

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN

MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA

RISA Y SONRISA EN EL LENGUAJE HOMÉRICO.

ESTUDIOS DE EXPRESIÓN Y CONTENIDO

EN *ILÍADA*, 2.243-283 Y 21.479-517

www.bdigital.ula.ve

Trabajo de grado presentado como requisito parcial para obtener el título de

Magister Scientiae en Lingüística

Tesista: Jesús Darío Lara Rincón

Tutor: Prof. Rosa Amelia Asuaje

Mérida, enero de 2011

c.c Reconocimiento

Resumen

Las investigaciones desarrolladas por la lingüística moderna y, en particular, por Roman Jakobson, han demostrado científicamente que la función poética del lenguaje tiene la característica de vincular estrechamente el sonido y el sentido. Un campo idóneo para el estudio de este fenómeno viene a ser la poesía, que es una manifestación de la función poética y es su manifestación más evidente. El presente trabajo busca determinar la incidencia de la rítmica y de los rasgos distintivos sobre el humor como parte del relato en dos fragmentos de la *Ilíada* de Homero (2.243-283 y 21.479-517), empleando la metodología desarrollada para la épica griega antigua por Lara Rincón (2006), por lo que se aplicará al texto griego un análisis suprasegmental y segmental (en lo relativo a la expresión), y morfosintáctico y léxico (en lo relativo al contenido), para determinar las coincidencias que, al reiterarse, permitan sugerir la existencia del simbolismo sonoro dentro de los textos. Con ello se espera brindar, a través de un acercamiento científico, un mejor conocimiento de las relaciones entre sonido y sentido en los poemas homéricos.

Palabras clave: Simbolismo sonoro. *Ilíada*. Humor. Métrica. Prosodia.

Abstract

The researches by modern linguistics and, specially, by Roman Jakobson, have proved in the science the poetic function of language to connect closely the sound and the sense. The poetry, that integrates the poetic function and is her more evident manifestation, becomes a suitable field to study this phenomenon. This paper aims to determine the influence of rhythm and distinctive features on humor within the story related in two fragments of Homer's *Iliad* (2.243-283 y 21.479-517), by utilizing the methodology developed for ancient Greek epics by Lara Rincón (2006). So, both a suprasegmental and segmental (within expression) as a morphologic, syntactic and lexical analysis (within contents), is applied to determine coincidences that, in repeating, allow suggest the existence of the sound symbolism in the texts. This paper hopes provide, through a scientific perspective, a better knowledge of relations between sound and sense in Homeric poems.

Key words: Sound symbolism. *Iliad*. Humor. Metrics. Suprasegmental.

ÍNDICE

	Pág.
INTRODUCCIÓN	1
PRIMERA PARTE. MARCO TEÓRICO	6
CAPÍTULO 1. SIMBOLISMO SONORO	7
Grecia antigua	8
Estudios fonosimbólicos en la modernidad	13
La poética de Jakobson	24
SEGUNDA PARTE. METODOLOGÍA	33
CAPÍTULO 1. ANTECEDENTES	34
CAPÍTULO 2. METODOLOGÍA	45
Selección del corpus y de la muestra	46
Procedimiento de análisis	48
TERCERA PARTE. ANÁLISIS	59
CAPÍTULO 1. CORPUS Y MUESTRA	60
Corpus	60
Muestra	70
CAPÍTULO 2. SIMBOLISMO SONORO EN <i>ILÍADA</i> , 2.243-283	83
Exposición y descripción de los datos del plano de la expresión	83
Exposición y descripción de los datos del plano del contenido	99
Análisis interpretativo	104
CAPÍTULO 3. SIMBOLISMO SONORO EN <i>ILÍADA</i> , 21.479-517	119

Exposición y descripción de los datos del plano de la expresión	119
Exposición y descripción de los datos del plano del contenido	135
Análisis interpretativo	140
CAPÍTULO 4. SIMBOLISMO SONORO EN <i>ILÍADA</i> , 2.243-283	
Y 21.479-517	148
CAPÍTULO 5. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS	
CONCLUSIONES	153
BIBLIOHEMEROGRAFÍA	156

TABLAS:

Tabla 1: Ejemplo de una tabla de análisis de los datos del plano de la expresión, aplicada a <i>Iliada</i> , 2.245	54
Tabla 2: Ejemplo de una tabla de niveles de predominio de los rasgos vocálicos en <i>Iliada</i> , 2.243-283, realizada a partir de las tablas de análisis de los datos del plano de la expresión	56
Tabla 3: Valor fonológico de las vocales en griego clásico	63
Tabla 4: Valor fonológico de los diptongos en griego clásico	63
Tabla 5: Valor fonológico de las consonantes en griego clásico	64
Tabla 6: Matriz de rasgos vocálicos del griego clásico	64
Tabla 7: Matriz de rasgos consonánticos del griego clásico	64

INTRODUCCIÓN

La relación por semejanza entre significante y significado, también llamada *simbolismo sonoro*, es un fenómeno lingüístico que ha sido estudiado por innumerables investigadores, desde áreas tan diversas como la filosofía, la musicología, la retórica y la lingüística. Ya en la antigüedad, varias civilizaciones, como la de los griegos, se interesaron por ese tipo de conexión entre los componentes del signo, y hasta la actualidad en muchas de las lenguas del mundo ya se han realizado estudios sobre el tema. Desde mediados del siglo XX, son las ideas del lingüista ruso Roman Jakobson las que han dado más impulso a este tipo de investigaciones, y ello lo constituye en un referente ineludible dentro de la lingüística.

www.bdigital.ula.ve

Una de las áreas de interés dentro de los estudios del simbolismo sonoro han sido los poemas de la épica griega arcaica atribuidos a Homero, principalmente la *Ilíada* y la *Odisea*. Los retóricos de la antigüedad consideraban al poeta un maestro en el arte de seleccionar y combinar los sonidos y las palabras según su sentido, con el fin de obtener unos versos que reflejaran con la mayor exquisitez y realismo posible los hechos representados en sus relatos. Los filólogos contemporáneos también han demostrado interés por esta área de investigación y en años recientes se han acercado cada vez con más frecuencia a la ciencia lingüística para aprovechar sus herramientas.

Siguiendo el camino trazado desde la antigüedad, el presente trabajo busca sumarse a la larga tradición de estudios sobre los poemas homéricos y el simbolismo sonoro, aportando una aplicación metodológica.

El objetivo general de la aplicación metodológica incluida en este trabajo es comprobar la incidencia de la rítmica y de la organización segmental, como elementos del plano de la expresión, sobre el tema del humor, elemento del plano del contenido. De aquí se desprenden tres objetivos específicos: comprobar la incidencia de la rítmica y de la organización segmental sobre el tema del humor, en *Iliada*, 2.243-283 y 21.479-517, por separado, y luego en ambos fragmentos en conjunto.

Según lo acabado de decir, este trabajo propone como hipótesis que los elementos prosódicos de la rítmica y los rasgos distintivos del nivel segmental, como constituyentes expresivos de la lengua griega, manifiestan tener gran incidencia sobre el contenido de determinados puntos de la *Iliada* caracterizados por presentar el tema del humor dentro del relato. Dicho tema, manifestado de forma explícita dentro del relato, se reflejaría mediante un empleo cuantitativamente notable de sílabas largas y de rasgos distintivos, en lo referente a la expresión.

Como ha sido adelantado, la muestra seleccionada para la aplicación del análisis incluye dos fragmentos: *Iliada*, 2.243-283, en el que es narrado el castigo infligido por el héroe Odiseo a un soldado insolente, Tersites, lo que despierta la risa de sus compañeros; e *Iliada*, 21.479-517, en el que Hera, en una batalla, ataca fácilmente a la diosa Ártemis, y esto genera la risa de Zeus.

El presente trabajo busca ofrecer al lector una aplicación de la metodología desarrollada por Lara Rincón (2006), la cual se fundamenta en los presupuestos teóricos de Jakobson (1985) y de Jakobson y Waugh (1987) sobre el simbolismo sonoro. Tal metodología fue concebida para textos de la antigua épica oral griega, como la *Iliada* y la *Odisea*, y fue aplicada al canto 24, versos 194-216 del primero de estos. En su propuesta, Lara Rincón aprovecha las herramientas de variadas disciplinas, como la filología, la

prosodia, la fonología, la morfología, la sintaxis y la lexicología, buscando obtener resultados a la vez abarcadores y precisos en la determinación del fenómeno simbólico. Es necesario acotar algunas características que hacen de éste un trabajo innovador en su campo: en lo relativo a la rítmica, se considera el colon¹ como unidad de análisis, en vez de los metros; en lo relativo a la fonología, se emplea un sistema de rasgos acústicos aplicado al griego antiguo, lo que hace de éstos las unidades mínimas en lo segmental, en lugar de los fonemas; en lo relativo a lo procedimental, la segmentación del texto en unidades mayores se basa en los períodos, más bien que en los versos.

El presente trabajo ha sido articulado en tres partes. En la primera parte serán desarrollados los principales aspectos teóricos relativos al objeto del presente estudio. Para ello, se describirá primero el signo lingüístico definiendo algunas de sus características fundamentales. A partir de allí se abordará el simbolismo sonoro como fenómeno lingüístico, reseñando las ideas más trascendentales de los autores que han tratado el tema, incluso en la antigüedad clásica, y especialmente los principales postulados de lingüistas de los siglos XX y XXI, lo que conformará el fundamento teórico en el que se sustentará este trabajo. Podrá observarse que los estudios de Jakobson son los que han servido como base a la mayoría de las investigaciones lingüísticas sobre el tema.

En la segunda parte serán presentados los antecedentes metodológicos y la metodología que servirá como modelo para la aplicación de los análisis. En el primer capítulo, será presentado un esbozo de los principales estudios dirigidos a la relación entre expresión y contenido y aplicados a la poesía de Homero, los cuales provienen tanto de la filología como de la lingüística. La mayoría de ellos suministra una importante información

¹ El colon (plural *cola*) es una unidad rítmica de carácter compositivo, de extensión menor que el verso. Se llama *colometría* a la distribución de los cola y de sus sílabas dentro del verso. Para más detalles, ver en el primer capítulo de la tercera parte de este trabajo el apartado sobre métrica griega y composición poética.

que será considerada en los análisis del presente trabajo. En el segundo capítulo, será descrita la metodología de análisis. Tal metodología está basada en la de Lara Rincón (2006); en ella se consideran la expresión y el contenido primero por separado y luego se comparan los resultados obtenidos en uno y otro plano para determinar las posibles relaciones simbólicas que el texto de la muestra manifieste.

La tercera parte del trabajo está dedicada a la aplicación de la metodología seleccionada. El primer capítulo describe el corpus, que es la *Ilíada*, y revisa algunos puntos relativos al lenguaje que deben ser considerados durante el análisis, como la transmisión textual, el dialecto homérico y la fonología del griego antiguo. Además, este capítulo presenta la muestra específica que servirá como objeto de estudio: los fragmentos 2.243-283 y 21.479-517 de la *Ilíada*, así como también esboza los elementos teóricos más importantes que deben ser considerados para abordar el humorismo dentro de dicha muestra, pues el humor, como tema del relato, será el elemento del plano del contenido con el que se buscarán conexiones de carácter simbólico en el plano de la expresión. Los capítulos segundo y tercero están dedicados a la aplicación de los análisis de 2.243-283 y 21.479-517, respectivamente. En ambos casos se hará primero una exposición y descripción de los datos considerados, tanto en la expresión como en el contenido, y luego se intentará una interpretación de los hechos anteriormente expuestos y descritos, con miras a detectar posibles vinculaciones simbólicas entre elementos de esos planos. El cuarto capítulo reúne lo observado en las interpretaciones aplicadas a los fragmentos por separado, para intentar determinar la existencia del simbolismo sonoro dentro de la muestra en conjunto. En el quinto capítulo son discutidos los resultados obtenidos en los análisis.

Finalmente, es necesario advertir que, cuando no se indique lo contrario, la traducción de textos citados de otras lenguas es responsabilidad del autor de este trabajo.

www.bdigital.ula.ve

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO 1

SIMBOLISMO SONORO

Recuérdese que a partir del *Curso de lingüística general* (Saussure 1975) el signo lingüístico ha sido entendido como la unión de significante y significado, de carácter arbitrario y lineal, susceptible de recibir un valor y de ser reconocido como una entidad dentro de la lengua. Tras su aparición, algunas de las propuestas fundamentales del texto saussureano han sido objeto de ajustes por parte de lingüistas posteriores, como es el caso de Benveniste (1986), quien propone la relación necesaria, más que arbitraria, entre los constituyentes del signo, Jakobson (1976), quien señala la cualidad simultánea y no sucesiva de los rasgos distintivos, y Hjelmslev (1984), quien reconoce la importancia de la sustancia como parte del lenguaje junto con la forma, agrupados en lo que él llama *expresión* y *contenido*. Apoyados en la base de la lingüística estructuralista fundada por Saussure, estos aportes, entre otros, han servido como puntos de partida para estudiar el signo lingüístico, y en las siguientes páginas servirán de marco para abordar una cuestión teórica relativa a la naturaleza del signo: ¿La relación entre significante y significado es arbitraria o motivada? Es una interrogante que ha reclamado el interés de científicos y filósofos a lo largo de mucho tiempo; ambas posibilidades han mantenido insegura la decisión de los investigadores, incluso desde mucho antes que Saussure expusiera su enfoque en torno al primer principio del signo, con lo cual únicamente renovó un antiguo dilema.

Efectivamente, son variadas las opiniones sobre la motivación del signo lingüístico. Por una parte, está desarrollada la idea de que el signo ha sido instituido por el

reconocimiento del común de los usuarios y que los sonidos del habla, que sirven para diferenciar los significados de las palabras, no tienen es sí mismos un significado propio. Es lo que Saussure entiende como *carácter arbitrario* o inmotivado del signo, y, como se verá unas líneas más abajo, Platón se refiere a esta posibilidad cuando habla de las *palabras establecidas por convención social o por costumbre*. Por otra parte, ha existido la idea de que el signo como unidad es producto de un establecimiento previo, quizá ajeno a la voluntad humana; Platón considera que este tipo de relación entre sonido y sentido se daría *por naturaleza*. Saussure niega esta posibilidad, mientras que Jakobson la admite como una forma especial de relación entre sonido y sentido, en la que los sonidos pueden transmitir un significado de manera “inmediata”, “autónoma” y “espontánea”; se trata de una “asociación natural e interna por semejanza entre sonido y significado” (Jakobson y Waugh 1987: 173-174), a la que se reconocen los nombres de *simbolismo sonoro*, *fonosimbolismo*, *fonosemántica*, *relación sonido-sentido*, etc.

A continuación, será oportuno revisar algunos de los puntos más interesantes de las investigaciones sobre el simbolismo sonoro. Como se acaba de mencionar, ya entre los griegos de la antigüedad se desarrollaron ideas esenciales al respecto. Y más adelante los estudios dirigidos a su verificación y entendimiento se han vuelto cada vez más clarificadores.

Grecia antigua

El Cratilo de Platón

En la tradición occidental, las primeras fuentes para estudiar la correspondencia semántica del sonido provienen de la Grecia antigua. En el *Cratilo* (Plato 1967), Platón busca determinar si las palabras pertenecen a su referente “por naturaleza” (fu/sei, 383a4),

en cuyo caso serían consideradas como extensiones sonoras del objeto al que se refieren; o si le pertenecen solo por el uso de los hablantes, o sea, “por convención y costumbre” (no/m% kaii eÑqei, 384d8). Para determinarlo, el autor presupone que las letras (lo que hoy la lingüística llama *fonemas*) pueden recibir cargas semánticas de carácter onomatopéyico que las hacen significativas por sí solas. De esta manera, si el sentido de una palabra corresponde al valor onomatopéyico de las letras que la componen, se podrá afirmar que esa palabra imita fonéticamente a su referente y que por tanto, es su representación lingüística o, en otras palabras, le corresponde por naturaleza. Pero si el sentido de la palabra no es similar al valor onomatopéyico de sus letras, se considerará que pertenece a su referente solo por la convención de los hablantes. El análisis del material sonoro está fundamentado en lo que hoy podría llamarse un criterio articulatorio y estipula que los fonemas pueden ser de carácter cinético (r, f, y, z, j, l, i = /r, p^h, ps, sd, s, l, i/) o estático (d, t, g, n = /d, t, g, n/), lo cual se reflejaría tanto en su pronunciación como en el sentido de las palabras que conforman (411b-421c, 425d-427d). Efectivamente, Platón sostiene que el movimiento es un principio universal de carácter positivo, porque propicia que el alma se desplace hacia el conocimiento, cosa que impide el principio de reposo, considerado entonces de carácter negativo. La clasificación fonológica es adaptada al eje conformado por ambos principios contrarios, partiendo de la mayor o menor fluidez en la corriente de aire durante la emisión de los sonidos (aspecto relativo al modo de articulación). Es así como los sonidos más fluidos pueden recibir el nombre de *cinéticos* y los menos fluidos, el de *estáticos*. Según esto, el autor interpreta que la consonante r(, a causa de la agitación de la lengua en el momento de pronunciarla, tiene la cualidad de expresar movimiento, y así lo prueba con palabras como r(ei=n (*correr*), tro/moj (*temblor*), tre/xein (*correr*), krou/ein (*golpear*), r(umbei=n (*rodar*), y otras. La vocal i comunica una idea similar, debido a su

comparativa fluidez articulatoria, como ocurre con i)/esqai e i)e/nai, *ir*. Las consonantes f, y, j y z, que tienen carácter “silbante” (427a2), permiten la formulación de palabras como yuxro/n (*frío*), ze/on (*hirviente*), seismo/j (*agitación*), y palabras relativas a la expansión o hinchazón de alguna especie: fusw=dej (*hinchado*). El movimiento de la lengua en la articulación de l habría inspirado la creación de: o)lisqa/nein (*deslizarse*), lei=on (*liso*), liparo/n (*fluido*). Al contrario, g es un fonema de carácter estático, ya que comporta un detenimiento de la lengua; con frecuencia recibe la compañía de l para transmitir la noción de algo viscoso: gli/sxron (*viscoso*), glukul (*dulce*), gloiw=dej (*resina*). Algo parecido ocurre en el caso de d y t, que se pronuncian aplicando una presión con la lengua y expresan *descanso*, sta/sij, o encadenamiento: desmo/j (*cadena*). La n retiene la voz en el interior de la boca y sirve para formar: e)ndon (*interior*), e)ntoj (*adentro*). Por su parte, las vocales a y h, cuya pronunciación es prolongada, encierran un sentido de longitud: me/gaj (*grande*), mh=koj (*longitud*). Mientras que la vocal o resulta estar relacionada con lo *redondo*, goggu/on. Por otro lado, también se encuentra un gran número de palabras cuyo sentido no coincide con el potencial valor onomatopéyico de sus letras, y por ello son incluidas en el conjunto de las que corresponden al referente solo por convención social. La investigación concluye que muchas palabras pueden tener una relación natural con su referente, aunque otras definitivamente han de ser clasificadas como convencionales (432d11-435d3).

El valor del *Cratilo* para el estudio del simbolismo sonoro reside en que ésta es la síntesis conservada más antigua y completa de las dos posturas que han gobernado el tema hasta la actualidad. (El material anterior al *Cratilo*, fragmentario y menos sistemático, aunque también muy valioso, se encuentra revisado en Bernabé 1998.) Así, el diálogo de Hermógenes, Cratilo y Sócrates, y la lección de Pródico por cincuenta dracmas acerca del origen de las palabras, permiten confirmar, por una parte, la importancia que los griegos

concedieron al nexo entre sonido y sentido en el lenguaje y, particularmente, en su propia lengua, y, por otra, la ostensible profundidad en la comprensión del problema entre los pensadores de la época. Autores posteriores parten del *Cratilo* para desarrollar sus lineamientos.

Sonido y sentido en la música y la poesía

La epistemología del vínculo entre los fonemas y el sentido constituye solo una parte de los estudios antiguos acerca del fenómeno, pues también hubo gran interés en definir teóricamente las repercusiones que el sonido musical podía tener sobre el comportamiento y las emociones, y en promover la aplicación de este conocimiento en la vida práctica (West 2005: 246-253). Propuestas filosóficas y musicológicas de ascendencia pitagórica afirmaban que el género musical, el modo, el ritmo y el tempo eran susceptibles de ponerse en correspondencia con el sentido de las palabras y podían incidir sobre el carácter y las emociones.

Damón, considerado en su época el más grande intelectual de Atenas, y amigo de Pericles, Pródico y Sócrates, publicó un tratado en el que disertaba sobre los modos y el ritmo en relación con las cualidades éticas y sobre la importancia de la educación musical para la óptima formación de los ciudadanos y para el buen funcionamiento del estado. Según él, los patrones musicales del canto y la danza conmocionaban el alma y moldeaban su carácter, lo que determinaba el comportamiento del individuo. Por ello, planteaba la enseñanza y la práctica exclusiva de una música que transmitiera autocontrol e imparcialidad, y abandonar el cultivo de formas musicales que promovieran la agresión, el frenesí y otras cualidades consideradas perniciosas (West 2005: 247-248).

Platón sigue muy de cerca estas ideas. En la *República* (Plato 1967: 395a-397c) afirma que las representaciones poéticas son imitaciones de la vida real y que esta imitación,

cuando se realiza reiteradamente, va asimilando tanto en el alma del intérprete como en la del espectador el carácter y los comportamientos imitados; por ello es preferible no imitar sino el valor, la templanza, la santidad y otras virtudes, pero nunca los vicios. Tal imitación ocurre en cada ámbito del fenómeno poético: tanto en el contenido (género poético, tema, estilo, sentido de las palabras) como en la expresión (modo musical y ritmo de las palabras, de la música y de los movimientos corporales), así que todos los elementos deben ser convenientemente seleccionados y ensamblados durante la creación del poema para que funcionen en conjunto. Platón advierte que el modo musical y el ritmo deben estar subordinados a la melodía, ritmo y sentido propios de las palabras, y mantenerse en correspondencia con ellas, pues las palabras son la esencia del arte poético. De esta manera, la entidad poética se encuentra conformada por la unión intrínseca del modo, el ritmo y las palabras. El poema se constituye en un instrumento modelador del carácter, y tal potencialidad puede ser aprovechada para inspirar en el alma las mejores virtudes.

Muchos filósofos y musicólogos desde el período clásico hasta la antigüedad tardía concuerdan con las ideas expuestas en los diálogos de Platón sobre la relación entre modo musical, ritmo y sentido, y sobre la influencia de estos en el carácter. Es el caso de Aristóteles y sus discípulos Heráclides Pónico, Aristóxeno y Teofrasto; el estoico Diógenes de Seleucia; y los neoplatónicos Ptolomeo y Arístides Quintiliano. Otros niegan tales fenómenos. Ellos son el epicúreo Filodemo, el escéptico Sexto Empírico y otros (West 2005: 249-253).

