patrones sonoros de gran potencial en cuanto a la instauración temática que producen y a la realización auditiva de la imagen total presentada por el símil.

Esta unidad de entonación, κῦμα κελαινὸν/ κορθύεται, condensa, tanto en su sonoridad como en su imagen, la situación nefasta de peligro y zozobra

² Sobre la “sintaxis del movimiento” cfr. Bakker (1997: 54-85).

³ Para las citas del texto griego de *Ilíada* se ha seguido la edición de W. Leaf (1902). Las traducciones (propias) se apoyan a veces en la versión casi literal que proponen García Blanco y Macfá Aparicio (1998).

que impone el símil a través de sus varios detalles irreductibles al contexto narrativo de aparición (los aqueos acorralados ante el mar cuando la noche interrumpe el avance de los troyanos impulsados por Héctor).

Los rasgos semánticos de la imagen total se concretizan a nivel fonético en la aliteración en guturales sordas, como contraparte sonora de la imagen de la 'ola oscura que se encresta'. El encabalgamiento viene a intensificar este típico procedimiento onomatopéyico en que se funden rasgos fonéticos, rítmicos y semánticos, produciendo un tipo de visualización "epifánica" que se evidencia en varios pasajes homéricos.

Los efectos sonoros en los textos homéricos fueron comentados desde la antigüedad. Dión Crisóstomo, por ejemplo, elogia la capacidad de Homero para recrear verbalmente sonidos de varios tipos de fenómenos naturales, seres y objetos.⁴

En cuanto a la *ὄνοματοποιία* ('creación verbal con motivación onomatopéyica') del mar, es posible notar cómo se representan diferentes oleajes. Por ejemplo en XIII, v.798, donde el mar picado hace como κύματα παφλάζοντα πολυφλοίσβοιο θαλάσσης ('las olas rompiendo en el mar de muchos fragores'), y en XVIII, v.402-403, donde parece más apacible: ...περὶ δὲ ῥόος ὠκεανοῖο/ ἀφρῶι μορμύρων ῥέειν ἄσπετος ('alrededor la corriente del Océano/ murmurando con la espuma fluía infinita').

Es notable el contraste con la inclemencia de κύμα κελαινὸν/ κορθύεται, πολλὸν δὲ παρέξ ἄλλα φῦκος ἔχευεν ('la ola oscura se encresta / y muchas algas por la orilla del mar derraman'), donde el efecto sonoro del encabalgamiento también tiende a materializar la ola.

Por otra parte, las asociaciones nefastas de la aliteración en guturales son un signo que la distinguen de la más común y aparentemente coloquial aliteración en labiales, y de las connotaciones más agradables de las aliteraciones en líquidas. Este es un rasgo culturalmente marcado y con amplia difusión documentada, como lo demuestran ejemplos proverbiales y de la tragedia.⁵

⁴ Por ejemplo en *Or.* XII, 68, donde Dión Crisóstomo llega a decir que Homero puede imitar:

ἵκαναχάς τε καὶ βόμβους καὶ κτύπον καὶ δοῦπον καὶ ἀραβὸν πρῶτος
ἐξευρών καὶ ὀνομάσας ποταμούς τε μορμύροντας καὶ βέλη κλάζοντα
καὶ βοῶντα κύματα καὶ χαλεπίνοντας ἀνέμους καὶ ἄλλα τοιαῦτα
δεινὰ καὶ ἄτοπα τῶ ὄντι θαύματα.

⁵ Cfr. Silk (1974: 178-181 y 224-228).

Pero antes de centrarnos en el análisis de las implicaciones de esta realización sonora y los aspectos temáticos que conlleva en el canto IX, es conveniente detenerse un momento en las denotaciones y connotaciones inmediatas del léxico que la presenta.

κῦμα, debido a su etimología,⁶ conserva en los textos homéricos dos significados paralelos que se derivan del verbo κυέω ('llevar en el seno', 'gestar', etc.): 'lo henchido' y, por extensión más frecuentemente utilizada, 'ola/s'. En el contexto del símil es claro que denota 'ola', sin embargo no parece errado interpretar que para la audiencia conservaba un efecto de silepsis,⁷ es decir una carga semántica ambigua entre 'ola' y 'lo henchido (de)'. Esto se nota especialmente si consideramos el enunciado coordinado que le sigue en la tercera secuencia: πολλὸν δὲ παρέξ ἄλλα φῦκος ἔχειεν (v.7).

Tal ambigüedad básica, marcada desde antiguo, produjo fácilmente posteriores desplazamientos metafóricos que con el tiempo se lexicalizaron, los que característicamente mantuvieron la carga afectiva de connotaciones nefastas cuya expresión típica es κακῶν κῦμα ('ola-preñada de males')⁸ Es posible entonces encontrar en germen este tipo de connotaciones en el caso tratado, especialmente si atendemos a la instauración temática que anticipa el símil y al momento asociativo que suscita la irrupción en la narrativa del lenguaje más lírico de los símiles.

κελαινόν, según señaló Leaf,⁹ se distingue por ser proléptico, lo que agudiza la progresión con que se va presentando la imagen desde el símil y a la vez refuerza su carga semántica premonitoria. Las connotaciones nefastas del tono oscuro son acaso más visibles en este adjetivo que en μέλας (también 'negro' u 'oscuro'), ya que en Homero se usa más específicamente al momento de adjetivar la sangre.¹⁰ Esta diferencia, significativa aunque no tan pronunciada, se nota

⁶ Cfr. Chantraine (1968-1980: 596).

⁷ Según Le Guern (1985: 116), la silepsis es "el empleo de un término que comporta dos significaciones al mismo tiempo: una que corresponde al plano de la comunicación lógica y otra al de la imagen asociada".

⁸ Cfr. Eurípides. *Ion*. 927 y Esquilo. *Siete contra Tebas*. 758. Sobre estos casos Silk (1974: 226), concluye: "There seems to have been an almost formulaic structure consisting of κ. κακῶν, where κ. is a metaphorical noun and κακῶν its dependent genitive. The etymon of these phrases may be lost, but Aeschylus appears to have been a key figure in the development".

⁹ Cfr. Leaf (1902 [1960]: 372, nota al v. 6).

¹⁰ Cfr. Ebeling (1885, T. I: 750). Allí también hay testimonios del significado proléptico de κελαινόν.

también en los usos posteriores: en la tragedia parece preferírsele para el caso de las deidades subterráneas.¹¹

En el primer símil del canto IX tales connotaciones se hacen patentes por el contexto narrativo, a partir de las expectativas sobre la funcionalidad sintético-propulsiva de los símiles.¹² Además, el estudio cuantitativo confirma que en ellos los adjetivos demuestran estar menos condicionados por las necesidades métricas, variando de posición y de léxico con mayor frecuencia, y por tanto teniendo mayor relevancia que los utilizados fuera de este ámbito de expresión más lírica.

Cabe agregar que la idea asociada del peligro se produce en el símil no sólo a partir la segunda secuencia, ya que en la primera presentación del mar (v.4) se muestran dos elementos significativos en virtud de su recursividad en el resto del canto. De estos, ὀρίνετον ('agitan') se reitera según su formularidad en diferentes descripciones del peligro (cfr. vv.243 y 595). Por otro lado, ἰχθυόεντα ('lleno de peces') también implica la idea de peligro, pues, según Nagy,¹³ lejos de ser un epíteto sin significado relevante, suma implicaciones siniestras al formar sistema con πόντος ('ponto', 'mar'), que lleva de modo inherente el tema del peligro en virtud de su significado básico, marcado por su etimología: camino a través del mar.¹⁴

La imagen de la ola oscura que crece y derrama muchas algas en la orilla se aísla como un detalle de la imagen total del símil para cobrar una relevancia significativa, la que a su vez cristaliza en los rasgos fonéticos con que se genera. La reiteración de la aliteración en guturales ocurrirá en el canto IX sólo en pasajes que aluden a la *ola preñada de males* que amenaza a los aqueos. De esta manera, es posible afirmar que en el símil se instaura, a través de una imagen sintética alusiva y de su correspondiente patrón sonoro, un *leitmotiv* identificable como *motivo del peligro*, ligado temáticamente a la amenaza de quemar las naves por parte de Héctor y a las disposiciones ante la inminencia del ataque troyano.

El funcionamiento propulsivo de esta instauración temático-fonética puede ser rastreado con precisión a lo largo del canto.

¹¹ Cfr. por ejemplo Esquilo. *Agamenón*. 462.

¹² Tesis sostenida en Friedländer (2002).

¹³ Cfr. Nagy (1979: 339).