Durante los siglos posteriores, el sondeo en el fenómeno del simbolismo sonoro parece no haber ofrecido novedades de importancia trascendental para la comprensión lingüística del tema, y solo en los albores de la contemporaneidad volvería a recibir un nuevo y esclarecedor impulso (Jakobson y Waugh 1987; 172-173).

Estudios fonosimbólicos en la modernidad

En las últimas décadas del siglo XIX, los constituyentes mínimos de la lengua se vuelven objeto de investigaciones cada vez más rigurosas y reveladoras. Junto a los adelantos obtenidos en esta área, el vínculo sonido-sentido comienza a recibir un creciente interés por parte de los investigadores, lo que marca el comienzo de una nueva etapa. En Europa, psicólogos y estudiosos del lenguaje dedican sus esfuerzos a confirmar que los fonemas contienen por naturaleza un significado propio. Y, en efecto, este hecho fue comprobado encuestando la correspondencia que en distintas lenguas los hablantes *ingenuos*, especialmente niños, encuentran entre ciertos fonemas y ciertas sensaciones, emociones, conceptos, etc.

Fonosimbolismo de las vocales

En 1891, Gabelentz (citado por Jakobson y Waugh 1987: 172-174) publica sus estudios realizados en el lenguaje de los niños, donde comprueba que los fonemas están conectados con imágenes a las que hacen referencia. Observa que en el lenguaje infantil la /m/ suele servir para nombrar cosas redondas, la /i/ para cosas pequeñas y la /u/ para las grandes. Dentro de los grupos de monosílabos en los que sólo varía la vocal, es perceptible la matización de un mismo sentido, como en la lengua batá², donde el verbo *dzarar* significa arrastrarse (en general), *dzirir*, arrastrarse hacia seres pequeños y *dzurur*, arrastrarse hacia seres grandes y temibles. Además, los monosílabos portadores de una misma vocal transmiten una “idéntica sensación”, aunque tengan consonantes diferentes. Un ejemplo se encuentra en las palabras alemanas *Schuft* (*infame*), *Hund* (*canalla*) y *Lump* (*sinvergüenza*),

² Lengua africana del grupo nigerino-chadiano (Delafosse y Caquot 1952; 737-739).

cuya vocal oscura parece estar relacionada con el campo semántico de los insultos. A partir de entonces, el estudio del valor semántico de las vocales adquiere una mayor atención por parte de los observadores.

En investigaciones publicadas entre 1901 y 1933, Grammont (citado por Jakobson y Waugh 1987: 175) señala que el “habla afectiva” y especialmente la poesía fungen como “los contextos más favorables para una realización o manifestación completas de los valores ocultos de las vocales”, en las que concentra su investigación. Al estudiar la “reduplicación con un cambio vocálico en los constituyentes repetidos” (“apofonía onomatopéyica”), busca constatar una secuencia de aparición universal en las lenguas del mundo, que resulta ser: /i, a, u/ (con variantes /i, a, o/, /i, a/, /u, a/), como ocurre, por ejemplo, en inglés: *drink, drank, drunk* (beber), o *swim, swam, swum* (nadar). El hecho de que /i/ apareciera generalmente en primer término, contrastando con /a/, hizo que en adelante los estudiosos prestaran especial cuidado a aquel fonema. Grammont determina que la /i/ resulta especialmente capaz de expresar “fineza, ligereza, blandura, suavidad y las ideas correlacionadas”. Algo similar concluyó Jespersen en un trabajo publicado en 1922 (citado por Jakobson y Waugh 1987: 177-178.), quien “detecta esta vocal en numerosas palabras para lo chico, para el niño o animal pequeño, para cosas pequeñas, así como en sufijos diminutivos, verbos que significan ‘achicar o achicarse’, etc.” En 1927, Sapir (citado por Jakobson y Waugh 1987: 179) publica un estudio llevado a cabo en un grupo de cincuenta niños. Les pidió que asociaran libremente tres mesas (grande, mediana y pequeña) con tres nombres: *la, lo, li*; el resultado fue *li* para nombrar la mesa pequeña, *lo* para la grande y *la* para la mediana, fenómeno que denominó *simbolismo de magnitud*. Sommerfelt en 1928 y Chastaing en 1958 (citados por Jakobson y Waugh 1987: 178) llegan a similares comprobaciones, evidenciando que en el lenguaje infantil la /i/ funciona para

designar lo pequeño y la /u/, lo grande, con sus derivaciones semánticas correspondientes (ligereza, rapidez, cercanía, en el caso de la /i/). Por su parte, en 1963, Fónagy (citado por Jakobson y Waugh 1987: 181-182) demuestra que la /i/ es percibida como más rápida, pequeña, bonita, amigable, dura, mientras que la /u/ resulta ser más gruesa, hueca, oscura, triste, directa, amarga, fuerte. Sus experimentos demuestran en cada una de las oposiciones consideradas un consenso cercano al 100% entre hablantes consultados.

Fonosimbolismo de las consonantes

Por esta misma época, Newman (citado por Jakobson y Waugh 1987: 179) constata que el simbolismo de las vocales /i, u, a/ es evidenciable de forma similar en las consonantes /t, p, k/. Jakobson y Waugh explican el paralelismo recurriendo a la equivalencia en el eje de lo compacto – difuso que hay entre /a/ - /i,u/ y /k/ - /p, t/, por un lado, y la equivalencia en el eje de lo grave – agudo, entre /u/ - /i/ y /p/ - /t/, por otro lado³. La distribución paralela de las vocales y las consonantes dentro de ambos ejes distintivos valdría para explicar la identidad de su potencial simbólico.

En el año 1966, Chastaing (citado por Jakobson y Waugh 1987: 181) obtiene los siguientes resultados acerca de los fonemas /r, l/: para los hablantes consultados la primera

³ Recuérdese que en *Fundamentos del lenguaje* Jakobson y Halle (1973) organizan un sistema de constituyentes (o rasgos) fonológicos mínimos de aparición universal en las lenguas del mundo, ordenados en pares opuestos. Entre ellos están el par compacto–difuso, que reconoce como compactos los fonemas /a/ y /k/, y, como difusos, /u, i, p, t/; y el par grave-agudo, que diferencia los fonemas graves /u/ y /p/ de los agudos /i/ y /t/. Tales discriminaciones están fundamentadas sobre un criterio acústico: en líneas muy generales, el par compacto–difuso remite a una mayor concentración de energía en la región media del espectro de onda, tratándose de fonemas compactos, o a la menor concentración, cuando se trata de fonemas correspondientes al extremo difuso; por su parte, el par grave–agudo señala una mayor concentración de energía en las ondas de menor frecuencia, para el polo grave, o en las de mayor frecuencia, para el polo agudo.

resulta “muy áspera, fuerte, violenta, pesada, picuda, dura, cercana y amarga”; la segunda, “ligera, alegre, clara, lisa, débil, dulce y distante”. A similares conclusiones había llegado Fónagy en 1963, encontrando que la /r/ es percibida por adultos y niños húngaros como “salvaje, pendenciera, macho, rodante y más dura”.

Basamento psicolingüístico del simbolismo sonoro

Para Jespersen el vínculo sonido-sentido es un fenómeno que las lenguas experimentan constantemente, enriqueciéndolas con “palabras simbólicas”: “la sugestividad de las imágenes sonoras hace que algunas palabras sean más aptas para sobrevivir” (citado por Jakobson y Waugh 1987: 177).

Ya en 1942, Jakobson (ver 1976) se apoya en la relación necesaria del signo promulgada por Benveniste para entender el mecanismo lingüístico del simbolismo sonoro. El investigador reconoce que tal mecanismo no se da en el marco de la relación necesaria, pero sí en otra, alternativa a ésta, a la que denomina *facultativa*. La necesaria no requiere una semejanza aparente entre significante y significado, por lo que este vínculo es de simple contigüidad y, por lo tanto, externo a los componentes del signo; en cambio, la relación facultativa, más allá de la contigüidad, se basa en la semejanza entre los dos componentes del signo (lo que ocurre en casos como el de la onomatopeya y la aliteración) y por tanto responde a características internas del significante y del significado. Jakobson considera que, aunque los rasgos fonológicos y los fonemas carecen de significado propio, los hablantes tienden a llenar ese vacío de significado por medio de mecanismos sinestésicos, y que de esta manera sustituyen la contigüidad por una semejanza imaginada, haciendo que lo externo parezca interno, de modo que el carácter necesario del signo lingüístico es desplazado por una relación facultativa. “En virtud de las leyes neuropsicológicas de la sinestesia, las oposiciones fónicas se encuentran prestas a evocar

nexos con sensaciones musicales, cromáticas, olfativas, táctiles, etc. Por ejemplo, la oposición de los fonemas agudos y graves puede sugerir la imagen de lo claro y de lo oscuro, de lo puntiagudo y de lo redondeado, de lo delgado y de lo grueso, de lo ligero y de lo pesado, etc.” (118-119). La potencialidad de los rasgos fonológicos para evocar significados se activa cuando aparecen en ciertas palabras, frases y contextos cuyo sentido pueda concordar de alguna manera con ellos: “este valor intrínseco de los rasgos distintivos, aunque latente, se reanima cuando encuentra una correspondencia en el sentido de una palabra dada, en nuestra actitud afectiva o estética hacia esa palabra o, todavía más, hacia palabras de significaciones polares”. De esta manera, como el mismo autor sostiene años más tarde, la experiencia sensorial puede entenderse como el canal que permite desarrollar la potencialidad simbólica del sonido: “El simbolismo del sonido constituye una evidente relación objetiva basada en una conexión de fenómenos entre diferentes modos sensoriales, concretamente entre la experiencia visual y la auditiva” (Jakobson 1985: 65).

Actualmente la sinestesia continúa siendo objeto de indagaciones. En el campo de la neurociencia, Ramachandran ha realizado una serie de estudios en los que comprueba que en el cerebro existen conexiones neuronales entre diferentes áreas perceptivo-sensoriales y conceptuales. La cantidad y ciertas características de tales conexiones le permiten explicar fenómenos como la creatividad, la metáfora y la sinestesia y su mayor incidencia en artistas y literatos, y también se revelan en relación con la experiencia estética y las emociones. Según esto, la sinestesia puede observarse como un hecho perceptivo con base psicofísica (ver Ramachandran y Hubbard 2001).

Jakobson (1976: 119) advierte que el valor simbólico no debe buscarse en el ámbito de los fonemas como unidades sino en el estrato de los rasgos fonológicos que los componen,

pues son estos y no los fonemas los que pueden establecer las relaciones de oposición binaria, en las que se apoya la sinestesia.

Después de Jakobson otros estudiosos han continuado su línea de investigación, aportando nuevos datos, explotando otras perspectivas e incluso tratando de afinar algunas de sus ideas fundamentales, como se verá en las siguientes líneas.

Algunos grupos léxicos y recursos fonosimbólicos en la lengua griega

Bernabé (1989) aborda el simbolismo sonoro en el griego antiguo buscando definir aspectos terminológicos y establecer tipologías y criterios de análisis. De entre las calificaciones aplicadas en los estudios clásicos a las manifestaciones del simbolismo sonoro, tales como *impresivo*, *afectivo*, *intensivo*, *popular*, *familiar*, *infantil*, *onomatopéyico* y *expresivo*, Bernabé escoge esta última para referirse a todas en conjunto, considerando que tiene un sentido más general que las demás. Para él, las apariciones más frecuentes del fenómeno en la lengua griega pueden reunirse en al menos cinco grupos léxicos:

-“Lenguaje de niñera”, definición tomada de las investigaciones de Jakobson sobre el lenguaje infantil (incluye nombres de parentesco, palabras referentes a la nutrición y los alimentos, partes del cuerpo, funciones fisiológicas y seres fabulosos con que se asustaba a los niños).

-“Onomatopeyas”, entre las que se incluyen las onomatopeyas propiamente dichas y las palabras imitativas (nombres de animales y de los sonidos que producen).

-“Términos impresivos” (tomado de los estudios de André sobre la reduplicación en latín, citado por Bernabé 1989), que por medio de su estructura fonológica y morfológica pueden evocar sonidos (tartamudeos, castañeteos y otras cualidades articulatorias), movimientos (especialmente el vaivén) y formas (objetos redondos).

-“Términos intensivos” (adjetivos y nombres de animales y objetos).

-“Términos afectivos”, que pueden ser hipocorísticos, insultos o palabras burlescas.

Además, Bernabé considera una serie de recursos que pueden servir para lograr el efecto expresivo:

-Geminación (de nasales, líquidas y oclusivas sordas, menos en oclusivas aspiradas y sonoras), que se observa mayormente en el lenguaje de niñera, onomatopeyas y términos afectivos.

-Aparición del fonema /b/ (cuando no procede de labiovelar sonora indoeuropea, de /m/ o de préstamo), principalmente en el caso de los términos impresivos e intensivos.

-Aspiración, que aparece en todos los grupos léxicos mencionados.

-Epéntesis de nasal (en especial entre elementos reduplicados), en los términos impresivos e intensivos.

-Aparición de /a/, en todos los grupos.

-Empleo de vocales largas (en especial /y/), también en todos los grupos.

El filólogo advierte que los recursos fonéticos mencionados no deben considerarse necesariamente expresivos, y que su análisis debe tener en cuenta el contexto de aparición y la cronología (pues un lexema pudo haber sido considerado expresivo solo en cierto periodo de la lengua griega y no en otros); algunos criterios pueden ayudar a determinar el valor expresivo de un lexema: la existencia de una variante neutra que pueda contraponerse a la que se considera expresiva, la datación aproximada de su aparición en la lengua, el contexto (desde la frase hasta la situación de enunciación) y los datos estadísticos de su uso.

La fonoestilística de Pierre Léon

Otro estudio lingüístico de gran interés dentro de la línea del simbolismo sonoro es el de León, quien aborda el tema del simbolismo sonoro desde la perspectiva de la *fonoestilística*, disciplina que busca describir “cómo el trabajo sobre la forma y la substancia de la expresión manifiesta sentidos nuevos en relación con el discurso ordinario” (1993: 44). El investigador divide el material fonoestilístico en tres tipos: prosódico, paralingüístico y extralingüístico. El material prosódico abarca la acentuación y la entonación. El paralingüístico incluye los fonos como sustancia de la expresión aprovechada para crear determinados efectos en el oyente, y también la articulación y la vocalización. El extralingüístico reúne elementos como risas, lágrimas, suspiros, tos, etc. Este material es aprovechado dentro del lenguaje poético para activar el simbolismo sonoro. A diferencia de Jakobson, León considera que el potencial simbólico de un fonema no debe buscarse principalmente en sus rasgos acústicos, sino en sus características articulatorias, cuando se trata de consonantes, o en su composición espectral (este sí un elemento de naturaleza acústica), cuando se trata de vocales, con lo que la oposición vocal / consonante se vuelve un factor esencial para determinar el criterio de análisis. León explica que el modo de percepción estética es diferente en cada uno de los dos casos: en las vocales la percepción se enfoca en su cualidad musical, por lo que la composición espectral funciona como objeto de estudio; en las consonantes la percepción se interesa por el modo y el lugar de articulación (los cuales, percibidos como elementos portadores de valor simbólico, conforman el “gesto articulatorio”).

El autor propone el nombre de *semas potenciales* (León 1993: 53-54) para referirse a “las virtualidades semánticas de actualización de los fonos”, es decir, las unidades mínimas de sentido que podrían atribuirse a los fonos y que forman la base para reconocer en ellos el simbolismo sonoro. Es un concepto que ya había sido observado por Jakobson (1976: 118-

119, ya citadas) cuando se refería al valor semántico intrínseco de los rasgos distintivos, el cual se encuentra latente hasta que el contexto apropiado favorece su activación. Sin embargo, con esta denominación Léon inserta explícitamente el estudio del fonosimbolismo dentro del enfoque semántico greimasiano.

Léon sigue a Kerbrat-Orecchioni y a otros estudiosos al observar la diferencia entre motivación del signo y simbolismo del signo (1993: 56). El simbolismo abarcaría una amplia gama de posibilidades jerarquizadas según su mayor o menor posibilidad de ser interpretadas como una imitación del referente. Dentro de las opciones más imitativas se encuentra la onomatopeya (*cocorico*) y, dentro de las menos imitativas, la *metaforización* o *transferencia* (por ejemplo: *picoté*, en el verso de Rimbaud “picoté par les blés”. Dicho simbolismo metaforizado o transferido echa mano de los semas potenciales). Dentro de la gama de posibilidades simbólicas, la motivación del signo, entendida como expresión imitadora del referente, estaría mejor relacionada con las opciones más imitativas.

Léon enumera algunos mecanismos empleados en poesía para producir el simbolismo sonoro: la selección de lexemas con fonemas adecuados, la distribución de los lexemas a lo largo del texto según sus fonemas, la distribución de los acentos, la distribución paradigmática (evocación de ciertos lexemas o ideas a través de fonemas, sílabas y acentos) y la organización melódica del texto (1993: 56-61). Para él, la detección y análisis de estos mecanismos estilísticos es un elemento clave para la determinación del hecho fonosimbólico.

Compatibilidad entre lo arbitrario y lo simbólico

En los últimos años, uno de los estudios teóricos más abarcadores realizados sobre el simbolismo sonoro es el de Magnus (s.f.). Para la autora los signos lingüísticos no son completamente arbitrarios y no hay palabras cuyo sentido se pueda desprender

completamente de su forma de la expresión: como el lexema puede dividirse en varias unidades mínimas de sentido (o semas) y solo es necesario que una de ellas corresponda a su referente, la parte que guarda tal correspondencia es la arbitraria, pero el resto de las unidades de sentido no lo son. De este modo, gracias a su porción no arbitraria la semántica de una palabra puede ser parcialmente predecible a partir de su forma. La referencia es de suyo arbitraria y mientras ésta sea más concreta el sentido será más arbitrario. Por su parte, los fonemas individuales y las características fonéticas son portadoras de sentido y esta cualidad afecta el valor simbólico de las palabras, permitiendo clasificarlas según sus fonemas y su sentido. A ello debe agregarse que la posición del fonema dentro de la sílaba (prenuclear o posnuclear) también influye en el efecto de sentido. Para llegar a estos resultados, la investigadora realiza análisis fonológicos y semánticos a numerosas palabras del inglés, con lo que descubre patrones regulares que le permiten catalogarlas fonosemánticamente. Coincidiendo con las ideas de Jakobson acerca de la sinestesia (ver 1976: 118-119, ya citado), Magnus observa en estos fenómenos una tendencia psicológica que busca atribuir cada forma fonológica a un referente definido.

Magnus se basa en los estudios del lingüista alemán Guillermo de Humboldt para su clasificación de los tipos de hechos fonosimbólicos, reconociendo tres variedades: onomatopeya (imitación lingüística de sonidos), iconismo (imitación fonológica no ya de lo relativo al sonido, sino de alguna otra característica del referente, por ejemplo, lo visual, lo afectivo, lo social, etc.), asociación fonosemántica (agrupamiento de palabras con similares valores icónicos, e identificación de palabras quizá originalmente no icónicas con otras en las que sí se ha reconocido el fenómeno. Esto influiría en la creación de nuevos términos).

Gesto articulatorio

Durante la primera década del siglo XXI han seguido apareciendo estudios acerca del simbolismo sonoro. En 2003, Nobile retoma la idea del gesto articulatorio que había sido aprovechada por León (1993), pero en este caso el investigador aplica dicha noción a las vocales, no a las consonantes. Su estudio demuestra que la conformación del triángulo vocálico del italiano encaja paralelamente con ciertas nociones semánticas básicas distribuidas en pares opuestos, como las de lo cóncavo-convexo, interno-externo, primera-tercera persona, disyuntivo-copulativo, hacia atrás-adelante, coincidencia que puede observarse claramente en las únicas siete palabras monofonemáticas de esa lengua, cada una de las cuales contiene uno de sus fonemas vocálicos.

Métrica y sentido

Actualmente, en la Universidad de Los Andes, Asuaje (c.p.) realiza en su tesis de doctorado en lingüística la adaptación de la teoría de rejillas métricas de Niguel Fab y Morris Halle (2008) a una muestra extraída de Eurípides. Esta teoría coincide con el análisis métrico tradicional del verso y ubica sílabas nucleares de éste que pertenecen a palabras portadoras de un gran contenido emocional en la muestra poética analizada.

Como puede verse a través de este recorrido, las investigaciones teóricas sobre el simbolismo sonoro han sido abundantes a lo largo de la historia y aún siguen apareciendo nuevos abordajes. Todos ellos coinciden en lo esencial: en que existe o no un lazo interno entre significante y significado. En el siglo V a.C. Platón despliega las dos posibilidades y los posteriores estudiosos han convenido con una u otra opción. Ya en el siglo XX las investigaciones de Jakobson han sido con mucho las que más han influido en posteriores acercamientos lingüísticos, tanto en lo teórico como en lo metodológico. Por ello ahora parece apropiado ofrecer una revisión de una obra fundamental de este autor, en la que se

aborda la función poética, que es la función del lenguaje en la que el mensaje llama la atención sobre sí mismo. Se verá que el simbolismo sonoro como hecho lingüístico manifiesta los mecanismos de la función poética y que su abordaje teórico puede realizarse dentro del campo de estudio relativo a dicha función, denominado él también *poética*.

La poética de Jakobson

Estudio del arte verbal

En su discurso sobre lingüística y poética, presentado en 1958 en el Congreso de Literatura de la Universidad de Indiana, Jakobson define la poética como el estudio del arte verbal en tanto que diferente de otras manifestaciones del arte y de otros tipos de conducta verbal (ver 1985: 27-28). El término *arte* remite a una actividad compositiva provista de un procedimiento determinado, y la cualidad de *verbal* hace referencia a las estructuras lingüísticas que dan cuerpo a lo que se conoce como producto poético. Ya que se dedica a estudiar un arte de carácter verbal, es decir, fundado en el lenguaje, la poética se concibe como una disciplina integrante de la lingüística. Y como el signo es unidad de dos caras, también el interés de la poética abarca las relaciones entre significante y significado. El vínculo entre el arte y el lenguaje está fundado sobre el signo, elemento común a ambos, que se torna entonces estético y lingüístico al mismo tiempo.

Jakobson considera la poesía como una parte del campo de la poética, y, a su vez, concibe la poética como un espacio enmarcado dentro de la lingüística (1985: 39). En este sentido, para abordar el estudio de la poética el autor comienza revisando los llamados factores de la comunicación verbal, que son el hablante, el oyente, el contexto de la comunicación, el mensaje emitido, el contacto (conexión psicológica, visual, auditiva) entre hablante y oyente, y el código de comunicación (lengua, dialecto, registro, jerga). De

acuerdo con la atención otorgada a cada uno de estos factores, el lenguaje cumple una función diferente⁴:

-Así, podrá hablarse de una *función emotiva*, que es la que se enfoca en el hablante; se reconoce por el empleo de interjecciones y por el uso de la 1^{ra} persona pronominal y verbal.

-La *función conativa* corresponde al oyente, y es reconocible por el uso del vocativo y de la 2^{da} persona.

-La *función referencial* se desprende del contexto o referente, es decir, aquello de lo que se está hablando.

-La *función fática* tiene como finalidad comenzar, mantener o terminar el contacto y se manifiesta lingüísticamente por muletillas y otros.

-La *función metalingüística*, pertinente al código, busca enfocarse en el lenguaje mismo; así ocurre cuando alguien pregunta sobre el significado de alguna palabra.

-Por último, queda la *función poética*, consagrada al mensaje:

Esta función no es la única que posee el arte verbal, pero sí es la más sobresaliente y determinante, mientras que en el resto de las actividades verbales actúa como constitutivo subsidiario y accesorio. También sirve para profundizar la dicotomía fundamental de signos y objetos, a base de promover la cualidad evidente de aquéllos. De aquí que, al tratar la función poética, la lingüística no puede autolimitarse al campo de la poesía. (p. 38)

La función poética se mueve sobre dos ejes: el de la selección y el de la combinación de los elementos seleccionados. “La selección tiene lugar a base de una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia, mientras que la combinación, el entramado de la secuencia, se basa en la proximidad. *La función poética proyecta el principio de*

⁴ Estas ideas aparecen ya esbozadas en su discurso de clausura del Congreso de Antropólogos y Lingüistas celebrado en la Universidad de Indiana en 1952 (Jakobson 1984: 17-19).

equivalencia del eje de selección sobre el eje de la combinación” (Jakobson 1985: 40). Mecanismo selectivo y combinatorio que fue también observado por los antiguos griegos en la actividad de los rapsodas, donde los temas, las fórmulas, los *cola*, etc., eran objeto de una selección que luego derivaba en el entramado de los mismos para la conformación del texto poético.

Metro y ritmo

El dominio de la función poética implica para Jakobson (1985) la idea de ciertas secuencias lingüísticas presentes en el mensaje, cuya reiteración genera paralelismos. Estas secuencias pueden ser fonológicas o de significado, y parten de un principio de equivalencias y contrastes binarios, realizados en el eje selectivo y combinatorio. Fonológicamente, la secuencia puede equiparar unidades mínimas, como la sílaba o la mora, agrupándolas en pares opuestos: acentuado–átono, breve–largo. Cada elemento acentuado es equivalente a los demás elementos acentuados, y lo propio sucede con los átonos entre sí, y, por su parte, entre los largos y breves. La repetición de los contrastes origina secuencias (metros) que, al reiterarse, derivan en la formación del verso. Tales secuencias (repetidas de forma regular, si se trata de un discurso versificado, o de forma más o menos esporádica, tratándose de un discurso en prosa) articulan los mecanismos de la función poética del lenguaje, y solo en el ámbito de esta función es pertinente su existencia. Como se ha dicho, la poesía está inserta en el plano de la métrica, por ser el verso inherente a ella, pero los alcances de la poética van más allá de la poesía, ya que la versificación es una técnica utilizada también para otras diversas finalidades. Con base en esto, Jakobson considera que “el análisis del verso es de la absoluta competencia de la poética” y define a esta disciplina como “aquella parte de la lingüística que trata de la función poética y la relación que tiene con las demás partes del lenguaje” (p. 42).

Vistas como unidades, las secuencias fonológicas reiteradas reciben la denominación de *metros*, que funcionan como la base estructural del verso (Jakobson 1985: 51). Según la unidad a la que el discurso poético provea de pertinencia, el sistema métrico de versificación puede ser acentual o cuantitativo. El sistema acentual parte de la oposición entre sílabas acentuadas e inacentuadas, mientras que el cuantitativo opone sílabas largas y breves. Algunas tradiciones poéticas agregan al sistema la libertad de diversificarse, con lo que, por ejemplo, un sistema acentual lograría desplegarse en niveles como el léxico (el tiempo marcado coincidiría con el acento gramatical de cada palabra) y el sintáctico (según la importancia semántica de una palabra o frase en particular, los tiempos marcados serían más o menos fuertes que los de otras palabras y frases), además del puramente métrico. Tal desarrollo es observado por Jakobson en el verso acentual ruso.

Es importante diferenciar el metro como una abstracción y el metro como una realización concreta (llamada también *ritmo*). Esta diferencia resulta esencial, ya que los variados fenómenos evidenciables en el metro abstracto se suceden de manera regular, mientras que el metro manifestado como acontecimiento en el verso es variable en cada aplicación. Un tercer ámbito, independiente de los dos anteriores, es el de la recitación, que corresponde no ya a la poética, sino a otro arte: la declamación (Jakobson 1985: 48-49; Tinianov, en Hočevár 2005: 92-93).

Licencias

Las licencias poéticas se definen como “oscilaciones permitidas”, “desviaciones” de las reglas establecidas (Jakobson 1985: 48-52). Gracias a ellas, el discurso poético adquiere la capacidad de sorprender al receptor, y frustrar en él, por medio de cambios imprevistos en los patrones, la expectativa de que el discurso continúe reiterando ciertos elementos de antemano repetidos. En el verso acentual, por ejemplo, una licencia sería la aparición de

una sílaba acentuada en lugar de una inacentuada, o viceversa. No es necesario que el receptor se mantenga concentrado en el cumplimiento de un canon métrico y mucho menos que sea un especialista en versificación; es suficiente con que su oído esté habituado a percibir el sonido de la poesía para notar inmediatamente cualquier trasgresión a la norma por parte del poeta. Ahora bien, no es factible que una desviación permitida deje de ser desviación, porque de ese modo se tornaría en regla, y tampoco debe dejar de ser permitida, porque en este caso recibiría de inmediato la condena del público.

Doble naturaleza del verso

El verso es concebido como una estructura manifiesta en dos niveles: el de la métrica, con una secuencia de equivalentes sonoros repetidos, es decir, rítmica, y el de las palabras, relacionado con el contenido del mensaje. Esta imagen hace patente la naturaleza ambigua del verso. Las secuencias fonológica y semántica, mencionadas arriba, se corresponden con estos dos niveles. Jakobson (1985: 56) reconoce que el verso es, en primer lugar, sonido, luego, sentido; antes que nada es “una figura fónica recurrente”, sin que ello excluya al contenido del campo de interés lingüístico, cosa que dejaría incompleta cualquier investigación enfocada en la poética. Esto debe considerarse incluso cuando se estudia por separado alguna propiedad específica del verso, como lo son el metro, la rima, la aliteración. Del metro ya se dijo que podía desplegarse a través del nivel léxico y el sintáctico, y ello le permite participar en dos formas de secuencias, una sonora y una semántica, lo que comprueba la mencionada duplicidad del verso.

Fonológicamente, la rima puede ser definida como “una repetición regular de fonemas o grupos de fonemas equivalentes”, y una reiteración de sonidos puede ir acompañada por una reiteración de sentidos (Jakobson 1985: 57). Según Jakobson, en la definición de la rima debe ser considerada también, desde el punto de vista del contenido, una repetición de

significados semejantes. Una tradición poética puede mostrar una ausencia total de rimas o el empleo de una sola de ellas, o de ambas, y la presencia de una modalidad u otra responde al concepto de belleza desarrollado por dicha tradición.

Paralelismo

La correspondencia entre secuencias fonológicas y verbales constituye lo que Hopkins (citado por Jakobson 1985: 58) denominó *paralelismo*. El “principio del paralelismo” se fundamenta en una secuencia que comienza en el nivel sonoro, con el metro, la aliteración, la rima; y termina en otra, generada en el nivel semántico, donde aparecen la metáfora, el símil, la antítesis, etc. Ahora bien, la secuencia fonológica surge de la equivalencia y el contraste de unidades, dentro del nivel expresivo; de manera que la secuencia semántica debe arrancar de un origen similar, donde la metáfora, el símil, la parábola, por un lado, y la antítesis, el contraste, etc., por otro, actúen como unidades de equivalencia válidas en el nivel del significado. Tales equivalencias y contrastes indican que en ambos niveles hay una comparación, sea a favor de una igualdad, sea de una desigualdad.

Tropos y figuras

Jakobson recuerda dos manifestaciones de la función poética aplicables a los niveles fonológico, morfológico, sintáctico y léxico. Una de ellas consiste en los *tropos*, desplazamientos semánticos experimentados por las unidades léxicas. La otra se refiere a las *figuras*, pertinentes a la manera de ordenar los fonemas y las palabras para crear un efecto especial de sentido (1985: 68-70). Un estudio detallado de este vasto campo del conocimiento puede encontrarse en el manual de Lausberg (1966-1968), al que se suscribe este trabajo.

Ambigüedad y reiteración

De lo dicho hasta aquí se desprende que la ambigüedad es una característica esencial de la función poética del lenguaje. En primer lugar, el sonido y el sentido se conjugan como los dos grandes componentes que estructuran el mensaje, relativos a los planos de la expresión y del contenido lingüístico. En el plano sonoro son extraíbles las secuencias de la forma poética y la secuencia de la forma de habla cotidiana; recuérdese que el discurso poético es susceptible de variar en cada ejecución, y, en todas ellas, el desacuerdo sonoro con respecto al habla ordinaria resulta evidente, por el empleo intencional y mucho más profuso de elementos rítmicos; agréguese a ello la diferencia, explicada unos párrafos arriba, entre el metro como norma y el metro como realización. En el plano del contenido se distinguen los sentidos figurados y el sentido directo: dentro del lenguaje común, se reconoce cierta tendencia a utilizar el sentido directo, y el empleo de la forma figurada es aceptable bajo determinadas circunstancias, mientras que en poesía esta última encuentra una constante aplicación, lo que responde a una necesidad de enriquecimiento y revitalización del significado en pos de alcanzar nuevas capacidades comunicativas, de mayor efectividad que las del lenguaje habitual. “La ambigüedad consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en sí mismo” (Jakobson 1985: 62), es decir, el mensaje poético: y ello es debido a que el punto de atención, el mensaje, es dual en esencia, es a un mismo tiempo dos cosas: sonido y sentido, elementos que, ya se acaba de decir, están diversificados en su propio binarismo. Desde el momento en que la función dominante es la poética y por lo tanto el acto de comunicación se concentra en el mensaje, los demás factores de la comunicación verbal son contagiados de la ambigüedad del mensaje. Es entonces cuando el hablante se torna ambiguo; también el oyente y el contexto.

Pero el discurso poético participa simultánea y complementariamente de la ambigüedad y de la reiteración. Este último elemento es comprobable tanto en el sonido (desde las unidades mínimas de equivalencia hasta la responsión, pasando por el metro, el verso, la estrofa) como en el sentido (similares ideas repetidas en distintas palabras), y ello permite que “todo el mensaje sea reiterativo” (Jakobson 1985: 63). En la fonología, la repetición ocurre, como se dijo antes, de manera regular o esporádica, según se trate de un discurso versificado o de uno en prosa, y constituye de por sí una “subcorriente de significado” (Poe, citado por Jakobson 1985: 66) a lo largo del poema, porque mantiene al sonido en un simbolismo constante, que fluye de manera paralela al significado de las palabras.

Contraste

También es necesario tener en cuenta un elemento concomitante con la reiteración, pero de característica diametralmente opuesta: es lo que podría entenderse como una variación inesperada (Jakobson 1985: 67). Consiste en el quebrantamiento repentino de una secuencia, gracias a la inclusión de algún esquema rítmico diferente del que se ha venido utilizando o de algún elemento que cause un efecto contrastivo con respecto al entorno. El mecanismo de variación puede alcanzar tanta efectividad como el de la reiteración, aunque éste actúe a partir de lo regular y aquél, de lo accidental.

Como ha sido visto, el lenguaje puede cumplir una serie de funciones, dependientes de aquella parte del acto de habla en la que haga énfasis el mensaje y evidenciables dentro de éste. Entre ellas está la función poética, que es aquella en la que el mensaje se enfoca en sí mismo y, por lo tanto, en el signo lingüístico. Ello ocurre, por ejemplo, cuando el hablante hace juegos de palabras o cuando compone discursos literarios, y la poesía es el tipo de discurso en el que esa función es más fácil de percibir. La disciplina encargada de estudiar

este fenómeno es la poética. Puesto que afecta a una entidad de doble naturaleza, como lo es el signo lingüístico, la función poética emplea mecanismos también ambiguos que actúan de forma paralela sobre el significante y el significado. Tales ambigüedades y paralelismos ocurren de manera constante a lo largo del mensaje, originando alternancias y reiteraciones que desembocan, por ejemplo, en el ritmo y en la isotopía. De esta manera, un texto puede contener un complejo entramado de aplicaciones de la función poética, constituyendo una estructura con elementos y reglas determinables, y asimismo puede ocurrir con la obra completa de un autor y con las obras de los autores de determinada época y lugar. En este último caso podrá hablarse de una tradición poética.

El estudio del simbolismo sonoro, es decir, de la relación por semejanza entre significante y significado, atañe a la poética puesto que dicho fenómeno implica que en el mensaje así caracterizado los dos componentes del signo operan sobre sí mismos y uno sobre el otro, con lo que se pone de manifiesto la función poética del lenguaje.

SEGUNDA PARTE

METODOLOGÍA

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES

El estudio de lo que hoy se conoce en lingüística como simbolismo sonoro forma parte de una tradición que se remonta al menos hasta el período clásico griego. Filósofos, musicólogos, retóricos y filólogos se dedicaban ya entonces a disertar sobre la existencia del fenómeno y a comprobar sus hipótesis. Para ofrecer solamente dos ejemplos provenientes de la antigüedad tardía, Dionisio de Halicarnaso (Dionysius of Halicarnassus 1910) y Pseudo-Longino (Ps.-Longin 1952) dedican parte importante de sus tratados a sustentar con ejemplos la convicción de que los fonemas, el sentido de las palabras, los ritmos y el orden en que aparecen dispuestos eran elementos aprovechados en conjunto para imprimir mayor fuerza expresiva, belleza y elevación de estilo en las obras de Homero.

En época moderna, el tema del simbolismo sonoro en la literatura griega, y particularmente en los poemas de Homero, ha sido atendido con frecuencia desde la óptica de la filología, pero también desde el punto de vista de la ciencia lingüística, como se irá viendo a continuación:

Uno de los tópicos tratados por los estudiosos del simbolismo sonoro en la poesía clásica grecorromana es la repetición de fonemas, y entre estos quizá el que ha recibido mayor atención es el sigmatismo (empleo excesivo de fonemas sibilantes, especialmente de la consonante sigma). El primer estudio estadístico sobre el fenómeno aplicado a los textos de literatura griega lo realiza Mommsen (1895, citado por Clayman 1987: 70-71), quien

busca verificar la creencia antigua acerca del exceso de sigmas en el lenguaje de las obras de Eurípides. Los textos antiguos que tratan el tema desaconsejan el empleo de dicha consonante en poesía y oratoria, considerando que aun en baja concentración su efecto perceptivo resultaría molesto para el oyente. Particularmente Eurípides recibe la condena de la tradición, y llega a ser considerado *filosigmático* (*filosigmatiko/j*, Eustacio 1170.54-56). Mommsen diferencia dos tipos de sigmatismo: el verdadero (la consonante aparece en tres o más sílabas consecutivas, y puede abarcar varias palabras) y el casi-sigmatismo (hasta dos sílabas consecutivas). Tras contabilizar el fenómeno en las obras de Eurípides, Esquilo, Sófocles, Aristófanes, los fragmentos de los comediógrafos, 33 obras épicas (incluyendo las de Homero) y 46 obras en prosa, comprueba que el sigmatismo, en especial el verdadero, efectivamente se halla con más frecuencia en Eurípides que en los demás dramaturgos, y en estos más que en Aristófanes; en los épicos, especialmente en los más recientes (como Arato), es mucho menos frecuente.

Scott (1908) también aborda el tema del sigmatismo euripideo, al parecer, de manera independiente de Mommsen. Contando exhaustivamente el número de sigmas por verso (y sin diferenciar tipos de sigmatismo) en Eurípides, Esquilo, Sófocles, Aristófanes y los fragmentos de los comediógrafos Platón y Eubulo, encuentra que el uso total de sigmas en aquel es poco mayor que en los demás autores analizados, lo que le lleva a desacreditar el atribuido sigmatismo. En los versos con mayor presencia de sigmas trata de encontrar una relación del hecho fonético con el sentido del texto, tomando en cuenta la opinión antigua de que la referida consonante remite a la ira, al silbido de serpientes y a acciones que remitan a sonidos estridentes y, al no encontrar estos vínculos en la muestra estudiada, descarta una relación simbólica entre el empleo de sigma y el sentido del mensaje.

El aprovechamiento poético del nexo entre sonido y sentido es un tema abordado también por Saussure (ver Starobinski 1996) en sus estudios realizados entre 1906 y 1909 sobre el anagrama, nombre que el lingüista ginebrino da al recurso compositivo consistente en organizar un poema de manera que todos los fonemas se vean obligados a aparecer en número par dentro de cada uno de los versos, pero que los fonemas integrantes del tema principal o del nombre del destinatario puedan reiterarse libremente a lo largo del texto. El estudio fue aplicado al verso saturnio latino, a textos de la tradición védica, a la poesía germánica y también a la poesía griega. En lo referente a Homero, el lingüista reconoce que el anagrama aparece de tanto en tanto y de modo poco estricto, repitiendo los fonemas y sílabas de determinada palabra que sirva de núcleo temático.

En 1925, Shewan publica un artículo titulado *Alliteration and assonance in Homer*, en el que enumera aliteraciones en los dos principales poemas homéricos, y las agrupa siguiendo un criterio articulatorio (según se compongan de consonantes dentales, labiales, velares, nasales, líquidas o sibilantes; o de vocales simples o compuestas). Al confrontarlas dentro del plano del contenido con el tema o las emociones que expresan, observa que cada grupo de aliteraciones es utilizado en la expresión de ciertos campos semánticos en específico. Para determinar cuándo un fonema aparece de manera aliterativa, Shewan toma como referencia 64 versos de la *Ilíada*, cuenta en ellos el número total de apariciones de cada una de las letras del alfabeto y los divide entre 64, con lo que obtiene para cada letra el promedio de apariciones en un verso; cuando una letra sobrepasa su promedio se habla de aliteración, y también cuando aparece varias veces en un sector reducido del verso. Aunque ofrece una muy numerosa lista de ejemplos, el autor reconoce no ser exhaustivo.

En lo referente a la relación entre verso y sentido, M. Parry publica en 1928 el primero de una serie de trabajos paradigmáticos en la filología clásica: *L'épithète traditionnelle*

dans Homère (citado por M. Parry 1930), dedicado a las fórmulas de epíteto más nombre propio. Parry entiende las fórmulas como aquellas frases que pueden ser repetidas de manera exacta en otros pasajes, y que pueden encajar solo en una parte específica del verso debido a su estructura métrica, y esto le lleva a suponer que durante el recitado los aedos contaban con una gran variedad de fórmulas para ir agregando al texto de sus poemas, y que las seleccionaban tanto por su contenido como por sus características métricas.

A partir de su libro, M. Parry publica en el mismo año un artículo sobre las glosas homéricas. Se trata de un número de palabras, en su mayoría adjetivos en función atributiva, cuyo sentido se había perdido parcial o completamente cuando los textos homéricos fueron escritos por primera vez, a finales del siglo VI a.C. Aun así, conservaron su existencia dentro de los textos, que ya estaban más o menos establecidos. Parry piensa que muchas de esas palabras ya no tenían un sentido preciso cuando fueron usadas en la composición de las obras y que su empleo pudo haberse debido a su estructura métrica y a las evocaciones despertadas entonces por sus componentes fonológicos, lo que les habría dado un valor estético, al ser empleadas con fines ornamentales.

Un año después, el mismo autor publica *The distinctive character of enjambement in Homeric verse*, un artículo referido a la relación entre ritmo y sentido, en el que clasifica las variedades de pausa final de verso, según la oración termine junto con el verso o lo trascienda para continuar en el siguiente. Es un estudio que considera la sintaxis como un elemento determinante en la constitución rítmica del poema. Sobre esta base, el filólogo enumera tres tipos de encabalgamiento (enlace entre versos): “no encabalgamiento”, cuando la oración termina junto con el verso, y en el verso siguiente comienza otra oración no dependiente de esta; “encabalgamiento aperiódico”, cuando la oración termina básicamente junto con el verso, pero en el siguiente se le agrega un nuevo elemento, como

una aposición, un complemento predicativo, un adverbio, etc.; y “encabalgamiento necesario”, cuando una oración o sintagma tienen uno de sus elementos básicos en un verso y otro en el siguiente, tomando como elementos básicos de la oración simple el núcleo del sujeto y el del predicado, de la oración compleja, la principal y la subordinada, y del sintagma, el núcleo y sus determinantes. La pausa entre versos es más extensa cuando no hay encabalgamiento y es mucho más breve cuando el encabalgamiento es necesario, de modo que expresión y contenido se encuentran imbricados. M. Parry señala que este mecanismo confiere a los textos homéricos una parte importante de su musicalidad característica.

En el artículo *Studies in the epic technique of oral verse-making: I, Homer and Homeric style* (1930), M. Parry describe la composición de los poemas de Homero como el resultado de una tradición poética oral. De acuerdo con sus investigaciones, el lenguaje formular es el mecanismo utilizado para construir los textos en este tipo de tradiciones. Tanto el metro como el sentido jugarían un rol determinante en la selección de las fórmulas, como se desprende de la definición que el autor da de ellas: “un grupo de palabras empleado regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial” (p. 80; M. Parry 1932: 6-19).

Años más tarde, Todd (1942) trata de demostrar que la coincidencia entre el uso de ciertas consonantes y vocales y el sentido de los textos poéticos y oratorios antiguos es casual, especialmente en lo que concierne al sigmatismo. Para ello, estudia los argumentos de los autores grecorromanos hasta la época bizantina, y también la de los filólogos del siglo XX, y ofrece numerosos ejemplos aducidos por ellos para ilustrar el hecho que afirmaban percibir. En un corpus que abarca textos literarios desde Homero hasta los

Padres de la Iglesia, el artículo suministra un extenso recuento de las opiniones antiguas sobre el tema y de los ejemplos utilizados para respaldarlas.