¹⁴ Cfr. Benveniste (1966: 296-298).

El primer caso evidente de aliteración en guturales se da pocos versos después del primer símil, aunque su relación con los temas específicos no es tan directa como en los próximos ejemplos, debido a su carácter formulario, como se infiere de los vv.10-12:

φοῖτα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων
κλήδην εἰς ἀγορὴν κικλήσκειν ἄνδρα ἕκαστον,
μηδὲ βοᾶν·

*iba de un lado a otro ordenando a los heraldos de voz vibrante
que por nombre llamaran hacia el ágora a cada varón
sin gritar*

Leaf y Griffin coinciden en comentar que el llamado sigiloso, sin gritar e individualizado, se debe a la presencia cercana del enemigo. El efecto sonoro de la aliteración también parece recrear la transmisión de esa orden nocturna en voz baja ante la inminencia del peligro, lo que acaso marcaban los rapsodas con gestos o con el tono de voz.

κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κελεύων, ('ordenando a los heraldos de voz vibrante') es una fórmula que se repite en otros tres pasajes de *Ilíada* (II, v.50 y v.442; XXIII, v.39). En todas sus apariciones, menos en la del canto XXIII, recurre como orden de Agamenón, vínculo temático que en el caso en cuestión se encuentra resaltado al principio del verso por el verbo con se suele caracterizar especialmente la actitud del Atrida: φοῖτα ('ir y venir'), que a su vez añade un rasgo dramático a la escena.

Los otros contextos en que aparece esta fórmula sugieren una impresión semejante, de urgencia nocturna. Es significativo que ocurra dos veces en el canto II:

a) II, vv. 50-52:

αὐτὰρ ὁ κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν ἀγορὴνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς·
οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὤκα·

*Pero él ordenó a los heraldos de voz vibrante
llamar hacia el ágora a los aqueos melenudos.
Aquellos llamaron, y éstos se reunieron muy rápidamente.*

b) II, vv. 442-444:

αὐτίκα κηρύκεσσι λιγυφθόγγοισι κέλευσε
κηρύσσειν πόλεμόνδε κάρη κομόωντας Ἀχαιοῦς·
οἱ μὲν ἐκήρυσσον, τοὶ δ' ἠγείροντο μάλ' ὤκα·

*Inmediatamente ordenó a los heraldos de voz vibrante
llamar a batalla a los aqueos melenudos.
Aquellos llamaron, y éstos se reunieron muy rápidamente.*

En el primer caso (II, v.50) el motivo se encuentra en una situación formalmente paralela a la del canto IX: Agamenón, engañado por el sueño falso que le ha enviado Zeus, reúne al ejército en la madrugada para probarlo proponiendo la huida, lo que llamativamente se presenta, como fue señalado, en un discurso muy parecido al de IX, vv.17-28, aunque en ese caso dicho con falsía.

La semejanza se extiende en el hecho de que también en los casos del canto II la aliteración del verso repetido se expande a todo el verso siguiente, lo que señala una *función tonal* de este efecto sonoro. Pero mientras en el canto IX la urgencia es presentada por el contexto narrativo, en los otros casos aparece marcada al principio o al final de la frase.

El próximo caso en que se presenta este motivo sonoro del peligro es en los versos 85-86:

ἑπτ' ἔσαν ἠγεμόνες φυλάκων, ἑκατὸν δὲ ἐκάστῳ
κοῦροι ἅμ' ἔστειχον δολίχ' ἔγχεα χερσὶν ἔχοντες·

*Siete eran los jefes de los guardias, y con cada uno cien
jóvenes juntos se alineaban, teniendo largas lanzas en las manos.*

Allí el efecto sonoro acompaña el tema de las disposiciones ante la inminencia del ataque enemigo: la movilización de las siete tropas de guardia con sus lanzas, las que aparecen enfocadas como elemento relevante de esa recapitulación de los preparativos. En otros pasajes de escenas bélicas también se resalta la presencia del metal de las armas a través de la aglutinación del sonido de χ.

El ritmo contribuye a llamar la atención sobre la presencia del motivo sonoro del peligro, ya que esta aliteración aparece marcada por un encabalgamiento que viene a romper la regularidad prosódica mantenida desde la última explicitación

del motivo, diez versos antes, bajo el mismo tema de las disposiciones ante la inminencia del ataque troyano con sus fuegos amenazantes (cfr. vv.75-77).