Las ideas de Todd son respondidas en el mismo año por Wilkinson, quien considera que las aliteraciones y el ritmo (reunidos por ella bajo el nombre de “onomatopeyas”) aparecen en correspondencia con determinados sentidos en específico. Su método es la interpretación subjetiva de casos aislados, sin evidencias estadísticas que respalden sus afirmaciones. Sin embargo, es interesante su intento de clasificar las “onomatopeyas” en: “imitación de sonidos” (reproducción de los sonidos naturales; es la onomatopeya propiamente dicha⁵), “articulación simpatética” (combinaciones vocálicas y consonánticas que llevan a articulaciones forzadas, acompañando ideas que implican alguna dificultad o movimiento enrevesado), “articulación expresiva” (aliteraciones que acompañan ciertos estados emocionales), “eufonía y cacofonía significativas” (uso de la eufonía y de la cacofonía para acompañar el sentido del texto, especialmente cuando este se refiere a experiencias estéticas), “ritmo significativo” (relación entre ritmo y sentido), “metáfora derivada de la versificación” (licencias poéticas y recursos métricos relacionables con ideas de movimiento, como sístole, diástole, cesura, verso hipermetro, crasis), “metáfora derivada de la forma de la palabra” (esta categoría coincide con la paronomasia). Clasificaciones de los fenómenos simbólicos son propuestas por Bernabé (1989) y León (1993) (mencionados en el marco teórico del presente trabajo), quienes consideran, en general, los mismos aspectos del plano de la expresión que reúne Wilkinson.

A. Parry (1972) observa que las fórmulas homéricas, cuya posición en el verso suele ser sumamente regular, aparecen en posiciones diferentes a las habituales cuando se trata de pasajes y secciones del relato que, en lo referente al sentido, son destacables debido a la

⁵ Para la definición de los términos de métrica y de las licencias poéticas, ver Navarro Tomás 1959.

emocionalidad que transmiten, como lo es el comienzo de la *Ilíada*. Él lo interpreta como un mecanismo métrico concebido para enfatizar el sentido del texto, con incidencia solo en determinados puntos del relato de particular importancia o intensidad emocional. También señala que el lenguaje empleado para referirse a ciertos personajes o usado por ellos mismos dentro de sus diálogos muestra a lo largo del poema cualidades lingüísticas (morfológicas, sintácticas, léxicas, estilísticas) que parecen ser específicas para cada uno de ellos, lo que le lleva a interpretarlas como marcas caracterizadoras que permiten diferenciar a los personajes entre sí.

Más tarde, Packard retoma el tema del simbolismo sonoro concentrando su atención en Homero (1974). Es un trabajo fundamental para acercarse a la perspectiva antigua sobre el nexo entre sonido y sentido en los poemas épicos, y para conocer algunas líneas de pensamiento de los filólogos del siglo XX, que van desde el rechazo hasta la aceptación incondicional del fenómeno. Partiendo del modelo de Scott (1908), Packard subraya la necesidad de avalar la percepción con datos estadísticos que procuren al investigador unas bases más sólidas para el conocimiento y la comprensión de los hechos. Para ilustrar su propuesta, contabiliza todas las consonantes y vocales que aparecen en cada verso de la *Ilíada* y de la *Odisea*, y observa reiteradamente la aparición de ciertos sonidos en versos y pasajes con ciertas temáticas, lo que le lleva a reconocer la posibilidad de una relación no casual entre los sonidos y el sentido de tales poemas.

En el mismo año, Beck publica un artículo dedicado a los cola del hexámetro homérico. Se enfoca en la frontera de palabras entre las posiciones breves del segundo metro y ante la posición larga del tercero, usando una muestra de mil versos de la *Ilíada* y mil de la *Odisea*. Busca una interpretación del fenómeno compositivo utilizando la sintaxis y la semántica como puntos de apoyo. Su análisis colométrico y su interpretación sintáctica

del texto demuestran que, si una oración comienza en la primera sílaba del verso y ocurre frontera de palabra en alguna de esas posiciones, la oración continuará después de tal frontera pudiendo alargarse hasta los siguientes versos; pero si la oración comienza en el verso anterior y ocurre frontera en alguna de esas posiciones, tal oración tenderá a extenderse solo hasta la cesura principal. El estudio de Beck confirma que ciertos fenómenos rítmicos están imbricados de tal manera con la sintaxis y la semántica, que su explicación requiere considerar estos aspectos, propios del contenido. Se trata de una propuesta filológica y lingüística planteada como alternativa a la teoría de los *cola* de Fränkel (citado por Beck: 214 -216).

En 1982 Tsagarakis publica un libro titulado *Form and Content in Homer* (reseñado por Hainsworth 1984: 89-91), en el que aborda la correspondencia entre ciertos elementos estructurales y el contenido que ellos albergan en el texto. Tales elementos son clasificados en variables (lo que Tsagarakis define como temas y episodios) e invariables (fórmulas y símiles), y su elección y combinación por parte del poeta épico habría dependido de la acción (*plot*) o acciones que este hubiera necesitado relatar. La propuesta fue desestimada por Hainsworth, quien consideró que tanto los elementos estructurales como las acciones carecen de una definición clara en el libro y que la comprobación del vínculo entre ellos no queda suficientemente sustentada.

En 1987 Clayman presenta un nuevo estudio sobre el sigmatismo en la antigua literatura griega. Al igual que Scott (1908) y Todd (1942), cuenta el total de sibilantes por verso (incluye las grafías *dseta*, *xi* y *psi*); y, al igual que Mommsen, contabiliza los casos de sigmatismo verdadero y casi-sigmatismo. Utilizando el mismo corpus que este último (más Píndaro y Licofrón), encuentra, en general, los mismos resultados, pero además descubre que, aunque algunos autores no emplean comparativamente tantas sibilantes por verso

como lo hacen otros, sí reúnen más casos de sigmatismo verdadero. Por ejemplo, Aristófanes usa menos sibilantes por verso que los autores trágicos, pero sobrepasa a Sófocles en sigmatismo verdadero (lo que Clayman explica como un recurso aliterativo propio de la comedia); y Homero resulta emplear menos sigmas que el resto de los poetas épicos, pero presenta más casos de sigmatismo verdadero que ellos. En lo que concierne directamente al simbolismo sonoro, el autor señala que menos de la mitad de los versos eurípeos con sigmatismo verdadero coinciden con temas relativos a la ira o al desagrado, y opina que en muchos casos los autores antiguos pudieron haber buscado el simbolismo, aunque ello no implica que todas las aliteraciones tuvieran esa función, por lo que el fenómeno debe ser estudiado en cada caso en particular y nunca de manera mecánica.

La relación entre el sentido del texto y la colometría del hexámetro homérico fue retomada por Nieto Ibáñez en 1992, quien observa la necesidad de analizar la distribución de los *cola*, las pausas y las fronteras de palabra siguiendo un dictamen sintáctico y semántico. De acuerdo con su artículo, los campos rítmico, sintáctico y semántico están entrelazados en una actividad simultánea que corresponde a la fase compositiva. Es una idea que parte esencialmente de la propuesta de Beck (1974). La cesura es el punto central en esta consideración: un análisis adecuado de la sintaxis y la semántica resulta crucial para definir acertadamente los cortes internos del verso y por consiguiente la estructura colométrica.

Louden (1995) analiza los juegos de palabras en Homero, entendidos como el uso de dos o más palabras cuyo parecido fonético reviste la relación entre ellas de un sentido adicional (para la definición de las figuras retóricas mencionadas aquí, ver Lausberg 1967). Los clasifica en tres categorías: “etimologización” (uso de palabras relacionadas etimológicamente, lo que se conoce tradicionalmente como *figura etimológica*),

“asonancia” (uso de palabras relacionables fonéticamente, coincide con figuras como la aliteración, la paronomasia, el calambur, el retruécano), “degradación” (introducción de rasgos semánticos relacionados con lo peyorativo, a través de prefijos con sentido despectivo). El autor considera que los juegos de palabras pueden cumplir la función de caracterizar a determinados personajes cuando estos incluyen alguno de esos juegos de palabras en sus enunciados, o cuando los demás personajes o la voz narradora emplean reiteradamente alguno de esos recursos al referirse a ellos.

En 2002 Friedländer publica un artículo dedicado a la oclusiva velar sorda en uso concomitante con la emoción de miedo, fenómeno que ya había sido observado por Shewan (1925) y Packard (1974). Motivos literarios relacionados con el miedo ante una amenaza o peligro son el de la ola preñada de males y el del ejército que se prepara para atacar. Friedländer revisa varias apariciones del vínculo entre el sonido consonántico y la emoción a lo largo de la *Iliada*. Se concentra en una manifestación específica del nexo entre sonido y sentido y verifica su existencia señalando la reiteración de sus realizaciones dentro del poema. Con ello el trabajo propone un método de análisis enfocado en las reiteraciones intratextuales de una manifestación específica del simbolismo sonoro.

En 2006, Lara Rincón propone una metodología fundamentada teóricamente en los estudios lingüísticos del siglo XX sobre el simbolismo sonoro, y particularmente en los de Jakobson (1985) y Jakobson y Waugh (1987). Dicho método está concebido para el análisis de textos de poesía oral y fue aplicado en una muestra extraída de la *Iliada*: el episodio de la devolución del cadáver de Héctor (24.194-216). En su estudio, Lara Rincón toma en cuenta, en el plano de la expresión, lo suprasegmental (la rítmica del verso y la cantidad de los fonemas) y lo segmental (rasgos distintivos), y, en el plano del contenido, el léxico, la morfología y la sintaxis. Para esto, divide el análisis en tres pasos: una *exposición* de los

datos, en la que se presenta el texto que será estudiado, junto con su estructura colométrica y su traducción al castellano; una *descripción* detallada de tales datos, en la que se indica la distribución y las fluctuaciones cuantitativas de cada unidad a) prosódica y b) segmental considerada, y en la que se detallan los elementos léxicos, morfológicos y sintácticos de c) el contenido; y una *interpretación* del nexo entre elementos de la expresión y del contenido basada en los datos expuestos y descritos, en donde se determina la presencia del simbolismo sonoro.

Porter (2007) trata el tema del asigmatismo (elusión del uso de la consonante sigma) a través del segundo ditrambo de Píndaro (s. VI-V a.C.), un texto que se ha mostrado enigmático en cuanto a ese tema. Según las conjeturas de Porter, Lasso de Hermíone (s. VI a.C.), aunque conocido por haber compuesto dos odas asigmáticas, pudo haber compuesto también ditirambos abundantes en sigmas, influenciado por el *Nomo pítico* de Sacadas, una aclamada pieza musical en la que se imitaba con la flauta el silbido de serpientes. Píndaro, alumno de Lasso, habría seguido a su maestro llenando de aliteraciones sigmáticas y de referencias a serpientes y estridencias el texto de su ditrambo.

Los estudios reseñados hasta aquí conforman una porción importante de la producción teórica y metodológica sobre el simbolismo sonoro en la antigua literatura griega. La mayoría de ellos han abierto fructíferos caminos en este campo de estudio, y en lo relativo al presente trabajo servirán de guía para la estructuración y aplicación del procedimiento metodológico seleccionado.

CAPÍTULO 2

METODOLOGÍA

Como ha sido expuesto en el marco teórico de este trabajo, en el examen de textos poéticos dirigido a describir el fenómeno del simbolismo sonoro se deben considerar tanto los aspectos de la expresión como los del contenido, puesto que dicho fenómeno abarca ambos planos del signo lingüístico. Por ello el plano de la expresión, en lo relativo a la fonología, y el plano del contenido, en lo concerniente al léxico, la morfología y la sintaxis, constituirán en las venideras páginas el terreno para la aplicación de los análisis.

El método de análisis de este trabajo está basado en el de Lara Rincón (2006), que propone una metodología fundamentada principalmente en los estudios de Jakobson (1985) y Jakobson y Waugh (1987), y está concebida para textos de poesía oral. Como fue mencionado en el capítulo anterior, dicho método toma en cuenta, en el plano de la expresión, lo suprasegmental (la rítmica del verso y la cantidad de los fonemas) y lo segmental (rasgos distintivos), y, en el plano del contenido, el léxico, la morfología y la sintaxis. El análisis sigue tres pasos: una *exposición* de los datos, que presenta el texto estudiado, junto con su estructura colométrica y su traducción al castellano; una *descripción* detallada de tales datos, que indica la distribución y las fluctuaciones cuantitativas de cada unidad prosódica y segmental considerada, y en la que se detallan los elementos léxicos, morfológicos y sintácticos del contenido; y una *interpretación* del nexo entre elementos de la expresión y del contenido basada en los datos expuestos y descritos, a través de lo cual se busca determinar la presencia del simbolismo sonoro.

La metodología presentada en las siguientes páginas seguirá esa estructura básica, aunque con ciertas variantes, como la exposición y descripción de los datos en tablas para transmitir la información de una manera aún más clara y precisa.

Debido a la naturaleza de la muestra seleccionada, un texto compuesto en griego antiguo, la filología estará constantemente en contacto con la fonología, el léxico, la morfología y la sintaxis, porque es el estudio filológico, continuado a lo largo de siglos, el que ha podido reconstruir para los estudiosos, hasta hoy, el sistema prosódico y segmental de dicha lengua, a la vez que sus características gramaticales. En algunas ocasiones la intervención de la filología aparecerá de manera más evidente, como podrá ser en el caso de los aportes etimológicos.

En detalle, la metodología empleada en el presente trabajo será la siguiente:

Selección del corpus y de la muestra

Corpus: se ha mencionado que la propuesta metodológica seguida en este trabajo fue concebida para corpus de la antigua poesía oral griega, ello debido a la inclusión de los cola rítmicos como categoría de análisis. Los cola, tal como han sido definidos, son estructuras rítmicas y semánticas propias del verso griego antiguo.

Muestra: la muestra puede consistir en uno o más fragmentos extraídos del corpus. Especialmente en casos de más de un fragmento, es posible que estos sean seleccionados de acuerdo con un mismo criterio, es decir, que la escogencia de los fragmentos se dé porque muestren en común alguna característica en lo expresivo (por ejemplo, el encabalgamiento, en Parry 1929; los fonemas, en Packard 1974; o la cesura, en Nieto Ibáñez 1992), en lo semántico (por ejemplo, las fórmulas, en Hoekstra 1978; o los juegos de sentido, en Louden 1995), o en ambos planos (por ejemplo, los fonemas velares en relación con la emoción de

miedo, en Friedländer 2002; o la consonante sigma en relación con la imitación de los silbidos de serpientes, en Porter 2007), lo cual justifique la pertenencia de tales fragmentos a una misma investigación. Una muestra seleccionada de esa manera puede tener la ventaja de ofrecer desde el comienzo un punto de atención en torno al cual se enfoque la búsqueda del fonosimbolismo; la característica común entre los fragmentos conformaría dicho punto de atención y a partir de allí se buscarían sus coincidencias con elementos del plano opuesto. Igualmente, puede no emplearse ninguna característica específica como criterio de selección de los fragmentos integrantes de la muestra (así lo hacen Jakobson 1985: 63-73; Jakobson y Lévy-Strauss 1970; Lara Rincón 2005; Lara Rincón 2006), en cuyo caso han de confrontarse todas las características posibles del plano de la expresión con las del plano del contenido, para buscar reiteraciones de coincidencias entre unas y otras, lo que eventualmente permitiría hablar de fonosimbolismo. En el caso del presente trabajo, la muestra aparece distribuida en más de un fragmento y estos han sido seleccionados tomando en cuenta una característica común en el plano del contenido: la presencia del humor dentro del texto. Así, la metodología descrita a continuación será la adecuada para este tipo específico de selección.

La extensión de la muestra, siguiendo a Lord (1968), debería ser de al menos 50 versos en total para un corpus de poesía oral. Esta extensión sería la suficiente como para encontrar en la muestra un contraste entre los elementos marcados de posible fonosimbolismo y los no marcados, lo que garantizaría una amplitud suficiente como para obtener unos resultados confiables.

Procedimiento de análisis

Presentación inicial

Se realizará una presentación inicial en la que se describirán los aspectos más importantes del corpus y de la muestra que serán analizados, especialmente en lo relativo al lenguaje. Luego, cada fragmento integrante de la muestra será mostrado en su lengua original, seguida de una traducción al español (en lo posible apoyada en artículos, comentarios, escolios y traducciones publicadas anteriormente). Tanto en el caso del texto en la lengua original como en el de su traducción, se numerará cada uno de los versos.

Exposición y descripción de los datos

El análisis de los elementos del plano de la expresión y el de los del plano del contenido se realizarán de manera independiente; luego se confrontarán los datos de ambos análisis para determinar las coincidencias entre las unidades estudiadas en uno y otro plano. Como en el presente trabajo los fragmentos integrantes de la muestra han sido seleccionados a partir del tema del humor, entonces el análisis se extenderá más en el plano de la expresión, toda vez que hay un elemento en el contenido (el humor) que está determinado de antemano y que servirá de guía para la búsqueda de conexiones fonosimbólicas.

Exposición y descripción de los datos del plano de la expresión

Cada verso será analizado dentro una tabla dividida en catorce filas y tres, cuatro o cinco columnas, ordenadas en forma descendente y de izquierda a derecha. En la primera columna están dispuestas las categorías de análisis, y en las siguientes columnas se dispone el texto y los análisis. Las categorías de análisis son las siguientes:

Número de verso

Colon

Colometría

Categoría fonológica

Largo

Compacto

Grave

Bemol

Sonoro

Nasal

Continuo

Tenso

Vocálico

Secuencias

www.bdigital.ula.ve

De estas categorías el Número de verso corresponde al texto que se va a analizar, Colon y Colometría corresponden a la rítmica y la semántica del texto, y las otras once categorías corresponden a lo fonológico, tal como se desglosará a continuación:

Texto:

Número de verso: en la primera columna, esta categoría indica el punto del texto estudiado en la tabla, en este caso, el canto de la *Ilíada* y el verso. De la siguiente columna en adelante presenta el texto en su lengua original.

Unidades rítmicas:

Las siguientes dos filas corresponden a la rítmica del verso, específicamente a la colometría, la cual se incluye en la parte suprasegmental del análisis. Recuérdese que los

cola son unidades tanto rítmicas como semánticas, pues aunque responden a las reglas de la métrica del verso (por ejemplo, que cada verso debe tener un mínimo de dos cola y un máximo de cuatro, o que hay ciertas posiciones del verso en las que se tiende a buscar o a evitar la frontera entre cola), su extensión depende de la sintaxis y el sentido de las palabras del verso, toda vez que un colon encierra una palabra o frase con un sentido (función sintáctica, por ejemplo) más o menos delimitado dentro de la oración, tal como será detallado en el apartado de este trabajo dedicado a la terminología métrica y compositiva del verso homérico.

Colon: esta categoría rinde cuentas de la segmentación del verso en cola rítmicos, identificados con literales (“a” para el primer colon, “b” para el segundo, “c” para el tercero y “d” para el cuarto, según el verso sea de dos, tres y hasta cuatro cola). Esta categoría influye en la cantidad de columnas de la tabla, pues cada cola se ubica en una columna diferente, y, como la primera columna está destinada a la identificación de las categorías y las demás columnas, a cada uno de los cola del verso, ello dará como resultado que un verso de dos cola ocupe una tabla de tres columnas, uno de tres cola, una tabla de cuatro columnas, y uno de cuatro cola, una de cinco columnas.

Colometría: en esta fila se ilustra la distribución de las sílabas largas y breves dentro de cada cola. Gráficamente, la sílaba larga se representará con un rectángulo colocado horizontalmente, y la breve, con un cuadrado, siguiendo la misma secuencia que en el texto. Esta forma de presentar los cola permite observar simultáneamente la cantidad y las proporciones de sílabas largas y breves, su distribución dentro del cola y el orden en que aparecen en el texto.

Unidades fonológicas:

A partir de la cuarta fila el análisis se dirige a lo fonológico. Para el estudio de los fonemas la unidad de análisis será el rasgo distintivo. Ello parte de las observaciones hechas por Jakobson (1985: 51) acerca de la conveniencia de trabajar con unidades fonológicas lo más simples posible, lo cual puede tener una incidencia positiva en la precisión de los resultados. De esta manera, cada rasgo segmental será objeto de observación en cada una de sus apariciones dentro del texto a estudiar.

Dentro de la tabla de análisis, de la fila cuatro a la trece cada una de las columnas derivadas de los cola queda dividida en cuatro subcolumnas: dos para rendir cuentas de los pares de rasgos distintivos de las vocales y otras dos para los pares de rasgos de las consonantes. Vocales y consonantes son contabilizadas de manera independiente sobre el presupuesto de que, en el texto estudiado, unas y otras podrían presentar diferente grado de participación en la manifestación del fonosimbolismo. Tal como quedó reseñado en la parte teórica de este trabajo, son las vocales las que en muchas de las lenguas estudiadas tienden a manifestar con mayor claridad y frecuencia el simbolismo sonoro (Gabelentz, citado por Jakobson y Waugh 1987: 172-174; Grammont, citado por Jakobson y Waugh 1987: 175; Nobile 2003).

La fila Categoría fonológica presenta las categorías generales de vocal y consonante, cuyos rasgos serán analizados en las siguientes nueve filas, correspondientes a sendos pares de rasgos fonológicos.

Los nueve pares de rasgos seleccionados para el presente análisis están basados en el inventario fonológico del griego antiguo realizado por Lupaş (1972), y son, en lo suprasegmental, el par largo / breve, y en lo segmental, los pares compacto / difuso, grave / agudo, bemol / no bemol, sonoro / sordo, nasal / oral, continuo / interrumpido, tenso / laxo,

vocálico / no vocálico. De ellos, los tres primeros pares (largo / breve, compacto / difuso, grave / agudo) son pertinentes tanto para las vocales como para las consonantes, el cuarto (bemol / no bemol) es pertinente sólo para las vocales y los cinco últimos (sonoro / sordo, nasal / oral, continuo / interrumpido, tenso / laxo, vocálico / no vocálico) lo son sólo para las consonantes. El que algunos rasgos sean pertinentes para las consonantes y no para las vocales, o viceversa, explica que algunas casillas de las subcolumnas queden vacías. En la tabla se mencionará sólo el primer término de cada par, quedando sobreentendido su contrario, y aparecerán ordenados así: largo, compacto, grave, bemol, sonoro, nasal, continuo, tenso, vocálico, cada uno en su respectiva casilla.

En cada una de dichas nueve filas y según el rasgo de que se trate, dentro de las subcolumnas se expresará en números arábigos la cantidad de fonemas que poseen tal rasgo, y en la siguiente subcolumna la cantidad de fonemas que poseen su contrario, para mostrar la cantidad de apariciones de cada término del par en cada uno de los cola.

Ténganse en cuenta algunas particularidades sobre los rasgos considerados en la tabla de análisis:

-En cuanto al par largo / breve, las vocales breves que por razones métricas equivalgan a las largas se considerarán largas y, viceversa, las vocales largas que por motivos métricos equivalgan a las breves se considerarán breves, aunque ello no se exprese gráficamente en el texto original. Cada diptongo se contará como una sola vocal larga, a menos que por la métrica valga como breve. Un diptongo que haya sufrido diéresis se considerará como dos vocales diferentes. Tal como propone Lupaş, se considerarán largas las consonantes geminadas. Además, las consonantes finales de palabra interpretadas como largas por razones métricas (las cuales sólo pueden ser /l/, /m/, /n/, /r/ y /s/) también se considerarán largas en el análisis.

-En cuanto al par compacto / difuso, el modelo de Lupaş distingue para las vocales los extremos compacto / no compacto, y dentro del no compacto los extremos no difuso / difuso. Sin embargo, a efectos del presente análisis se distinguirá sólo el par compacto / no compacto (y a este último se le llamará también, de manera general, *difuso*).

-El espíritu áspero es considerado una consonante, aunque no influye sobre la cantidad silábica cuando aparece junto a otra consonante.

-La distinción entre vocales y consonantes está indicada por la existencia de las subcolumnas. Por otra parte, el par consonántico / no consonántico, presente en el inventario de Lupaş, ha sido descartado en el presente análisis por considerarse irrelevante. En cambio, se ha mantenido el par vocálico / no vocálico para distinguir las líquidas (/r/, /rr/, /l/ y /ll/) de las demás consonantes.

-En cuanto a las glides, se considerarán como vocales independientes al analizar los rasgos segmentales, pero no sucederá así al analizar los rasgos suprasegmentales (largo / breve), en cuyo caso se considerarán una unidad junto a la vocal con la que se combinan para formar diptongo.

La última fila de la tabla está dedicada a las secuencias de dos a más vocales (indistintamente de que formen diptongo o hiato⁶) o consonantes. Este es uno de los elementos que los filólogos clásicos han considerado relevantes en su búsqueda de los efectos simbólicos en el texto homérico (Shewan 1925; Packard 1974), y también ha sido considerado por los lingüistas dedicados al tema (Léon 1993; Magnus s.f.). Al igual que en el caso de los rasgos distintivos, se emplearán dos subcolumnas para cada colon, pero aquí el número arábigo servirá para indicar la cantidad de vocales o de consonantes, según sea el

⁶ Ténganse en cuenta, sin embargo, los diptongos impropios, punto que será mencionado en el primer capítulo de la tercera parte de este trabajo, en el apartado sobre el inventario fonológico del griego homérico.

caso, que compongan cada secuencia. Si en un mismo colon hay más de una secuencia, cada una se colocará dentro de la misma casilla siguiendo el orden en que aparezca en el texto, separada de la(s) otra(s) por una coma. Si un colon termina en vocal y el siguiente comienza en vocal, se hablará también de una secuencia, que se indicará al final de la casilla correspondiente al primero de ambos cola; al número de vocales de esta secuencia se le pospondrá un guion para indicar su relación con el colon siguiente; lo mismo ocurrirá si se trata de secuencias consonánticas entre cola diferentes.

2.245	καί μιν ὑπόδρα ἰδὼν				χαλεπῶ ἠνίπαπε μύθῳ			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	6	0	9	5	4	0	8
Compacto	4	4	2	7	7	2	1	7
Grave	4	4	4	5	4	5	5	3
Bemol	3	5			3	6		
Sonoro			6	3			3	5
Nasal			3	6			2	6
Continuo			1	8			1	7
Tenso			2	7			3	5
Vocálico			1	8			1	7
Secuencias	2		2, 2, 2-		2		0	

Tabla 1: Ejemplo de una tabla de análisis de los datos del plano de la expresión, aplicada a *Iliada*, 2.245.

Tendencias de aparición de las unidades suprasegmentales y segmentales

Después de presentar cada verso de la muestra en su tabla correspondiente, tal como acaba de ser descrito, el estudio pasará a un conteo de las apariciones de las diferentes unidades de análisis suprasegmentales (sílabas métricas y par largo / breve) y segmentales (rasgos largo, compacto, grave, bemol, sonoro, nasal, continuo, tenso, vocálico y sus respectivos términos contrarios), basado en los datos suministrados por las tablas del plano

de la expresión. En cada uno de los cola el número de apariciones de cada unidad se comparará con el número de apariciones de su término contrario, y se determinará si dicha unidad supera en cantidad a su contraria o si es superada por ésta. En el caso de los rasgos distintivos se tomará en cuenta además si tales diferencias son de menos del doble o son del doble o más, lo que puede expresarse de acuerdo con cinco niveles de predominio:

rasgo A iguala a rasgo B en número de apariciones por colon

rasgo A supera a rasgo B en número de apariciones por colon, en menos del doble

rasgo A supera a rasgo B en número de apariciones por colon, en el doble o más

rasgo B supera a rasgo A en número de apariciones por colon, en menos del doble

rasgo B supera a rasgo A en número de apariciones por colon, en el doble o más.

Por motivos prácticos, la tendencia de los rasgos distintivos se presentará también en forma de tablas: una para las vocales y otra para las consonantes. En ellas la primera columna estará destinada a presentar, de la segunda fila en adelante, los rasgos distintivos, cada uno en una casilla diferente; las restantes cinco columnas serán para los cinco niveles de predominio, que serán identificados en la primera fila. De la segunda fila y la segunda columna en adelante cada casilla mostrará la cantidad de veces en que un rasgo se registra en un nivel, o, lo que es lo mismo, la cantidad de cola en que un rasgo se registra en un nivel.

Con esa información se buscará determinar cuáles niveles de predominio son los más frecuentes y cuáles los menos frecuentes para cada rasgo, y, sobre esta base, qué cantidad de apariciones son necesarias en un colon para que un rasgo se considere resaltado (es decir, marcada, lo que en la tabla se resaltaré en negrita), o bien no resaltado (es decir, no marcada): la presencia de un rasgo dentro de sus niveles de predominio más frecuentes se

considera no resaltable; en cambio, la presencia de un rasgo dentro de sus niveles de predominio menos frecuentes se considera resaltable.

Más adelante, en el análisis interpretativo, los rasgos considerados aquí como marcados serán los que principalmente se tomen en cuenta para buscar las coincidencias entre elementos del plano de la expresión y elementos del plano del contenido, sobre el presupuesto de que el fonosimbolismo se manifiesta más claramente sólo en ciertos puntos específicos del texto, en los que aparecen elementos resaltables tanto en el plano de la expresión como en el del contenido, tal como ha sido explicado en la parte teórica del presente trabajo.

Rasgos vocálicos	Es superado		Iguala	Supera	
	En el doble o más	En menos del doble		En menos del doble	En el doble o más
Largo	54	15	11	13	6
Compacto	0	3	4	18	75
Grave	29	21	20	12	17
Bemol	64	13	7	7	8

Tabla 2: Ejemplo de una tabla de niveles de predominio de los rasgos vocálicos en *Ilíada*, 2.243-283, realizada a partir de las tablas de análisis de los datos del plano de la expresión.

Ya se ha explicado la parte de la metodología que servirá para analizar lo relativo a la expresión. La finalidad de tal método es exponer y describir de la manera más clara posible la mayoría de los datos que podrían considerarse relevantes para el análisis del plano de la expresión, en la búsqueda de sus vinculaciones simbólicas con elementos del contenido. Ahora es momento de pasar a lo concerniente a este último:

Exposición y descripción de los datos del plano del contenido

Ya ha sido dicho que en este trabajo el humor, como tema dentro del relato, será el punto de interés dentro del plano del contenido. Esto quiere decir que los elementos del plano de la expresión serán considerados de acuerdo a su vinculación con el humor.

De este modo, en la exposición y descripción de los datos del plano del contenido deben buscarse aquellos puntos del relato en los que el humor se manifieste de manera explícita, a través de términos que remitan a este fenómeno, como “risa”, “sonrisa”, etc. A través de un análisis del léxico, en el que se considerarán expresiones relacionadas con lo risible (interjecciones, partículas y adverbios empleados con ironía, etc.), se debe tratar de observar la influencia que tienen tales términos en el resto del texto, con el fin de determinar los versos del relato en los que se extiende lo humorístico.

Una vez expuestos y descritos los datos referentes a cada plano, la investigación debe pasar a un siguiente nivel, el de la interpretación de los nexos entre expresión y contenido:

Análisis interpretativo

En este punto de la investigación, con los datos recopilados y valorados en la exposición y descripción previas, queda examinar las posibles correspondencias entre los elementos de un plano y otro, para la comprobación de la presencia de fenómenos fonosimbólicos dentro de la muestra.

Reiteración de coincidencias: este es el último paso de la presente metodología y busca determinar si las coincidencias halladas entre características del plano de la expresión y características del plano del contenido se reiteran a lo largo de toda la muestra. Si es así, podrá considerarse evidente la existencia del fonosimbolismo dentro de la muestra.

Mientras más amplia sea la muestra, más confiables deberían considerarse los resultados obtenidos.

En el presente caso, como la muestra ha sido seleccionada con base en una característica en particular observada previamente a su estudio, la cual es la presencia del humor dentro del relato, entonces el análisis debe concentrarse ahora en las apariciones de tal característica: en cada una de ellas debe buscarse si existen características del plano de la expresión que aparezcan acompañándole de manera reiterada.

En cuanto a la expresión, es conveniente recordar aquí lo explicado anteriormente al hablar de las unidades marcadas y no marcadas: las unidades marcadas son primordialmente las que se considerarán para la búsqueda de coincidencias con los elementos del plano de la expresión.

Si la muestra incluye varios fragmentos, el método explicado en el párrafo anterior debe aplicarse a cada fragmento por separado, y luego deben compararse los resultados derivados del análisis de cada fragmento, para buscar la reiteración de coincidencias entre características de ambos planos.

Ahora es momento de pasar a la aplicación de la metodología.

TERCERA PARTE

ANÁLISIS

www.bdigital.ula.ve

CAPÍTULO 1

CORPUS Y MUESTRA

Corpus

El texto de la Ilíada

El corpus seleccionado para la aplicación de la metodología proviene de la antigua poesía oral griega. Se trata específicamente de la *Ilíada*, poema épico cuya composición se remonta al siglo VIII a.C. (Schadewaldt, citado por Thiele 1969: 42-43), cuando la sociedad griega todavía no practicaba la escritura con fines literarios pero ya había desarrollado una rica tradición oral. Después de transmitirse oralmente durante generaciones, el texto de la *Ilíada*, que se mantenía disperso en numerosas y diferentes versiones, fue puesto por escrito por orden del tirano ateniense Pisístrato, quien quiso unificarlo y establecer una versión fija. Así, alrededor del año 520 a.C., su hijo Hiparco instituyó los cantos de Homero: la *Ilíada* y también la *Odisea*, como cantos de recitación pública durante las fiestas anuales de Atenas (Gentili 1984: 23). A partir de aquí, otras muchas ciudades continuaron el ejemplo y mandaron asentar por su cuenta una versión escrita de esos dos poemas, con lo que cada una llegó a tener su propia versión oficial. En este afán siguieron personas particulares y de esta manera se activó un proceso gradual de fijación escrita de las interpretaciones orales de los poemas, con muchas variantes debidas precisamente a ese origen oral. No fue sino en el siglo III a.C. cuando la tradición escrita pudo ejercer una influencia decisiva sobre la fijación del texto, gracias a la intervención reguladora de los alejandrinos. Efectivamente, en ese momento la enorme variedad de

versiones de los poemas homéricos motivó a los filólogos de la biblioteca de Alejandría a establecer un texto canónico, y es éste al que se suscriben los manuscritos que se conservan en la actualidad.

El lenguaje de la épica

El dialecto de la épica griega era originalmente el eolio, pues dicha tradición poética surgió en el norte de Grecia, en donde predominaba este dialecto (Fraenkel 1992; West 1973). Más tarde, cuando la tradición ingresó en los pueblos jonios del Asia menor (hacia el siglo XI a.C.), su lenguaje fue vertido al dialecto jonio, excepto en los puntos en que la métrica no lo permitía, donde pervivió la forma eolia primitiva. Con el paso del tiempo se fueron incorporando otras formas dialectales, por ejemplo, del arcadio y el ático. Se trata de un lenguaje artificial, no utilizado fuera de la épica, en el que convergen formas arcaicas, formas recientemente inventadas sobre el modelo de otras más antiguas, palabras de un tono elevado y solemne y otras de carácter familiar. El lenguaje homérico se constituye en una mixtura de dialectos y de sus estratos históricos, con lo que se logran efectos de exotismo, de elevación, de cotidianidad, según los requerimientos del relato.

Como el griego homérico reúne una variedad de elementos dialectales originarios de distintos lugares y períodos, resulta difícil hablar de un estado particular de lengua. Los textos conservados mezclan indistintamente arcaísmos y formas consideradas “más recientes” que otras (Hoekstra 1978), y ello dificulta reconocer algún estado específico en el tiempo. Por su parte, no parece haber un origen determinado para las líneas de transmisión escrita de las versiones existentes, lo que impide guiarse por la escritura para determinar algún estado de lengua en la poesía de Homero. Sin embargo, en lo concerniente a la fonología, los textos escritos preservan suficiente información como para que se pueda reconstruir el sistema fonológico del griego homérico, al menos de manera conjetural, y la

confrontación con el sistema de otros dialectos mejor conocidos permite suponer repertorios similares de fonemas.

Inventario fonológico del griego homérico

Como se acaba de adelantar, el sistema fonológico del dialecto homérico y los de los demás dialectos griegos no ofrecen entre sí diferencias importantes en el número de fonemas, sino más bien en sus empleos y combinaciones, que presentan variantes como la preferencia de h en dialecto homérico y a en ático, o la preferencia de ss en dialecto homérico y su alternancia con tt en ático, entre otros. Tales fenómenos alteran la composición sonora del material léxico y la conformación del contínuum fónico, ya que están relacionadas con la combinación y uso de los fonemas, pero no llegan a afectar el repertorio del sistema fonológico (Chantraine 1968: 1-189).

En el presente trabajo, el repertorio de rasgos a considerar está fundamentado en el sistema fonológico propuesto por Lupaş (1972) para el griego ático del siglo V y comienzos del IV a.C., elaborado sobre el estudio de las obras de los autores trágicos Esquilo, Sófocles y Eurípides y del autor cómico Aristófanes, así como de la epigrafía ática de ese período. Los componentes de dicho sistema se basan en la clasificación de Jakobson y Halle (1973), que se construye sobre la consideración binaria de pares opuestos mínimos, y cuya primera aplicación al griego antiguo ocurrió poco tiempo antes que la de Lupaş, por parte de Muljačić (1969). En el caso de esta lengua no hay un registro del material sonoro que pueda dar cuenta de los hechos de habla tal y como sucedieron. Sin embargo, como indica Lupaş, la pronunciación del griego ha podido ser reconstruida gracias a las evidencias conservadas en fuentes escritas, como los documentos epigráficos y literarios, y también a los testimonios de los gramáticos antiguos. De esta manera, es cierto que los rasgos acústicos son identificados solo a través del espectrograma suministrado por los análisis electrónicos

de la voz, cosa que no se puede obtener del corpus a estudiar en este trabajo por tratarse de una lengua carente de hablantes reales, pero también es cierto que, al considerar a los rasgos acústicos como correspondientes con rasgos articulatorios equivalentes, estos pueden servir de base para la proposición de aquellos. Así ocurre con el griego clásico, donde el reconocimiento de un sistema hipotético de rasgos articulatorios permite la formulación de una propuesta en lo acústico. Sobre la base de tal reconstrucción, Lupaş elabora el sistema de rasgos acústicos presentado aquí.

A continuación, será reseñado el valor fonológico atribuido a los caracteres del alfabeto griego. En primer lugar, las vocales (Lupaş 1972: 31-36):

Breves		Largas	
A a	/a/	A a	/a/
E e	/e/	H h	/ε/
		Ei ei	/ē/
I i	/i/	I i	/i/
O o	/o/	W w	/ɔ/
		Ou ou	/ō/
U u	/y/	U u	/y/

Tabla 3: Valor fonológico de las vocales en griego clásico.

El valor fonológico de los diptongos es:

Propios		Impropios ⁷	
Ai ai	/aj/	Ai #	/ā/
Oi oi	/oj/	Hi \$	/ε/
Ui ui	/yj/	Wi %	/ɔ/
Au au	/aw/		
Eu eu	/ew/		

Tabla 4: Valor fonológico de los diptongos en griego clásico.

Luego, las consonantes (Lupaş 1972: 16-31):

B b	/b/	L l	/l/	S s	/s/
-----	-----	-----	-----	-----	-----

⁷ Se llama *impropios* a los diptongos en los que la glide no se pronuncia, conservándose sólo en la escritura.

G g	/g/ ⁸	M m	/m/	T t	/t/
D d	/d/	N n	/n/	F f	/p ^h /
Z z	/sd/	C c	/ks/	X x	/k ^h /
Q q	/t ^h /	P p	/p/	Y y	/ps/
K k	/k/	R r	/r/	F F	/w/

Tabla 5: Valor fonológico de las consonantes en griego clásico.

A continuación aparece la matriz de rasgos fonológicos de la que se servirán los análisis (Lupaş 1972: 133-151). Primero, las vocales:

	a	á	e	é	ē	j	i	í	o	ó	ō	w	y	ý
Largo	-	+	-	+	+	-	+	-	+	+	-	-	-	+
Compacto	+	+	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-
Difuso	-	-	-	-	-	+	+	+	-	-	-	+	+	+
Grave	+	+	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-
Bemol	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+

Tabla 6: Matriz de rasgos vocálicos del griego clásico (Lupaş 1972: 141).

Y luego, las consonantes:

	p	pp	b	p ^h	pp ^h	t	tt	d	t ^h	tt ^h	k	kk	g	k ^h	kk ^h	m	mm	n	nn	r	rr	l	ll	s	ss	h
Consonánt.	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
Vocálico	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-
Largo	-	+	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Sonoro	-	-	+	-	-	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-
Nasal	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-
Continuo	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+
Compacto	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+
Grave	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	-	-	+
Tenso	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

Tabla 7: Matriz de rasgos consonánticos del griego clásico (Lupaş 1972: 133).

Aunque [j] y [w] son solo variantes de los fonemas /i/ y /y/, se ha preferido tratarlos separadamente, por un lado, debido a la diferencia en el rasgo de + vocálico existente entre estos y aquellos, y por otro lado, debido a la diferencia en los rasgos de + grave / + agudo y + bemolizado / + sostenido entre [w] y /y/ (Lupaş 1972: 142-143). Además, recuérdese que en algunas ediciones de los poemas homéricos se restablece el empleo arcaico del fonema

⁸ La letra g adquiere valor de nasal velar cuando precede a otra consonante velar (g, k, x). En este caso, será designada con el archifonema /N/.

consonántico /w/, representado por el carácter *F* (llamado *digamma*) y que ya en época clásica habría desaparecido tanto del uso común como de los textos homéricos (Chantraine 1968: 221-246).

Cada par de consonantes geminadas se considera como una sola consonante alargada. Sobre la transcripción de estos fonemas, ver Lupaş (1972: 30-31).

Lupaş considera la aspiración inicial de palabra como un fonema (1972: 28-30). La grafía de dicho fonema es el denominado *espíritu áspero*, apóstrofo invertido colocado sobre la vocal a cuya pronunciación antecede. Sin embargo, métricamente dicho espíritu no influye sobre la cantidad silábica, como sí lo hacen las demás consonantes.

Métrica griega y composición poética

Antes de estudiar la muestra es conveniente recordar algunos puntos fundamentales de métrica y composición del verso épico (Kirk 1990; West 1996; Guzmán Guerra 1997):

La *cantidad* es el rasgo suprasegmental relativo a la duración de los sonidos, y distingue entre breve y largo. La métrica griega está fundamentada en esta distinción básica. La cantidad es apreciable tanto en lo segmental como en lo silábico, y por esta razón hay que diferenciar cantidad vocálica y cantidad silábica: una sílaba breve tiene como núcleo una vocal breve; en cambio, una sílaba larga puede tener como núcleo no solamente una vocal larga o un diptongo, sino también una vocal breve, si ésta va seguida por dos consonantes; ejemplos de ello son las palabras *to/poj* y *te/rpw*: en la primera, las dos sílabas son breves, mientras que en la segunda, son largas. Las unidades de la métrica griega se basan en la cantidad silábica.

El *pie* es una reiteración regular de secuencias compuestas por dos, tres o cuatro sílabas largas y/o breves. Entre los pies más conocidos están: el yambo (de secuencia \sim -), el troqueo (- \sim), el espondeo (--), el dáctilo (- \sim \sim) y otros.

El *metro* es una unidad de medida que se compone de uno o más pies. Ejemplos: el dáctilo, el espondeo, el metro yámbico (éste último se compone de dos yambos).

El *verso*, en la tradición jonia, es una agrupación de dos o más metros separados por pausa de otras secuencias similares. El final de un verso puede reconocerse porque su último metro suele tener alguna característica diferente a las de los demás metros, como una o dos sílabas menos (en cuyo caso, al verso se le llama cataléctico), o una sílaba final breve donde debería ir una larga (*brevis in longo*), o, al menos, una pausa que generalmente coincidirá con la pausa sintáctica. Según el verso tenga dos o más metros, podrá llamarse dímetero, trímetro, tetrametero, pentámetro, hexámetro, etc.

El *hexámetro* es el verso de la épica griega. Su último metro es un espondeo (--) o un troqueo (- \sim), y los cinco primeros pueden ser dáctilos (- \sim \sim) o espondeos. Por el predominio cuantitativo del dáctilo, el verso se llama también *hexámetro dactílico*. Gráficamente, su estructura es:

$\underline{\sim\sim}$ - $\underline{\sim\sim}$ - $\underline{\sim\sim}$ - $\underline{\sim\sim}$ - $\underline{\sim\sim}$ - $\underline{\sim}$

(donde el símbolo “-” equivale a una sílaba larga, “ $\underline{\sim\sim}$ ” a una sílaba larga o dos breves y “ $\underline{\sim}$ ” a una sílaba larga o una breve), y a este esquema deben ajustarse las palabras del poema. Como los cinco primeros metros pueden ser dáctilos o espondeos, el verso épico tiene la posibilidad de aparecer bajo treinta y dos esquemas diferentes, según la combinación de tales metros.

Las *fronteras de palabras* son puntos dentro del verso en los que deben encontrarse dos palabras y que por tanto no deben ser cubiertos por una sola palabra. En el hexámetro hay, a grandes rasgos, tres zonas en las que suele haber frontera: una, poco después del comienzo del verso, otra, cerca de la mitad del verso (es la principal y se le llama *cesura*) y otra, antes de que comience el quinto metro. Los hexámetros pueden presentar una, dos o hasta tres de estas fronteras internas, distribuidas de acuerdo con los cola.