Pero una prueba especialmente llamativa de esta relación fonético-temática se dará cien versos más tarde, en el momento de la reintroducción de la figura de Aquiles. Allí se produce un contraste que seguramente parecería más notable en la recitación oral.

En ese pasaje narrativo de transición, los enviados llegan por la orilla del mar hacia las tiendas de los mirmidones y ven al Pelida antes de que él los vea. La primera imagen directa de Aquiles es sorprendente no sólo por las circunstancias en que se encuentra, sino también por la manera en que se lo describe (v.186):

τὸν δ' εὔρον φρένα τερπόμενον φόρμιγγι λιγείῃ
y lo encontraron deleitando su mente con la forminge vibrante

La sonoridad de este verso parece recrear el vibrar mismo del rasguear la forminge, a través del modo en que interactúan sus rasgos fonéticos, métricos y semánticos. La disposición musical de los fonemas líquidos y nasales expresa el estado de calma gozosa que reiteran los versos siguientes (cfr. v.189) y crean de este modo la atmósfera en que Aquiles permanece ajeno de la desesperación del resto de los aqueos. Así el contraste entre la órbita personal de Aquiles y la del resto de los aqueos se recrea también en patrones sonoros, desarrollándose en la situación dramática que se plantea a continuación.

Una contraposición significativa se da entre aliteraciones guturales connotando peligro (mar bravío, guerra) y aliteraciones líquidas connotando calma (cfr. también Argos como οὔθαρ ἀρούρης, 'ubre de la gleba', en vv.141 y 283). Este contraste sonoro confirma la efectividad con que las connotaciones se articulan no sólo a nivel lexical, sino también musical, rasgo característico de la poesía, y en este caso particularmente de la *performance* épica, el que alcanza su mayor expresión y significado en las situaciones dramáticas.

La cólera de Aquiles se manifiesta recién cuando lo nombra al Atrida, 125 versos más tarde, después del discurso de Odiseo. Se muestra de manera progresiva, marcada por la aceleración rítmica a medida que aumenta su exasperación, por los encabalgamientos repetidos sobre el nombre de Agamenón y por la tematización del motivo sonoro del peligro, que irrumpe en boca de Odiseo.

Después de describir pictóricamente la situación límite de los aqueos ante

la amenaza de Héctor ayudado por Zeus (vv.232-246), Odiseo termina la primera parte de su discurso con una apelación directa a Aquiles, reforzando el ruego con un efecto sonoro que busca la persuasión, en los versos 247-251:

ἀλλ' ἄνα, εἰ μέμονάς γε καὶ ὀψέ περ υἱᾶς Ἀχαιῶν
τειρομένους ἐρύεσθαι ὑπὸ Τρώων ὀρυμαγδοῦ.
αὐτῶι τοι μετόπισθ' ἄχος ἔσσειται, οὐδέ τι μῆχος
ῥεχθέντος κακοῦ ἔστ' ἄκος εὐρεῖν· ἀλλὰ πολὺ πρὶν
φράζου ὅπως Δαναοῖσιν ἀλεξήσεις κακὸν ἦμαρ.

Pero ¡arriba!, si aún anhelas, aunque tarde, a los hijos de los aqueos en apuros defender bajo el estruendo de los troyanos. Para ti mismo después será aflicción, y ningún medio hay para encontrar remedio de un mal ya realizado. Conque mucho antes piensa cómo a los dánaos apartarás del mal día.

Tal paranomasia con isofonía gutural de ἄχος/ἄκος ('aflicción'/'remedio') genera implicaciones amplias y efectivas. Son palabras en una posición métrica paralela y con significados opuestos, que sintetizan las dos posibilidades que se juegan en la súplica. Por un lado, el efecto se basa en la identificación, en los significantes, de las resonancias etimológicas del nombre de Aquiles¹⁵ con el motivo sonoro del peligro. Por otro lado, al reforzar esta colisión semántica con la similitud fónica de μῆχος y κακοῦ ('medio' y 'mal'), se intenta producir el descarte de la primera opción.