Por su parte, un *colon* (plural: *cola*) es una estructura rítmica a la que debe amoldarse la palabra o la frase, y está delimitada por las fronteras de palabra. En un verso hay al menos dos cola y, como máximo, cuatro, que abarcan desde la primera hasta la última sílaba del verso, distribuidos de manera muy variable. La extensión del colon es independiente de la extensión de los metros; por ello un colon puede comenzar, por ejemplo, después de la sílaba larga de un dácilo, y terminar en la primera breve del siguiente dácilo; en este caso, el siguiente colon comenzaría en la segunda breve del mismo metro.

Las *fórmulas* son ciertas palabras o frases que se repiten al menos una vez dentro del conjunto de la poesía épica conservada, siguiendo el mismo patrón métrico (M. Parry 1930). Pueden ser epítetos aplicados a determinados personajes u objetos, frases que introducen parlamentos, etc. Se piensa que eran empleadas para facilitar la composición oral del poema. También es común hablar de *expresión formular* (Lord, citado por Chuaqui 2000: 41), que no implica la repetición exacta de palabras, sino la repetición de formas léxicas y sintácticas que encajan en un mismo patrón métrico. Este patrón es el colon.

Los *zeugmata* (singular: *zeugma*) o *puentes*, son lugares del verso en los que no debe haber frontera de palabra: ningún hexámetro lleva frontera entre el tercer y el cuarto pie, porque esto causaría la división del verso en dos partes exactamente iguales, propensas a

volverse trímetros independientes; tampoco debe haber frontera entre las sílabas breves del segundo y del cuarto metro cuando estos son dáctilos (leyes de Meyer y de Hermann, respectivamente), porque ello produciría la aparición de troqueos en el interior del verso, distorsionando el ritmo propio de la épica.

Las estructuras sintácticas y musicales pueden hacerse más complejas cuando trascienden los límites del verso individual; se habla entonces de *período*, que es la conexión sintáctica entre frases y oraciones por más de un verso consecutivo.

El *encabalgamiento* es la conexión rítmica y sintáctica entre el final de un verso y el comienzo del siguiente. Basado en M. Parry (1929), Kirk (2000: 30-37) distingue tres tipos de encabalgamiento: el *progresivo*, que aparece cuando una oración considerada completa dentro del hexámetro, es complementada al comienzo del siguiente verso con alguna idea adjetival, adverbial o verbal, que puede introducir una nueva oración (como sucede, por ejemplo, entre los dos primeros versos de la *Ilíada*: “Canta, diosa, la cólera del Périda Aquiles, / funesta, que produjo innumerables dolores entre los aqueos”); el encabalgamiento *periódico*, que sucede cuando, de dos versos, el primero contiene la oración subordinada y el segundo, la principal correspondiente (así ocurre en *Ilíada* 23.57-58: “y cuando saciaron el deseo de comida y de bebida, / se fueron a dormir cada uno hacia su tienda”); y el encabalgamiento *integral*, que ocurre cuando una oración comienza en un verso y termina en el siguiente, quedando separados, por ejemplo, el sujeto y el verbo (así, en *Ilíada* 23.309-310: “pero tus caballos / corren más lentamente”). Si bien las pausas entre un verso y otro disminuyen considerablemente frente al encabalgamiento (el integral, especialmente), estas no desaparecen por completo, ya que son necesarias para la delimitación rítmica de los versos.

Por lo demás, la posibilidad de enlaces entre versos a través genera el *estilo cumulativo*, que consiste precisamente en la acumulación de motivos que se van enlazando sucesivamente en lo rítmico y lo sintáctico hasta formar una larga cadena de ideas extendida por varios versos, cuyas unidades son los períodos y cuyos medios de enlace son los encabalgamientos.

Finalmente, considérense ciertas licencias poéticas:

Productio epica: cuando, por necesidades métricas, una vocal breve debe interpretarse como larga. Con frecuencia, esta vocal irá seguida por otra vocal o por una fricativa, una sonante (m, n, l, r) o la sibilante j.

Correptio epica: cuando, por necesidades métricas, una vocal larga o diptongo deben interpretarse como breves.

Correptio attica: cuando se considera breve una sílaba en la que una vocal breve va seguida por el grupo consonántico oclusiva + líquida o nasal.

Es posible, además, que dos vocales “fuertes” (a, e, h, o, w) se unan para formar una sílaba larga. Si ello sucede dentro de la palabra, se trata de una *sinícesis*; si ocurre entre dos palabras, hay que hablar de *sinalefa* o *crasis*. Gráficamente, se acostumbra indicar la presencia de una sinícesis o de una sinalefa con el uso de una línea curva que enlaza por debajo a las dos sílabas pertinentes. La crasis puede reconocerse por la desaparición de la última vocal de la primera palabra, acompañada del respectivo apóstrofe. Inversa a estas licencias es la *diéresis*, que implica considerar como separadas dos vocales que normalmente formarían diptongo (en el texto suele marcarse con dos puntos sobre la i o la u, que son las dos vocales que funcionarían como glides).

Muestra

La muestra extraída del corpus consiste en dos fragmentos de la *Ilíada*, que fueron seleccionados por presentar una cualidad en común: en los dos el humor forma parte del relato. En la presente aplicación metodológica el humor será entendido como un hecho de carácter ficcional, es decir, como un elemento que ocurre dentro de la realidad interna del relato, y no como un hecho real que trascienda de la obra literaria hacia el público de la misma.

Acerca del humor

Los estudiosos dedicados al tema del humor desde las más diversas disciplinas coinciden en admitir la dificultad de ofrecer una definición satisfactoria de tal fenómeno humano, debido a la amplia gama de formas, usos y funciones que éste puede conllevar. En todo caso, para efectos del presente trabajo resultará útil describir algunas de sus características básicas y sus manifestaciones en los textos homéricos.

La Real Academia Española (*DRAE* 2001) define el humor, en su segunda acepción, como “jovialidad, agudeza”, y, en su quinta acepción, como “humorismo”, que es el “modo de presentar, enjuiciar o comentar la realidad, resaltando el lado cómico, risueño o ridículo de las cosas”. En estos sentidos, el humor estaría relacionado semánticamente con la comicidad, lo gracioso, la risa y el lenguaje lúdico (Escarpit 1962; Agelvis 1998).

El resultado fisiológico de lo cómico suele ser el rasgo paralingüístico de la risa (y también sus manifestaciones concomitantes: guiño, sonrisa, carcajada), vocalización que el oyente trasmite al hablante durante el desarrollo de la comunicación, y que puede ir acompañada de interjecciones y de rasgos extralingüísticos como gestos faciales y otros movimientos corporales (Cabrera y Pelayo 2001: 67).

El medio natural de la risa, según Bergson (1939), es la sociedad, pues la risa es un acto compartido. Esto confiere al humor un valor eminentemente social, vinculado con las definiciones aristotélicas del hombre como un ser que ríe y como un ser que vive en sociedad. Bergson distingue tres tipos de humor, el situacional, el de carácter y el verbal:

-Situacional: transitorio y producido por la alteración de un estado al que se considera normal. Está constituido por escenas que, por sí mismas, incluso sin la intervención del lenguaje verbal, provocan la risa, aunque no es raro encontrar en ellas comentarios sobre la situación cómica, lo que resulta útil para explicar lo humorístico dentro de los textos narrativos. Por lo general, se trata de escenas en las que se presentan situaciones grotescas o degradantes.

-De carácter: permanente y producido por un defecto o una deformación de comportamiento, relacionado con la persona que lo encarna.

-Verbal: producido por la estructura de la frase o la elección de las palabras, independientemente de quien las pronuncia. Incluye los chistes, las adivinanzas, los duelos verbales, los juegos de palabras, etc.

En los tres tipos de humor es frecuente el empleo de herramientas lingüísticas para el logro de efectos humorísticos, tales como las figuras y los tropos (por ejemplo: la ironía, la metáfora, el símil, la hipérbole, la metonimia, la antonomasia, la litotes).

Para Bergson (1939: 27), lo cómico expresa cierta imperfección individual o colectiva que necesita ser corregida, y en este caso la corrección es la risa, entendida entonces como un acto social que responde a un estímulo en el que algo está desencajado de lo convencional. Freud (citado por Llera 2003: 621) considera que la risa funciona como una válvula de escape a las tensiones sociales, y que gracias a ella el individuo liberaría sus excedentes emocionales para retomar el equilibrio psicológico. Bajtín (citado por Llera

2003: 622) sigue las ideas de Bergson y de Freud, al observar en el humor un mecanismo social de liberación transitoria e imaginaria ante la presión de las imposiciones, las reglas, los cánones de perfección y la perpetuación de las esferas de poder. Según esto, al menos temporalmente, la risa degrada, profana y disloca lo establecido, a partir de la ambivalencia humorística.

En la *Retórica* (1978: 1412a-b), Aristóteles señala que el discurso lúdico llama la atención del público porque sorprende con un final diferente al que se espera, y que esta ruptura de las expectativas genera los resultados humorísticos. Kant (citado por Llera 2003: 619) entiende el sentimiento de lo cómico como la fusión entre el displacer y el placer causado por la incongruencia entre la expectativa y el acontecimiento real. Y, en la misma línea de pensamiento, Koestler (citado por Llera 2003: 625) habla de “biasociación” como la capacidad de pensar simultáneamente en dos esferas nocionales diferentes, cuya asociación sería la generadora del efecto risible.

La idea de una dualidad de sentidos en el mensaje humorístico es también reconocida desde el enfoque de la semántica estructuralista. Aquí, lo risible se construye en el discurso insertando en éste de manera simultánea dos campos de sentido diferentes, encadenados por un mismo elemento (una palabra, una frase, etc.); la sorpresa que surge cuando la existencia de los dos campos de sentido se hace evidente desencadenaría el efecto humorístico (Blanco y Bueno 1980).

En cuanto a la épica griega, el tratamiento humorístico del contenido no es extraño en absoluto. De hecho, en la *Poética* Aristóteles reconoce, dentro de ciertos pasajes y obras de la épica arcaica, elementos análogos a los que posteriormente caracterizaron al género de la comedia (1974: 1448b-1449a).

En la *Ilíada* es posible conseguir manifestaciones de lo humorístico en cualquiera de las tres categorías generales en las que lo entiende Bergson (1939): por ejemplo, el humor situacional aparece en el canto 1, cuando el dios Hefesto se afana en servir el néctar a los demás dioses y sus movimientos torpes y apurados despiertan la risa entre ellos; el humor de carácter aparece en el canto 2, cuando la voz narradora describe las imperfecciones fisionómicas y las costumbres grotescas de uno de los soldados griegos, Tersites; el humor verbal es perceptible en el canto 3, cuando Héctor amonesta a Paris haciendo un juego de palabras con su nombre: *Dísparis* (*dis-Paris*, lo que traduce “infeliz Paris”).

En un lúcido ensayo sobre el humor dentro de los poemas de Homero, Thiele (1978) aplica las ideas de Freud sobre la risa en una larga serie de pasajes vinculados con el humor. El filólogo observa reiteradamente que los pasajes caracterizados por lo risible se adaptan al modelo propuesto por Freud, citado unos párrafos arriba, según el cual la risa surge como un mecanismo para liberar de forma positiva las tensiones acumuladas. De esta manera, después de un momento de gran tensión emocional dentro del relato, suele seguir una solución al problema, e inmediatamente el desahogo a través de la risa.

Irving Hunt (1980) estudia los indicadores lingüísticos de la ironía en el humor dentro de los textos homéricos. El investigador señala tres usos de la ironía en el humor situacional: amenaza velada, alarde sobre un enemigo caído y burla amistosa. Ciertas partículas, adverbios y verbos funcionan como marcas léxicas de la ironía, y son utilizados para enfatizar (partículas *qh/n*, *dh/*; adverbio *h*)=, *ciertamente*) o para matizar (partícula *ke/n*; adverbios *pou/*, *poqi/*, *de algún modo*; verbos *oi)/w*, *oi)/omai*, *creer*) el mensaje irónico. También es frecuente el uso en mal sentido de palabras utilizadas comúnmente en sentido positivo, tales como los verbos *e)pauri/skomai* (*disfrutar*), *geu/omai* (*saborear*), *pe/ssw*

(*alimentar*); los sustantivos *ge/raj* (*presente de honor*), *cei/nia* (*obsequios de hospitalidad*), *do/rpon* (*cena*); y los adjetivos *be/lteroj* (*mejor*) y *lwi+/wn* (*preferible*).

Arnould (1990) documenta las funciones de la risa y del llanto en la literatura desde Homero hasta Platón. La autora considera que estas dos manifestaciones antitéticas se encuentran relacionadas frecuentemente con el estatus del individuo dentro de una comunidad. Por ello, en el caso de la risa, ésta puede servir para incorporar o para aislar a los sujetos en torno a los cuales surge lo risible, lo que se observa en la sonrisa maternal, la risa maliciosa, la risa burlona, que pueden expresar desde cariño y familiaridad hasta rechazo, humillación o triunfo sobre un rival. Arnould observa que en Homero los dos rasgos paralingüísticos acompañan al lenguaje verbal pero no llegan a remplazarlo sino que más bien suelen recibir una explicación que confirma su sentido dentro del texto. También señala que tanto la risa como el llanto funcionan dentro de lo narrativo para acompañar las fórmulas de introducción y de cierre de los discursos de los personajes.

Dentro de los pasajes de la *Ilíada* en los que aparece el humor, es posible encontrar palabras relacionadas explícitamente con el tema, como *meidia/w*, *sonreír*, *gela/w*, *reír*, *ge/lwj*, *risa*, y *ge/loioj*, *risible*. Este es el caso de los dos fragmentos seleccionados para la presente aplicación metodológica.

Fragmentos constitutivos de la muestra

La muestra de la presente aplicación metodológica está constituida por dos fragmentos de la *Ilíada* que son: 2.243-283, 21.479-517. El primero de ellos se compone de 41 versos y 99 cola, y el segundo, de 39 versos y 99 cola también. Éstos suman un total de 80 versos y 198 cola.

A continuación se presentarán los fragmentos mencionados, seguidos de sus correspondientes traducciones al español. El texto griego ha sido tomado de la edición de la *Ilíada* de Homero realizada por Allen (1931), y las traducciones están apoyadas en las que realizaron Murray, Mazon, Monro y Segalá sobre el texto de Homero (1924; 1947; 1963; 1978). También han sido consultados los escolios y los comentarios de Leaf, Benner y Kirk (1900; 1903; 1990).

Ilíada, 2.243-283

El desorden ha surgido en el campamento griego y los soldados se aprestan a abandonar la guerra y a regresar a su tierra patria. El rey Agamenón y los demás líderes se muestran incapaces de frenar el caos. Solamente Odiseo, con la ayuda de las diosas Hera y Atenea, logra calmar el ejército y ordenarlo de nuevo. Pero Tersites, uno de los soldados, instiga a los otros a permanecer en desobediencia e insulta al rey Agamenón, por lo que Odiseo lo castiga públicamente, y esto genera la burla de sus camaradas.

- 2.243 Ὡς φάτο νεικείων Ἀγαμέμνονα ποιμένα λαῶν,
244 Θερσίτης· τῷ δ' ὄκα παρίστατο δῖος Ὀδυσσεύς,
245 καί μιν ὑπόδρα ἰδὼν χαλεπῷ ἠνίπαπε μύθῳ·
246 Θερσίτ' ἀκριτόμυθε, λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής,
247 ἴσχεο, μηδ' ἔθελ' οἷος ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν·
248 οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημὶ χειριότερον βροτὸν ἄλλον
249 ἔμμεναι, ὅσσοι ἅμ' Ἀτρεΐδης ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.
250 τὼ οὐκ ἂν βασιλῆας ἀνὰ στόμ' ἔχων ἀγορευοίς,
251 καί σφιν ὀνειδέα τε προφέρεις, νόστόν τε φυλάσσοις.
252 οὐδέ τί πω σάφα ἴδμεν ὅπως ἔσται τάδε ἔργα,
253 ἢ εὖ ἦε κακῶς νοστήσομεν υἷες Ἀχαιῶν.

254 τὸ νῦν Ἀτρεΐδῃ Ἀγαμέμνονι ποιμένι λαῶν
255 ἦσαι ὄνειδίζων, ὅτι οἱ μάλα πολλὰ διδοῦσιν
256 ἦρωες Δαναοί· σὺ δὲ κερτομέων ἀγορεύεις.
257 ἀλλ' ἔκ τοι ἔρέω, τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·
258 εἴ κ' ἔτι σ' ἀφραίνοντα κιχήσομαι ὥς νύ περ ὄδε,
259 μηκέτ' ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ κάρη ὤμοισιν ἐπέη,
260 μηδ' ἔτι Τηλεμάχοιο πατήρ κεκλημένος εἶην,
261 εἰ μὴ ἐγὼ σε λαβὼν ἀπὸ μὲν φίλα εἵματα δύσω,
262 χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα, τά τ' αἰδῶ ἀμφικαλύπτει,
263 αὐτὸν δὲ κλαίοντα θοὰς ἐπὶ νῆας ἀφήσω
264 πεπλήγων ἀγορήθεν ἀεικέσσι πληγῆσιν.
265 Ὡς ἄρ' ἔφη, σκῆπτρῳ δὲ μετὰφρενον ἠδὲ καὶ ὤμῳ
266 πληξέν· ὁ δ' ἰδνώθη, θαλερόν δέ οἱ ἔκτεσε δάκρυ·
267 σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη
268 σκῆπτρου ὑπο χρυσείου· ὁ δ' ἄρ' ἔζετο τάρβησέν τε,
269 ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.
270 οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασαν·
271 ὄδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·
272 ὦ πόποι ἦ δὴ μυρὶ Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε
273 βουλάς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσω·
274 νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,
275 ὅς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.
276 οὐ θῆν μιν πάλιν αὐτίς ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ
277 νεικεῖν βασιλῆας ὄνειδείους ἐπέεσσιν.

278 Ὡς φάσαν ἢ πληθύς· ἀνὰ δ' ὁ πτολίπορθος Ὀδυσσεὺς
279 ἔστη σκῆπτρον ἔχων· παρὰ δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη
280 εἰδομένη κήρυκι σιωπᾶν λαὸν ἀνώγει,
281 ὡς ἅμα θ' οἱ πρῶτοί τε καὶ ὕστατοι υἴες Ἀχαιῶν
282 μῦθον ἀκούσειαν καὶ ἐπιφρασσαῖατο βουλήν·
283 ὃ σφιν ἐν φρονέων ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν·

2.243 *Así habló, insultando a Agamenón, pastor de pueblos,*

Tersites. Y el divino Odiseo se puso de inmediato a su lado

245 *y mirándolo torvamente le recriminó con duras palabras:*

“¡Tersites, charlatán! Aunque eres orador elocuente

detente, no quieras tú solo altercar contra los reyes.

Sin duda, afirmo que no hay otro hombre peor que tú

entre los que vinieron con los Atridas a Ilión;

250 *por tanto, no hables teniendo en boca a los reyes*

ni les profieras reproches ni estés pendiente del regreso.

Todavía no sabemos claramente cómo resultarán estos trabajos,

Si regresaremos bien o mal los hijos de los aqueos.

Por eso ahora al Atrida Agamenón, pastor de pueblos,

255 *le estás reprochando que muchos presentes le dan*

los héroes dánaos; por eso tú hablas ofendiéndolo.

Pero te declaro, y esto se cumplirá:

Si te encuentro nuevamente desvariando, como ahora,

que no siga estando la cabeza de Odiseo sobre sus hombros

260 *ni se le siga llamando 'padre de Telémaco',
si agarrándote no te despojo de tus vestiduras
(la túnica y el abrigo que cubren tu desnudez)
y mientras lloras te llevo hacia las rápidas naves
golpeándote desde el ágora con vergonzosos golpes."*

265 *Así dijo entonces, y con el cetro la espalda y los hombros
le golpeó; aquel se retorció y se le escapó una gruesa lágrima,
y un chichón morado de su espalda brotó
bajo el cetro de oro; entonces se sentó y se amedrentó,
y adolorido y mirando débilmente se enjugó el llanto.*

270 *Entonces ellos, aunque afligidos, se rieron de él con gusto.
Y de esta manera uno de ellos hablaba, mirando a otro que estaba cerca:
"¡Oh, caramba! Muchas cosas verdaderamente magníficas ha realizado Odiseo,
destacándose en los buenos consejos y preparando la guerra;
pero ahora esta, la mejor obra entre los argivos ha llevado a cabo,*

275 *pues al ofensivo hablador ha hecho callar.
Seguramente su ánimo atrevido no lo volverá a dejar de nuevo
insultar a los reyes con palabras reprochadoras."*

*Así hablaba la multitud. Entonces Odiseo, destructor de ciudades,
se levantó sosteniendo el cetro, y al lado Atenea, la de ojos de lechuza,*

280 *asemejando a un heraldo mandaba a callar al pueblo
para que tanto los más cercanos como los más lejanos hijos de los aqueos
escucharan el discurso y decidieran sobre su consejo.
Él con benevolencia les habló diciendo...*

Iliada, 21.479-517

Involucrados directamente en el conflicto de los griegos y los troyanos, los dioses también se encuentran divididos en dos bandos: los que apoyan a los griegos y los que defienden a los troyanos. Ya otros se han enfrentado. Ahora es el turno de la diosa Hera, quien ataca fácilmente a Ártemis y la hace huir hacia donde Zeus.

21.479 ἀλλὰ χολωσαμένη Διὸς αἰδοίη παράκοιτις

480 νείκεσεν ἰοχέαιραν ὄνειδείοις ἐπέεσσι·

481 πῶς δὲ σὺ νῦν μέμονας κύον ἀδεὲς ἀντί' ἐμεῖο

482 στήσεσθαι; χαλεπή τοι ἐγὼ μένος ἀντιφέρεσθαι

483 τοξοφόρῳ περ' εὐούση, ἐπεὶ σὲ λέοντα γυναιξί

484 Ζεὺς θῆκεν, καὶ ἔδωκε κατακτάμεν ἦν κ' ἐθέλησθα.

485 ἦτοι βέλτερόν ἐστι κατ' οὐρα θήρας ἐναίρειν

486 ἀγροτέρας τ' ἐλάφους ἢ κρείσσοσιν ἴφι μάχεσθαι.

487 εἰ δ' ἐθέλεις πολέμοιο δαήμεναι, ὄφρ' ἐὺ εἰδῆς

488 ὅσσον φερτέρη εἶμι', ὅτι μοι μένος ἀντιφερίζεις.

489 Ἴη ῥά, καὶ ἀμφοτέρας ἐπὶ καρπῷ χειρᾶς ἔμαρπτε

490 σκαιῆ, δεξιτερῆ δ' ἄρ' ἀπ' ὤμων αἴνυτο τόξα,

491 αὐτοῖσιν δ' ἄρ' ἔθεινε παρ' οὐατα μειδιώσα

492 ἐντροπαλιζομένην· ταχέες δ' ἔκπιπτον ὀϊστοί.