La misma isotopía fónica recurrirá en la segunda parte de su discurso, aunque no tan marcada como en el caso anterior. Cerrando la evocación de los consejos paternos con otra apelación directa, Odiseo dice en los versos 260-261:

παύε' , ἔα δὲ χόλον θυμαλγέα· σοὶ δ' Ἀγαμέμνων
ἄξια δῶρα δίδωσι μεταλήξαντι χόλοιο.

cesa, deja la cólera, pena del ánimo; y a ti Agamenón dignos dones te da si alejas la cólera.

¹⁵ Cfr. Nagy (1979: 69-83).

En sus disquisiciones sobre las implicaciones de la etimología del nombre de Aquiles, Nagy considera que ἄλγεα ('pena'), como μῆνις ('furor'), es una clave fundamental en el argumento, ya que en la dicción iliádica denota dos clases de penas para los aqueos: la plaga resultante de la μῆνις de Apolo y la peligrosa situación militar resultante de la μῆνις de Aquiles.¹⁶

Luego de proceder con la parte oficial de su discurso (los dones de Agamenón, vv.262-299), Odiseo termina en los versos 304-306 reemplazando hábilmente los imperativos finales del discurso del Atrida con otra apelación directa a Aquiles, la que contiene un elemento problemático:

νῦν γάρ χ' Ἐκτορᾶ ἔλοις, ἐπεὶ ἂν μάλα τοι σχεδὸν ἔλθοι
λύσσαν ἔχων ὀλοήν, ἐπεὶ οὐ τινά φησιν ὁμοῖον
οἷ ἔμναι Δαναῶν, οὐς ἐνθάδε νῆες ἔνεικαν.

*Ahora a Héctor agarrarías, porque muy cerca de ti vendría
con rabia destructora, pues dice que ninguno igual a él
hay entre los aqueos a los que las naves trajeron hasta aquí.*

Sobre este particular, J. García Blanco y L. M. Macía Aparicio comentan: "En el aparato crítico pueden verse los testimonios de distinta época de la omisión de la χ' (κε) ante Ἐκτορ, si bien la lectura de los escolios, que originariamente carecían de dicha letra, ha sido enmendada por Erbse, que la restituye. Sin embargo, la presencia de κε es innecesaria, tanto sintácticamente (cf. Chantraine, *Gramm. hom.*, II 217), como métricamente, pues no es raro que el espíritu áspero alargue por sí solo una vocal breve seguida de consonante. Además, en la recitación es indiferente la presencia o ausencia de χ' ante espíritu áspero, o lo que es lo mismo, estamos ante una simple variante gráfica, propia de la obra escrita. Los mss. del monte Athos, que hemos colacionado nosotros mismos, que contienen este pasaje (Ath, Ath2, Ath13) presentan la χ', y lo mismo debe suponerse de los demás mss. ante el silencio de las ediciones críticas..."¹⁷

Sin embargo, al considerar la necesidad o no de χ' (κε) en términos

¹⁶ Cfr. Nagy (1979: 74).

¹⁷ García Blanco y Macía Aparicio (1998, t. II: 236, nota al v. 304).

puramente sintácticos o matemáticamente métricos, parecen estar descuidando un aspecto fundamental de los textos homéricos: la importancia de los procedimientos fonéticos propios de su vocalidad¹⁸ característica, la importancia de la voz en la producción y recepción de una poesía generada en el ámbito de las *performances* épicas.

Desde este punto de vista, la funcionalidad de χ' residiría en provocar ese patrón sonoro que hace patente el retorno del motivo del peligro (χ' "Ἐκτορ ἔλοις, 'a Héctor agarrarías'), lo que se produce por analogía con el comportamiento sintáctico correcto, pero aparece como una agramaticalidad propia de la oralidad, cuyas reglas de producción son influenciadas por aspectos performativos.

3. El conjuro irónico de Aquiles

De esta manera, el motivo del peligro se enfatiza con su rasgo sonoro típico en el primer discurso de súplica, siendo activado dentro del elemento más contundente: las apelaciones directas a la determinación de Aquiles.

Al Pelida, con su conciencia implacable, no le pasará por alto, ya que evidenciará irónicamente ese rasgo fonético-temático en el comienzo de su respuesta (vv.309-311):

χρή μὲν δὴ τὸν μῦθον ἀπηλεγέως ἀποειπεῖν,
ἦι περ δὴ κρανέω τε καὶ ὡς τετελεσμένον ἔσται,
ὡς μή μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος.

*Es necesario declarar esta respuesta abiertamente:
tal es lo que decido y así será llevado a cabo,
de modo que no me chillen sentados alrededor cada uno por su lado.*

Esta forma de τρύζω ('chillar', 'murmurar', v.311) es un *hápax legómenon* en el ámbito de la épica. Al ser un verbo onomatopéyico como τρίζω, γρύζω, etc., sus traducciones más aproximadas serían 'gorjear' o 'croar', ya que posteriormente suele usarse para el sonido que hacen ciertas aves silvestres y, a

¹⁸ Cfr. Zumthor (1987: 21).

veces, las ranas. También se encuentran acepciones hipocráticas y cotidianas que refieren a ruidos carrasposos.¹⁹

Se puede, por lo tanto, interpretar su motivación en la producción verbal de Odiseo en tanto indicador metonímico del motivo fonético-temático del peligro, el que portan los embajadores con las súplicas de retorno a la lucha. La ironía de Aquiles marca la órbita de su distanciamiento, elemento clave que desde su aparición directa (v.186) se mantendrá patente a través de diferentes procedimientos.

Este comportamiento lingüístico y estilístico merece ser estudiado dentro de la especificidad del lenguaje de Aquiles, quien conserva la autonomía suficiente, propia de su rol de protagonista, como para distanciarse del plano inmediato de los enunciados y alcanzar un poder sobre el lenguaje y sobre la perspectiva de la situación, lo que lo acerca hacia el lugar del narrador.

El primer símil que Aquiles pronuncia en el poema, respondiendo al discurso de Odiseo, tiene las características típicas de los pocos símiles en discurso directo, con un tono más sentimental que los presentados por el narrador primario. Se encuentra entre los versos 323 y 327:

ὥς δ' ὄρνις ἀπτῆσι νεοσσοῖσι προφέρησι
μάστακ' , ἐπεὶ κε λάβησι, κακῶς δέ τέ οἱ πέλει αὐτῆι,
ὥς καὶ ἐγὼ πολλὰς μὲν ἀύπνουσ νύκτας ἴαυον,
ἦματα δ' αἵματόεντα διέπρησον πολεμίζων,
ἀνδράσι μαρνάμενος ὀάρων ἔνεκα σφετεράων.

*Como el ave les lleva a sus pichones implumes
el bocado, cuando lo ha logrado, y mal le va a ella misma,
así también yo pasaba muchas noches insomnes
y jornadas sangrientas cumplía luchando,
siendo combatido por hombres a causa de sus propias esposas.*

El *pathos* que despierta este símil ornitológico con el motivo de la protección maternal, paralelamente al de XVI vv.7-11, prelude el terrible sufrimiento que

¹⁹ Cfr. entradas correspondientes en Montanari (1995), Liddell and Scott (1949, Suppl. 1996) y Chantraine, (1968-1980).

Aquiles manifestará ante la muerte de Patroclo. Pero a pesar de esta veta sentimentalista que Aquiles reconoce como parte suya, el distanciamiento del ofendido se mantendrá, haciendo patente su órbita personal en las instancias lingüísticas.

Desde este punto de vista, el aspecto relativamente irónico de la imagen del símil puede verse como continuación del distanciamiento irónico del motivo sonoro del peligro, que se plantea a partir de la enunciación del verbo τρύζω en tanto descripción del comportamiento lingüístico de los suplicantes.

Esta hipótesis se sostendría si consideramos la plausible motivación de la imagen del símil a partir de aquella ocurrencia fonológica. La aparición del tema de las relaciones familiares daría el contexto de fondo para que la ironía ante el “gorjeo” de los suplicantes se convirtiera en motivación de la imagen del símil.

El paso temático entre el τρύζω como verbo metafórico y la imagen concreta de las aves, encuentra su anclaje en la situación que presenta el símil: el ave alimenta a sus crías implumes, las que verosímilmente gorjean alrededor, cada una por su lado, como dice Aquiles de los embajadores once versos antes (v.311):

μή μοι τρύζητε παρήμενοι ἄλλοθεν ἄλλος
no me chillen sentados alrededor cada uno por su lado

Tal motivación se basa en la detallada observación de la naturaleza que suele presentarse en los símiles, en los que se evita desdibujar la verosimilitud naturalista para generar el efecto poético no sólo por un paralelismo de la imagen general, sino también por la funcionalidad dramática de los detalles.