493 δακρυόεσσα δ' ὑπαιθα θεὰ φύγεν ὥς τε πέλεια,

494 ἦ ῥά θ' ὑπ' ἴρηκος κοίλην εἰσέπτατο πέτρην

495 χηραμόν· οὐδ' ἄρα τῆ γε ἀλώμεναι αἴσιμον ἦεν·

496 ὧς ἠ δακρυόεσσα φύγεν, λίπε δ' αὐτόθι τόξα.

497 Λητώ δὲ προσέειπε διάκτορος Ἀργειφόντης·
498 Λητοῖ ἐγὼ δέ τοι οὐ τι μαχήσομαι· ἀργαλέον δὲ
499 πληκτίζεσθ' ἀλόχοισι Διὸς νεφεληγερέταο·
500 ἀλλὰ μάλα πρόφρασσα μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν
501 εὐχεσθαι ἐμὲ νικῆσαι κρατερῆφι βίηφιν.
502 Ὡς ἄρ' ἔφη, Λητώ δὲ συναίνυτο καμπύλα τόξα
503 πεπεωτ' ἄλλυδις ἄλλα μετὰ στροφάλιγγι κονίης.
504 ἦ μὲν τόξα λαβοῦσα πάλιν κίε θυγατέρος ἧς·
505 ἦ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἴκανε Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,
506 δακρυόεσσα δὲ πατρὸς ἐφέζετο γούνασι κούρη,
507 ἀμφὶ δ' ἄρ' ἀμβρόσιος ἑάνος τρέμε· τὴν δὲ προτὶ οἷ
508 εἶλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὺ γέλασσας·
509 τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐραניῶνων
510 μασιδίως, ὡς εἶ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ;
511 Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν εὐστέφανος κελαδεινὴ·
512 σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε πάτερ λευκώλενος Ἴηρη,
513 ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν ἔρις καὶ νεῖκος ἐφῆπται.
514 Ὡς οἱ μὲν τοιαῦτα πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον·
515 αὐτὰρ Ἀπόλλων Φοῖβος ἐδύσετο Ἴλιον ἱρήν·
516 μέμβλετο γάρ οἱ τεῖχος εὐδμήτοιο πόλης
517 μὴ Δαναοὶ Πέρσειαν ὑπὲρ μόρον ἧματι κείνῳ.

21.479 *Pero, irritada, la venerable esposa de Zeus*

480 *insultó a la que lanza flechas con reprochadoras palabras:*

“¿Cómo esperas tú ahora, perra atrevida,

*permanecer ante mí? Sin duda te resultaré difícil de comparar en fuerza,
aunque eres la lanzadora de flechas, pues Zeus te hizo leona entre las mujeres
y te concedió matar a la que quieras.*

485 *Ciertamente, es mejor que caces fieras en las montañas
o venados silvestres a que pelees con fuerza contra quienes son más poderosas.
Y si quieres conocer la guerra, para que sepas bien
cuán superior soy, porque en fuerza te comparas conmigo...”*

Así dijo, y le sujetó ambas manos por las muñecas

490 *con su mano izquierda, luego con la derecha le arrebató de los hombros las flechas
y con ellas entonces se puso a golpearle las orejas, sonriendo,
de modo que la volteaba de un lado a otro; y las rápidas flechas iban cayendo.
Y llorando se apartó la diosa y escapó como una paloma
que, perseguida por un halcón, vuela hacia una hueca peña,*

495 *a una guarida; ciertamente no le estaba destinado ser atrapada en esa ocasión;
así ella escapó llorando, y dejó allí las flechas.
Y el mensajero asesino de Argos habló a Leto:*

*“Leto, de ningún modo pelearé contigo; pues es difícil
luchar contra las esposas de Zeus, que amontona las nubes;*

500 *al contrario, muy contenta ante los dioses inmortales
jáctate de haberme vencido con poderosa fuerza.”*

*Así dijo entonces, y Leto recogió las flexibles flechas
que habían volado a uno y otro lado en un torbellino de polvo.
Habiendo tomado las flechas volvió con su hija,*

505 *y esta llegó entonces al Olimpo, a la casa de bronceas bases de Zeus,*

*y llorando se sentó la muchacha sobre las rodillas del padre,
temblaba el velo divino que la cubría; y hacia sí la
acercó el padre Cronida y le preguntó, riendo con gusto:
“¿Quién entre los celestiales, hija querida, te hizo tales cosas
510 sin justificación, como si hubieras hecho algo malo en su presencia?”
Y a su vez le dijo la de bella corona, la que se deleita con el ruido de la cacería:
“Tu esposa me maltrató, padre, Hera, la de blancos brazos,
por culpa de ella a los inmortales les está destinada la discordia y el insulto.”
Así ellos se decían tales cosas.
515 Y, por otra parte, Febo Apolo llegó a la sagrada Ilión,
pues la muralla de la bien construida ciudad era objeto de su preocupación,
no fuera que los dánaos la destruyeran ese día, a pesar de lo que estaba destinado.*

www.bdigital.ula.ve

Una vez mostrado el texto que conformará la muestra, es momento de pasar a los análisis de los fragmentos, comenzando por *Iliada*, 2.243-283, lo que se hará a continuación.

CAPÍTULO 2

SIMBOLISMO SONORO EN *ILÍADA*, 2.243-283

Exposición y descripción de los datos del plano de la expresión

2.243	ᾠς φάτο				νεικείων Ἀγαμέμνονα				ποιμένα λαῶν,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	4	3	5	0	8	3	2	0	5
Compacto	3	0	1	3	6	2	2	6	5	1	0	5
Grave	3	0	2	2	6	2	4	4	4	2	2	3
Bemol	2	2			2	6			2	4		
Sonoro			0	4			7	1			4	1
Nasal			0	4			6	2			3	2
Continuo			2	2			0	8			1	4
Tenso			1	3			1	7			1	4
Vocálico			0	4			0	8			1	4
<i>Secuencias</i>	0		2		2		2		2, 2		0	

244	Θερσίτης:				τῶ δ' ᾠκα				παρίστατο				δῖος Ὀδυσσεύς,			
Colon	a				b				c				d			
Colometría	□□□□				□□□□				□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	5	2	1	0	3	0	4	0	5	1	4	1	4
Compacto	2	1	0	5	3	0	1	2	3	1	0	5	3	3	0	5
Grave	0	3	0	5	3	0	1	2	3	1	1	4	4	2	0	5
Bemol	0	3			2	1			1	3			4	2		
Sonoro			1	4			1	2			1	4			2	3
Nasal			0	5			0	2			0	5			0	5
Continuo			2	3			0	2			1	4			3	2
Tenso			1	4			2	1			3	2			0	5
Vocálico			1	4			0	3			1	4			0	5
<i>Secuencias</i>	0		2, 2-		0		0		0		2		2, 2		0	

2.245	καί μιν ὑπόδρα ἰδῶν				χαλεπῶ ἠνίπαπε μύθω'			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	6	0	9	5	4	0	8
Compacto	4	4	2	7	7	2	1	7
Grave	4	4	4	5	4	5	5	3
Bemol	3	5			3	6		
Sonoro			6	3			3	5
Nasal			3	6			2	6
Continuo			1	8			1	7
Tenso			2	7			3	5
Vocálico			1	8			1	7
Secuencias	2		2, 2, 2-		2		0	

2.246	Θερσίτ' ἀκριτόμυθε,				λιγύς περ ἐὼν ἀγορητής,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	9	3	6	10	10
Compacto	4	3	1	8	7	2	2	8
Grave	2	5	2	7	3	6	3	7
Bemol	2	5			3	6		
Sonoro			3	6			6	4
Nasal			1	8			1	9
Continuo			1	8			3	7
Tenso			3	6			2	8
Vocálico			2	7			2	8
Secuencias	0		2, 2		2		2	

2.247	ἴσχεο,				μηδ' ἔθει' οἶος				ἐριζέμεναι βασιλεῦσιν'			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	0	3	0	2	2	3	0	5	2	7	0	10
Compacto	2	1	1	1	5	1	0	5	6	5	0	10
Grave	1	2	1	1	2	4	1	4	2	9	2	8
Bemol	1	2			2	4			1	10		
Sonoro			0	2			3	2			7	3
Nasal			0	2			1	4			3	7
Continuo			1	1			2	3			4	6
Tenso			0	2			0	5			0	10
Vocálico			0	2			1	4			2	8
Secuencias	2		2		3		0		2, 2		2	

	οὐ γὰρ ἐγὼ σέο φημί				χεριώτερον βροτὸν ἄλλον			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	5	0	6	1	8	1	10
Comp.	6	2	2	4	8	1	1	10
Grave	4	4	4	2	6	3	2	9
Bemol	3	5			5	4		
Sonoro			4	2			8	3
Nasal			1	5			3	8
Continuo			1	5			1	10
Tenso			0	6			2	9
Vocálico			1	5			4	7
Secuencias	2		0		2		3	

2.249	ἔμμεναι,				ὅσσοι ἄμ' Ἀτρεΐδης				ὑπὸ Ἴλιον ἦλθον.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	1	1	2	6	1	7	2	5	0	7
Compacto	3	1	0	2	6	2	2	6	4	3	1	6
Grave	1	3	1	1	4	4	3	5	3	4	2	5
Bemol	0	4			2	6			4	3		
Sonoro			2	0			3	5			4	3
Nasal			2	0			1	7			2	5
Continuo			0	2			4	4			3	4
Tenso			0	2			1	7			1	6
Vocálico			0	2			1	7			2	5
Secuencias	2		0		2, 2		2, 2-		2, 2		2	

2.250	τῶ οὐκ ἂν βασιλῆας				ἀνὰ στόμ' ἔχων ἀγορεύεις,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	7	3	6	0	9
Compacto	5	2	1	6	9	2	2	7
Grave	5	2	2	5	7	4	3	6
Bemol	2	5			5	6		
Sonoro			3	4			5	4
Nasal			1	6			3	6
Continuo			3	4			2	7
Tenso			2	5			1	8
Vocálico			1	6			1	8
Secuencias	2, 2		2		4		2	

2.251	καί σφιν ὄνειδέα τε προφέροις,				νόστων τε φυλάσσοις.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	7	0	12	1	5	1	8
Comp.	8	4	1	11	5	2	0	9
Grave	5	7	4	8	4	3	1	8
Bemol	3	9			4	3		
Sonoro			5	7			3	6
Nasal			2	10			2	7
Continuo			2	10			4	5
Tenso			3	9			2	7
Vocálico			2	10			1	8
Secuencias	2, 2, 2		2, 2, 2-		2		2, 2	

2.252	οὐδέ τί πω σάφα ἴδμεν				ὅπως ἔσται τάδε ἔργα,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	6	0	8	2	6	0	9
Compacto	5	3	0	8	8	1	1	8
Grave	4	4	2	6	5	4	2	7
Bemol	2	6			2	7		
Sonoro			4	4			3	6
Nasal			2	6			0	9
Continuo			1	7			3	6
Tenso			2	6			3	6
Vocálico			0	8			1	8
Secuencias	2		2, 2-		2, 2		2, 2	

2.253	ἦ εὖ ἦε κακῶς				νοστήσομεν				υἱες Ἀχαιῶν.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	2	0	3	1	3	0	6	3	2	0	4
Comp.	6	1	2	1	4	0	0	6	4	3	2	2
Grave	2	5	2	1	2	2	1	5	3	4	2	2
Bemol	2	5			2	2			2	5		
Sonoro			0	3			3	3			1	3
Nasal			0	3			3	3			1	3
Continuo			1	2			2	4			2	2
Tenso			2	1			1	5			0	4
Vocálico			0	3			0	6			0	4
Secuencias	5		2-		0		2, 2-		3, 3		0	

2.254	τὸ νῦν Ἀτρείδῃ				Ἀγαμέμνονι				ποιμένι λαῶν			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□				□□□□□				□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	6	0	5	0	5	3	2	0	5
Comp.	4	2	0	6	4	1	1	4	4	2	0	5
Grave	2	4	0	6	3	2	3	2	3	3	2	5
Bemol	2	4			1	4			2	4		
Sonoro			4	2			5	0			4	1
Nasal			2	4			4	1			3	2
Continuo			0	6			0	5			1	4
Tenso			2	6			0	5			1	4
Vocálico			1	5			0	5			1	4
Secuencias	2, 2-		2		0		2		2, 2		0	

2.255	ἦσαι ὄνειδίζων,				ὅτι οἱ				μάλα πολλὰ διδοῦσιν			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□				□□□□				□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	7	1	2	0	3	1	6	1	7
Comp.	4	3	1	6	2	2	2	1	4	3	0	8
Grave	3	4	1	6	2	2	2	1	5	2	2	6
Bemol	2	5			2	2			2	5		
Sonoro			4	3			0	3			6	2
Nasal			2	5			0	3			2	6
Continuo			3	4			2	1			3	5
Tenso			0	7			1	2			1	7
Vocálico			0	7			0	3			2	6
Secuencias	3		2, 2-		2		0		0		0	

2.256	ἦρωες Δαναοί:				σὺ δὲ κερτομέων ἀγορεύεις.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	5	3	7	0	10
Comp.	6	1	1	4	8	3	2	8
Grave	4	3	1	4	4	7	3	7
Bemol	2	5			5	6		
Sonoro			3	2			7	3
Nasal			1	4			2	8
Continuo			2	3			2	8
Tenso			0	5			2	8
Vocálico			1	4			2	8
Secuencias	2, 3		2		2, 3		2	

2.257	ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω,				τὸ δὲ καὶ τετελεσμένον ἔσται·			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	4	1	3	2	8	0	12
Comp.	6	1	1	3	10	2	1	11
Grave	3	4	1	3	4	8	2	10
Bemol	2	5			2	10		
Sonoro			2	2			4	8
Nasal			0	4			3	9
Continuo			0	4			3	9
Tenso			2	2			5	7
Vocálico			2	2			1	11
Secuencias	2, 2		2		2, 2		2, 2	

2.258	εἶ κ' ἔτι σ' ἀφραίνοντα				κιχήσομαι				ὥς νύ περ ᾧδε,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	4	0	8	1	3	0	4	2	2	0	7
Comp.	5	3	1	7	3	2	2	2	4	4	2	5
Grave	4	4	2	6	2	3	2	2	3	3	3	4
Bemol	1	7			1	4			3	2		
Sonoro			3	5			1	3			3	4
Nasal			2	6			1	3			1	6
Continuo			1	7			1	3			3	4
Tenso			3	5			1	3			1	6
Vocálico			1	7			0	4			1	6
Secuencias	2		2, 2		2		0		0		2, 2	

2.259	μηκέτ' ἔπειτ' Ὀδυσῆϊ				κάρη ὠμοισιν ἐπέη,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	5	0	7	5	3	0	6
Comp.	5	3	1	6	6	3	1	5
Grave	1	7	3	4	3	6	3	3
Bemol	2	6			2	7		
Sonoro			2	5			3	3
Nasal			1	6			2	4
Continuo			1	6			1	5
Tenso			4	3			2	4
Vocálico			0	7			1	5
Secuencias	2		0		2, 2, 2		0	

2.260	μηδ' ἔτι				Τηλεμάχοιο πατήρ				κεκλημένος εἶην,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	3	3	4	0	7	3	3	0	7
Comp.	2	1	0	3	7	1	1	6	5	1	2	5
Grave	0	3	1	2	4	4	3	4	1	5	3	4
Bemol	0	3			1	7			1	5		
Sonoro			1	2			3	4			4	3
Nasal			1	2			1	6			3	4
Continuo			0	3			1	6			2	5
Tenso			1	2			3	4			2	5
Vocálico			0	3			2	5			1	6
Secuencias	0		0		3		2-		2		2	

2.261	εἰ μὴ ἐγὼ σε λαβὼν				ἀπὸ μὲν φίλα εἶματα δύσω,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	3	0	6	3	7	0	10
Comp.	6	1	1	5	7	3	1	9
Grave	3	4	3	3	6	4	5	5
Bemol	2	5			3	7		
Sonoro			5	1			5	5
Nasal			2	4			3	7
Continuo			2	4			2	8
Tenso			0	6			2	8
Vocálico			1	5			1	9
Secuencias	2		0		0		2	

2.262	χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα,				τά τ' αἰδῶ ἀμφικαλύπτει,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	9	3	5	0	9
Comp.	6	2	2	7	5	4	1	8
Grave	4	4	2	7	5	4	4	5
Bemol	1	7			2	7		
Sonoro			5	4			3	6
Nasal			3	6			1	8
Continuo			1	8			1	8
Tenso			2	7			5	4
Vocálico			1	8			1	8
Secuencias	2		2, 2		2, 2		2, 2	

2.263	αὐτὸν δὲ κλαίοντα				θοῶς ἐπὶ νῆας ἀφήσω			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	4	0	7	4	5	0	7
Comp.	6	2	1	6	8	1	0	7
Grave	5	3	1	6	5	4	2	5
Bemol	3	5			2	7		
Sonoro			4	3			1	6
Nasal			2	5			1	6
Continuo			1	6			3	4
Tenso			3	4			1	6
Vocálico			1	6			0	7
Secuencias	2, 3		2, 2, 2		2, 2		0	

2.264	πεπλήγων ἀγορήθεν				ἀεικέσσι πληγῆσιν.			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	9	3	4	1	6
Comp.	7	0	2	7	4	3	2	5
Grave	3	4	4	5	1	6	3	4
Bemol	2	5			0	7		
Sonoro			6	3			3	4
Nasal			2	7			1	6
Continuo			1	8			3	4
Tenso			2	7			2	5
Vocálico			2	7			1	6
Secuencias	0		2		2		2	

2.265	Ἦς ἄρ' ἔφη,				σκήπτρω δὲ				μετάφρενον				ἠδὲ καὶ ὄμω			
Colon	a				b				c				d			
Colometría	□ □ □ □				□ □ □ □				□ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	2	0	4	2	1	0	6	0	4	0	6	3	2	0	3
Compacto	4	0	1	3	3	0	1	5	4	0	0	6	5	1	1	2
Grave	2	2	2	2	1	2	2	4	2	2	2	4	3	3	2	1
Bemol	1	3			1	2			1	3			2	4		
Sonoro			1	3			1	5			4	2			2	1
Nasal			0	4			0	6			3	3			1	2
Continuo			2	2			1	5			0	6			0	3
Tenso			0	4			3	3			1	5			1	2
Vocálico			1	3			1	5			1	5			0	3
Secuencias	0		0		2, 3		2, 3		2		2		0		0	

2.266	πλήξεν·				ὁ δ' ἰδνώθη,				θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ·			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□				□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	1	0	5	2	2	0	5	0	11	0	12
Compacto	2	0	1	4	3	1	1	4	9	2	3	9
Grave	0	2	2	3	2	2	1	4	4	7	4	8
Bemol	0	2			2	2			3	8		
Sonoro			2	3			3	2			6	6
Nasal			1	4			1	4			1	11
Continuo			2	3			1	4			3	9
Tenso			2	3			0	5			3	9
Vocálico			1	4			0	5			3	9
Secuencias	0	2, 2, 2-		0	2		3		2, 2, 2			

2.267	σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα				μεταφρένου				ἐξυπανέστη			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□				□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	1	9	0	4	0	5	1	4	0	6
Compacto	6	2	2	8	3	1	0	5	4	1	1	5
Grave	5	3	4	6	2	2	2	3	1	4	2	4
Bemol	2	6			1	3			1	4		
Sonoro			4	6			3	2			1	5
Nasal			2	8			2	3			1	5
Continuo			4	6			0	5			2	4
Tenso			2	8			1	4			3	3
Vocálico			0	10			1	4			0	6
Secuencias	2, 2		2, 4		2-		2		0		2, 2	

2.268	σκήπτρου ὕπο χρυσεύου·				ὁ δ' ἄρ' ἔζετο				τάρβησέν τε.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□				□□□□				□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	10	0	5	0	7	1	3	0	6
Compacto	3	4	3	7	5	0	2	5	4	0	0	6
Grave	3	4	5	5	3	2	2	5	1	3	1	5
Bemol	5	2			2	3			0	4		
Sonoro			2	8			3	4			3	3
Nasal			0	10			0	7			1	5
Continuo			3	7			3	4			1	5
Tenso			4	6			1	6			2	4
Vocálico			2	8			1	6			1	5
Secuencias	2		2, 3, 2		0		2, 2		0		2, 2	

2.269	ἀλήσας δ' ἀχρεῖον ἰδῶν				ἀπομόρξατο δάκρυ.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	4	0	10	0	7	0	9
Compacto	6	2	2	8	6	1	2	7
Grave	5	3	2	8	6	1	4	5
Bemol	2	6			4	3		
Sonoro			7	3			4	5
Nasal			2	8			0	9
Continuo			3	7			1	8
Tenso			0	10			4	5
Vocálico			2	8			2	7
Secuencias	2		2, 2, 2		0		3, 2	

2.270	οἱ δὲ καὶ				ἀχνύμενοί περ				ἐπ' αὐτῷ ἠδὲ γέλασσαν·			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	3	1	4	0	6	3	6	1	7
Compacto	3	2	2	1	4	2	1	5	7	2	2	6
Grave	2	3	2	1	2	4	3	3	4	5	3	5
Bemol	1	4			2	4			3	6		
Sonoro			1	2			4	2			4	4
Nasal			0	3			3	3			1	7
Continuo			1	2			0	6			3	5
Tenso			1	2			1	5			2	6
Vocálico			0	3			1	5			1	7
Secuencias	2, 3-		0		2		2		2, 2		0	

2.271	ὧδε δέ τις εἶπεσκεν				ἰδῶν ἐς πλησίον ἄλλον·			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	9	2	6	1	8
Compacto	5	2	2	7	6	2	0	9
Grave	1	6	3	6	4	4	1	8
Bemol	1	6			3	5		
Sonoro			3	6			6	3
Nasal			1	8			3	6
Continuo			3	6			4	5
Tenso			3	6			1	8
Vocálico			0	9			2	7
Secuencias	0		2		2		2	

2.272	ὠ πόποι				ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς				ἔσθλα ἔοργε			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	2	4	3	1	5	0	5	0	5
Compacto	3	1	0	2	4	4	0	6	5	0	1	4
Grave	3	1	2	0	1	7	1	5	2	3	1	4
Bemol	3	1			4	4			0	5		
Sonoro			0	2			4	2			3	2
Nasal			0	2			1	5			0	5
Continuo			0	2			2	4			2	3
Tenso			2	0			0	6			0	5
Vocálico			0	2			1	5			2	3
Secuencias	3-		0		2, 2		0		3		3, 2	

2.273	βουλὰς τ' ἐξάρχων				ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων'			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	2	0	9	2	8	1	11
Compacto	4	1	2	7	9	1	2	9
Grave	4	1	3	6	7	3	4	7
Bemol	2	3			5	5		
Sonoro			4	5			6	5
Nasal			1	8			3	8
Continuo			3	6			3	8
Tenso			2	7			3	8
Vocálico			2	7			2	9
Secuencias	0		2, 2, 2		0		2, 2	