Queda así planteada una divergencia entre la mirada del narrador y la mirada de Aquiles. Mientras el narrador tiende a generar un sentimiento de empatía con sus personajes, sean aqueos o troyanos, Aquiles, que cuenta con un estatus de narrador en potencia, suele distanciarse e ironizar aprovechando la recurrencia de los procedimientos tradicionales; aunque tal distanciamiento se produce en el marco de un profundo patetismo.

Es significativo que no se produzca otro caso de aliteración gutural evidente en el resto del canto. Pareciera que el motivo sonoro del peligro fuera conjurado por la presencia y la palabra de Aquiles, o, en términos parabólicos, que la ola oscura del peligro dejara sus algas en la orilla de las súplicas.

4. Conclusión

El *leitmotiv* fónico-temático que enfatiza la presencia del motivo del peligro a través de la recurrencia de aliteraciones en guturales tiene un valor explicativo. Este elemento es instaurado como núcleo sintético de la imagen marina del primer símil bajo la unidad de entonación κῦμα κελαινὸν/κορθύεται ('la ola oscura se encresta', vv.6-7). A partir del análisis de las reiteraciones significativas de este patrón sonoro y semántico, se encuentra una plausible explicación para la irregularidad sintáctica del verso 304 y su relación con la inusitada elección semántica del verso 311, interpretación que apunta a sus llamativas consecuencias sobre la motivación del símil enunciado por Aquiles en los versos 323-327.

Este tipo de análisis de recurrencias basadas en el efecto sonoro permite recuperar para la lectura actual un rasgo importante de la poesía homérica: la ὀνομαστοποιία ('creación verbal con motivación onomatopéyica').

Que sea una técnica propia de la poesía oral tradicional es una hipótesis justificada no sólo por el hecho mismo de su notable economía funcional, manifiesta a nivel de la constancia de los elementos temáticos que instaura, sino también por las estrategias perceptivas específicas de la oralidad que dejan sus huellas en la textualización.

La unidad compleja y sutil que manifiestan los textos homéricos, como se aprecia en la perfección de la estructura compositiva del canto IX, alcanza integridad disponiendo de los procedimientos poéticos especialmente en las articulaciones entre escenas y entre los núcleos temáticos principales, dando relevancia a los elementos constitutivos que organizan el foco de la atención. Así es como en el canto IX los símiles se ubican en la introducción del núcleo inicial y en el primer discurso de Aquiles, centro del canto, instaurando desde esos lugares clave los motivos tradicionales que permiten presentar de modo orgánico la situación límite de los aqueos y la distante presencia salvadora de Aquiles, especialmente a través de los efectos sonoros que interactúan con técnicas específicas de asociación temática.

La progresiva retorización de los procedimientos poéticos lleva a que hoy, desde una cultura letrada que opaca las estrategias compositivas propias de la oralidad, se descuiden las profundas implicaciones que demuestran activar en la dinámica textual homérica.

Bibliografía

a) Libros

- Bakker, E. J. (1997) *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca-London.
- Benveniste, E. (1966) *Problèmes de Linguistique Générale*, Paris.
- Chantraine, P. (1948-1953) *Grammaire homérique*, Paris.
- Ebeling, H. (1885) *Lexicon Homericum*, Leipzig.
- Friedländer, P. (2002) *La instauración sintético-propulsiva: Naturaleza y función de los símiles en el canto IX de Iliada*, La Plata.
- Le Guern, M. (1985) *La Metáfora y la metonimia*, Madrid.
- Liddell Scott (1949, Suppl. 1996), *A Greek-English Lexicon*, revised and argued throughout by H.S.Jones, (Revised Suppl. by P.G.W. Glare and A.A.Thompson 1996), Oxford.
- Montanari, F. (1995) *Vocabolario della lingua greca*, Torino.
- Nagler, M.N. (1974) *Spontaneity and Tradition: a Study in the Oral Art of Homer*, Berkeley-Los Angeles.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore.
- Silk, M. (1974) *Interaction in Poetic Imagery*, Cambridge.
- Zumthor, P. (1987) *La lettre et la voix*, Paris.

b) Textos y comentarios

- García Blanco, J. y Macía Aparicio, L.M. (1998) *Iliada*, Madrid.
- Griffin, J. (1995) *Homer: Iliad IX*, Oxford.
- Leaf, W. (1902 [1960]) *The Iliad*, Amsterdam.