2.274	νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον				ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	7	0	11	2	7	0	9
Compacto	6	2	1	10	6	3	2	7
Grave	3	5	2	9	2	7	2	7
Bemol	3	5			1	8		
Sonoro			8	3			6	3
Nasal			4	7			3	6
Continuo			1	10			2	7
Tenso			2	9			1	8
Vocálico			1	10			2	7
Secuencias	0		2, 2		3		2, 2	

2.275	ὄς τὸν λωβητῆρα				ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	8	2	7	0	10
Compacto	6	0	1	7	9	0	2	8
Grave	4	2	2	6	6	3	4	6
Bemol	3	3			4	5		
Sonoro			4	4			6	4
Nasal			1	7			2	8
Continuo			3	5			3	7
Tenso			2	6			1	9
Vocálico			2	6			2	8
Secuencias	2-		2, 2		2		2, 2	

2.276	οὐ θὴν μιν πάλιν αὖτις				ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	9	5	3	0	8
Compacto	3	5	0	9	6	2	1	7
Grave	3	5	2	7	4	4	1	7
Bemol	2	6			3	5		
Sonoro			5	4			5	3
Nasal			4	5			3	5
Continuo			2	7			2	6
Tenso			2	7			0	8
Vocálico			1	8			1	7
Secuencias	2		2, 2		0		0	

2.277	νικεῖεν βασιλῆας				ὄνειδείοις ἐπέεσσιν.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	3	0	7	3	6	1	5
Compacto	3	4	1	6	5	4	0	6
Grave	2	5	2	5	2	7	1	5
Bemol	0	7			2	7		
Sonoro			4	3			3	3
Nasal			2	5			2	4
Continuo			3	4			2	4
Tenso			1	6			1	5
Vocálico			1	6			0	6
Secuencias	2		2		3, 2		0	

2.278	᾿Ως φάσαν ἢ πληθύς·				ἀνά δ' ὁ πτολίπορθος Ὀδυσσεὺς			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	2	0	10	1	9	1	12
Compacto	5	1	2	8	8	3	1	12
Grave	3	3	4	6	7	4	3	10
Bemol	2	4			7	4		
Sonoro			2	8			5	8
Nasal			1	9			1	12
Continuo			6	4			5	8
Tenso			1	9			3	10
Vocálico			1	9			2	11
Secuencias	0		2, 2, 2		2		2, 2, 2	

2.279	ἔστη σκῆπτρον ἔχων·				παρὰ δὲ γλαυκῶπις Ἀθήνη			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	10	4	5	0	10
Compacto	6	0	2	8	8	2	2	8
Grave	2	4	3	7	5	5	4	6
Bemol	2	4			2	8		
Sonoro			2	8			5	5
Nasal			2	8			1	9
Continuo			2	8			2	8
Tenso			4	6			3	7
Vocálico			1	9			2	8
Secuencias	0		2, 2, 3, 2-		2		2	

2.280	εἰδομένη κήρυκι				σιωπᾶν λαὸν ἀνώγει,			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	3	0	6	5	3	0	7
Compacto	4	3	2	4	6	2	1	6
Grave	1	6	3	3	6	2	2	5
Bemol	2	5			3	5		
Sonoro			4	2			5	2
Nasal			2	4			3	4
Continuo			0	6			2	5
Tenso			2	4			1	6
Vocálico			1	5			1	6
Secuencias	0		0		2, 2		2	

2.281	ὡς ἅμα θ' οἱ πρῶτοί τε				καὶ ὕστατοι υἷες Ἀχαιῶν			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	3	0	10	3	8	0	9
Compacto	6	3	3	7	7	6	4	5
Grave	6	3	5	5	6	7	4	5
Bemol	4	5			4	9		
Sonoro			2	8			1	8
Nasal			1	9			1	8
Continuo			4	6			4	5
Tenso			3	7			3	6
Vocálico			1	9			0	9
Secuencias	2, 2		2, 2, 2		2, 2, 3, 3		2	

2.282	μῦθον ἀκούσειαν				καὶ ἐπιφρασσαίατο βουλήν			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	3	0	6	3	7	1	8
Compacto	3	3	1	5	7	4	1	8
Grave	4	2	2	4	5	6	4	5
Bemol	3	3			2	9		
Sonoro			3	3			4	5
Nasal			3	3			1	8
Continuo			1	5			2	7
Tenso			1	5			3	6
Vocálico			0	6			2	7
Secuencias	2		2-		3, 3		2	

2.283	ὃ σφιν ἐν φρονέων				ἀγορήσατο καὶ μετέειπεν			
Colon	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Colometría	a				b			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	6	0	8	3	7	0	9
Compacto	5	2	1	7	9	2	2	7
Grave	3	4	3	5	5	6	3	6
Bemol	4	3			2	9		
Sonoro			4	4			4	5
Nasal			3	5			2	7
Continuo			2	6			1	8
Tenso			0	8			4	5
Vocálico			1	7			1	8
Secuencias	2, 2		2, 2		2, 2		0	

Tendencias de aparición de las unidades suprasegmentales y segmentales

Una vez analizados los 99 cola integrantes del presente fragmento, se procederá a mostrar las tendencias de aparición de cada uno de los pares contrarios considerados, tanto en lo suprasegmental como en lo segmental.

Colometría

En cuanto a la colometría, la distribución métrica de los versos hace que ciertos cola tengan predominancia dactílica y otros, la minoría de ellos, predominancia espondeica. Ello da cuentas de un ritmo que alterna entre la ligereza, propia del dáctilo, y el detenimiento característico del espondeo. Es así que los cola en los que el número de sílabas largas predomina sobre el número de sílabas breves se caracterizan como los marcados, y los cola en los que hay más sílabas breves que sílabas largas serán los no marcados.

Pares de rasgos distintivos

Vocales

Rasgos vocálicos	Es superado		Iguala	Supera	
	En el doble o más	En menos del doble		En menos del doble	En el doble o más
Largo	58	14	10	14	3
Compacto	0	3	4	18	75
Grave	29	21	20	12	17
Bemol	64	13	7	7	8

Como puede observarse, los rasgos vocálicos estudiados en los versos 243-283 del canto 2 de la *Ilíada* presentan una distribución poco uniforme dentro de los cinco niveles de predominio, y esto permite identificar los niveles en los que aparecen más frecuentemente, (no marcados, que en la tabla se muestran en letra normal), y aquellos en los que aparecen con menos frecuencia (marcados, que se muestran en negrita).

En cuanto al par largo / breve, la mayoría de las veces el extremo largo es superado por el breve en el doble o más de apariciones por colon, de manera que éste es el nivel de predominio no marcado, y los demás niveles de predominio quedan como los marcados.

Algo inverso ocurre en cuanto al par compacto / difuso: aquí, existen mucho más cola en los que el primer extremo predomina sobre el segundo en el doble o más de apariciones por colon, por lo que este nivel queda como el no marcado, y los demás, como marcados.

Por su parte, el par grave / agudo presenta una distribución menos desigual en los diferentes niveles de predominio. Aquí, los niveles marcados son solo aquellos en los que el extremo grave supera al agudo; los demás son no marcados.

Y el par bemol / no bemol presenta distribuciones similares a las del par largo / breve. El nivel no marcado es aquel en el que el rasgo bemol es superado por su contrario en el doble o más de apariciones por colon, y los demás niveles de predominio quedan como marcados.

Consonantes

Rasgos consonánticos	Es superado		Iguala	Supera	
	En el doble o más	En menos del doble		En menos del doble	En el doble o más
Largo	98	0	1	0	0
Compacto	95	1	3	0	3
Grave	59	21	14	2	6
Sonoro	28	17	13	17	24
Nasal	86	5	4	2	2
Continuo	70	22	4	2	1
Tenso	78	11	4	3	3
Vocálico	94	2	3	0	0

Como puede observarse en la tabla, la mayoría de los rasgos consonánticos también presentan una distribución poco uniforme dentro de los cinco niveles de predominio, y esto permite diferenciar los niveles que se considerarán no marcados (mostrados en letra normal), de los que se considerarán marcados (mostrados en negrita).

En la mayoría de los casos, los rasgos largo, compacto, grave, nasal, continuo, tenso y vocálico superan en el doble o más de apariciones a sus respectivos contrarios, lo que hace no marcado a este nivel, y marcados al resto de los niveles.

En cambio, el par sonoro / sordo presenta una distribución diferente de sus niveles de predominio: los dos niveles extremos quedan en minoría con respecto al conjunto de los niveles centrales, y esto permite identificarlos como marcados.

Exposición y descripción de los datos del plano del contenido

Ya que en la presente aplicación metodológica el humor ha sido seleccionado como el elemento del plano del contenido que será relacionado con los elementos de la expresión para la búsqueda de posibles vinculaciones fonosimbólicas, en este punto el análisis se concentrará en ese elemento en específico.

El fragmento estudiado pertenece al pasaje del *Sueño* (2.1-483), que inicia el canto 2 de la *Ilíada*: tras nueve años de difícil asedio a Troya y engañado por un falso anuncio de victoria que Zeus le envía en un sueño, el rey Agamenón concierne con los demás líderes del ejército griego probar la voluntad de los soldados para continuar la guerra. Para esto, el rey congrega al ejército en el campamento y lo engaña declarando la derrota y anunciando el regreso. Pero los soldados no solo no muestran deseos de continuar la guerra, sino que corren en desbandada hacia las naves para apurar el retorno a la patria, con lo que la situación escapa de control y surge el caos, sin que ninguno de los líderes pueda hacer nada. Inspirado por Hera y por Atenea, Odiseo se encarga de calmarlos uno a uno, y solamente Tersites se atreve a persistir en regresar y a afirmar ante todos que Agamenón es un inútil, codicioso y egoísta, lo que resulta molesto no sólo para los reyes sino también para el resto de los presentes. Todo esto ocurre entre los versos 1 y 342.

Es así que al comienzo del presente fragmento Tersites acaba de criticar públicamente a Agamenón, instigando con ello a la desobediencia de sus compañeros. Por ello Odiseo interviene buscando calmarlo y anular así el último foco de desorden en el ejército (243-245). Con esa finalidad aborda a Tersites en un discurso (246-264) en el que lo califica despectivamente (246-249), le reprocha por criticar constantemente a Agamenón (250-256) y lo amenaza con humillarlo frente a todos si vuelve a ofender a los reyes (257-264). Inmediatamente después de la amenaza, el héroe da un golpe a Tersites con el cetro (265-266a). Éste, ya doblegado, se mantiene en silencio, retorcido por el dolor, y deja caer una lágrima (266b-269). Es entonces cuando los demás soldados se ríen del castigado (270), elogian entre ellos la asertividad de Odiseo por el castigo (271-275) y presuponen que no volverán a escuchar las insolencias de Tersites (276-278a). Tras esto, el relato abandona el tema de Tersites y se dirige hacia la preparación de Odiseo para exhortar al ejército a combatir (278b-283).

La risa y su causa

De acuerdo con el recuento que acaba de ser realizado, la causa de la risa es el castigo infligido por el héroe y el consiguiente aplacamiento del soldado (265-269), lo que hace de ésta una escena de humor situacional (Bergson 1939), porque lo risible surge a partir de una acción que conduce a uno de los personajes (Tersites, en este caso) a un estado degradante con respecto a los demás. Efectivamente, hasta el momento de la intervención de Odiseo, Tersites había demostrado una actitud despectiva hacia el principal rey de los griegos y se había expresado como un personaje libre de decidir sobre su permanencia en la playa de Troya y sobre su regreso. Sin embargo, su posición dentro del ejército, que es la de un soldado, no lo acredita para expresarse del rey de una manera ofensiva, tal como lo ha hecho, y tampoco le da la libertad para decidir entre permanecer o retirarse, porque

solamente los de rango superior tienen la potestad de autorizárselo. Es el castigo de Odiseo (265-266a) lo que hace explícita la contradicción entre la actitud de Tersites y su lugar dentro de la jerarquía militar y es la percepción de tal dualidad por parte de los presentes la que genera lo humorístico, tal como se desprende del comentario posterior de los soldados: “Seguramente su ánimo atrevido no lo volverá a dejar de nuevo insultar a los reyes con palabras reprochadoras” (276-277), donde “atrevido” indica que la postura de Tersites es inadecuada a su rango inferior. Al quedar demostrado que la actitud de Tersites resulta ofensiva para la estructura social que todos aceptan y es impropia de él como personaje de muy bajo rango, surge la risa entre sus compañeros, pues ven que el que pretendía ser un hombre desligado de la estructura jerárquica y, por lo tanto, no inferior a los reyes, termina evidenciando que es no solamente uno más de la jerarquía, sino además perteneciente al pueblo, es decir, inferior a los líderes y más aún a Agamenón.

Pues bien, una vez que Tersites ha sufrido el golpe de Odiseo, aparece la risa como efecto de lo humorístico (270-278a): sus compañeros “rieron con gusto”, considerando la acción de Odiseo más loable que sus anteriores hazañas, porque acaba de castigar a alguien “ofensivo” y “hablador”, con lo que esperan que Tersites no repita su actitud “atrevida” para con los reyes.

Elementos lingüísticos relacionados con la expresión de la risa

Siguiendo las características del humor reseñadas anteriormente en este trabajo (Arnould 1990; Bergson 1939; Cabrera y Pelayo 2001; Irving Hunt 1980), puede observarse una serie de elementos lingüísticos que permiten catalogar esta parte del texto dentro de lo humorístico:

En primer lugar aparece el verbo *gela/w, reír* (270), en tercera persona plural de aoristo activo. “Ellos” (los demás soldados) funciona como sujeto y “de él” (Tersites) como

complemento circunstancial. Con esto queda explicitada léxicamente la presencia de la risa dentro del relato, con información de quién la emite y hacia quién va dirigida. Dicho verbo está acompañado por el adjetivo en función adverbial ἤδὺ, *con gusto*, que determina al verbo dando la idea circunstancial de modo.

También es posible apreciar un elemento concomitante con el mencionado rasgo paralingüístico: el par de interjecciones ω\ po/poi, *¡Oh, caramba!* (272).

Y un verso antes resulta notable la alusión a rasgos extralingüísticos como la proxémica y la cinésica: w(=de de/ tij ei)/pesken i)dw\ n ej plhsi/on a)/llon, y *de esta manera uno de ellos hablaba, mirando a otro que estaba cerca* (271), donde el gesto de mirarse unos a otros expresa la complicidad propia del humor como evento social, y la cercanía entre ellos subraya tal complicidad.

El discurso anónimo (272-277) en el que el pueblo celebra el castigo contra el agitador está cargado también de marcas lingüísticas que revelan la presencia de la ironía, uno de los recursos del humor. Dicho discurso puede ser segmentado en dos períodos:

En el primero (272-275), el personaje anónimo ensalza los logros anteriores de Odiseo: ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων, *muchas cosas verdaderamente magníficas ha realizado Odiseo, destacándose en los buenos consejos y preparando la guerra*; el recuerdo de las hazañas militares y la distinción oratoria del héroe imprime en esta aseveración un tono solemne. Tal solemnidad se acrecienta en la siguiente oración: νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν, *pero ahora ha llevado a cabo ésta, la mejor obra entre los argivos*, en donde la frase “pero ahora” y el sintagma “ésta, la mejor” permiten establecer una diferencia de calidad, según la cual lo de ahora resulta todavía mejor que lo del pasado. Luego aparece el argumento de por qué la actual acción de Odiseo supera a las anteriores: ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ'

ἀγοράων, *pues ha hecho callar al ofensivo hablador*, lo que origina un contraste de la solemnidad en las hazañas bélicas y la distinción oratoria con lo vulgar en el castigo a un soldado charlatán, y hace evidente que las oraciones anteriores del período tienen un carácter irónico. En lo léxico, la ironía está marcada por el adverbio oracional ἤ, *ciertamente*, al comienzo del período, el cual a su vez aparece enfatizado por la partícula intensificadora δὴ. De acuerdo con la clasificación de Irving Hunt (1980), se trataría de uno de los tipos de ironía empleada en el humor situacional: el alarde sobre un enemigo caído, en el que un personaje emplea la ironía para burlarse del que ha sido derrotado, aunque en este caso no se trata de un enemigo sino de un compañero que por su comportamiento ofensivo se ha vuelto molesto para los demás. Este alarde sobre el caído continúa en los siguientes versos del discurso.

En el segundo período (276-277) del discurso, el personaje anónimo introduce una nueva manifestación de la ironía, dentro de la oración: οὐ θὴν μιν πάλιν αὐτίς ἀνήσει θυμὸς ἀγήνωρ νεικεῖειν βασιλῆας ὄνειδείοις ἐπέεσσιν, *seguramente su ánimo atrevido no lo volverá a dejar de nuevo insultar a los reyes con palabras reprochadoras*. Aquí, la partícula intensificadora θὴν, *seguramente*, con valor de adverbio modal epistémico, es utilizada para crear un efecto de ironía, por el hecho de aparecer en un contexto en el que no necesita ser empleada: la amenaza de Odiseo fue lo suficientemente rotunda como para que no queden dudas de que Tersites no repetirá su comportamiento, y por ello sería innecesario reforzar la veracidad del enunciado agregando un elemento enfático. El uso de dicho elemento enfático tendría entonces un valor adicional al meramente informativo de la certeza, que sería el irónico.

Como puede observarse, todo el discurso del compañero anónimo de Tersites muestra un carácter irónico, que complementa en lo verbal la anterior escena de humor situacional.

Recuérdese además la descripción de Arnould (1990) sobre la tendencia en la literatura griega de acompañar el acto de la risa con una explicación que la justifique, función que cumple aquí dicho discurso.

La risa como parte del relato

Es este pasaje la burla subraya el estatus degradado de Tersites dentro de la comunidad militar a la que pertenece, toda vez que acaba de ser castigado por su rebeldía. Y su silencio ante la burla indica que el personaje ha sido aislado del grupo, lo que concuerda con la observación de Arnould (1990) sobre la función de la risa como elemento de inclusión o de aislamiento dentro de las sociedades descritas en la literatura griega.

Es así que el humor en *Ilíada*, 2.243-283 se articula en torno al castigo sufrido por uno de los personajes del relato. Dicha acción produce el efecto de la risa, que aparece acompañada de otras marcas propias del lenguaje empleado en Homero para expresar lo humorístico. Gracias a tales marcas, es posible determinar los versos del fragmento en los que se hace evidente el humor como elemento del relato: 265-278a

Por las características que presentan en lo referente al plano del contenido (la presencia del humor), estos serán los versos en torno a los cuales girará la búsqueda de conexiones con elementos marcados en el plano de la expresión. Y eso es a lo que se procederá enseguida en la siguiente parte del análisis.

Análisis interpretativo

Con los datos expuestos y descritos en los pasos anteriores, es tiempo de intentar una búsqueda de las conexiones entre elementos del plano de la expresión y elementos del plano del contenido dentro del pasaje estudiado.

Ya se ha dicho que la muestra de la presente aplicación metodológica fue seleccionado por la presencia de aspectos relativos al humor, elemento del plano del contenido que entonces servirá de guía para la búsqueda de los posibles hechos fonosimbólicos en *Ilíada*, 2.243-283, y luego lo será también en el análisis interpretativo de los dos fragmentos de la muestra en conjunto.

En el apartado anterior se determinó que la parte del relato en la que el humor aparece de manera evidente son los versos 265-278a:

265 Ὡς ἄρ' ἔφη, σκῆπτρῳ δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμῳ

266 πλῆξεν· ὁ δ' ἰδνώθη, θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ·

267 σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα μεταφρένου ἐξυπανέστη

268 σκῆπτρου ὑπο χρυσείου· ὁ δ' ἄρ' ἔζετο τάρβησέν τε,

269 ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν ἀπομόρξατο δάκρυ.

270 οἱ δὲ καὶ ἀχνύμενοί περ ἐπ' αὐτῷ ἠδὺ γέλασσαν·

271 ὧδε δὲ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον·

272 ὦ πόποι ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς ἐσθλὰ ἔοργε

273 βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσω·

274 νῦν δὲ τόδε μέγ' ἄριστον ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν,

275 ὃς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων.

276 οὐ θῆν μιν πάλιν αὖτις ἀνήσει θυμὸς ἀγῆνωρ

277 νεικεῖειν βασιλῆας ὄνειδείοις ἐπέεσσιν.

278a Ὡς φάσαν ἠ πληθύς

265 *Así dijo entonces, y con el cetro la espalda y los hombros*

le golpeó; aquel se retorció y se le escapó una gruesa lágrima,

y un chichón morado de su espalda brotó

*bajo el cetro de oro; entonces se sentó y se amedrentó,
y adolorido y mirando débilmente se enjugó el llanto.*

270 *Entonces ellos, aunque afligidos, se rieron de él con gusto.*

Y de esta manera uno de ellos hablaba, mirando a otro que estaba cerca:

*“¡Oh, caramba! Muchas cosas verdaderamente magníficas ha realizado Odiseo,
destacándose en los buenos consejos y preparando la guerra;
pero ahora esta, la mejor obra entre los argivos ha llevado a cabo,
275 pues al ofensivo hablador ha hecho callar.*

*Seguramente su ánimo atrevido no lo volverá a dejar de nuevo
insultar a los reyes con palabras reprochadoras.”*

Así hablaba la multitud.

Ya ha sido señalado que tales versos narran cómo Odiseo castiga con un golpe la insolencia de Tersites y cómo hace que éste se repliegue dolorosamente, lo que ocasiona la risa de los demás soldados y sus comentarios de satisfacción y burla ante la reprimenda del compañero.

También ha sido dicho que la risa como efecto del humor se hace evidente léxicamente, por medio del verbo *gela/w, reír*, y que hay además una serie de elementos lingüísticos que acompañan la idea del humor, como el uso de interjecciones de asombro, la mención de rasgos extralingüísticos concomitantes con el acto de la risa y el empleo de la ironía, con sus respectivos indicadores léxicos.

Por su parte, de acuerdo con la exposición y descripción de los datos del plano de la expresión, ya realizada, dentro de los versos 265-278a los cola con niveles marcados de predominio en los diferentes rasgos considerados son los siguientes:

En cuanto a la colometría:

Los cola con predominio de sílabas largas: 265b, c, 266b, 267a, c, 268c, 269a, 271a, b, 272b, 273a, 275a, 276a, b, 277a, b, 278a.

En cuanto a los pares de rasgos distintivos:

Vocales:

Largo: 265a, b, d, 266a, b, 269a, 272b, 273a, 275a, 276a, b, 277a, 278a (se trata de aquellos cola en los que el rasgo largo no es superado por el breve en el doble o más de apariciones).

Compacto: 268a, 270a, 272b, 276a, b, 277a, b (en estos cola el compacto no supera al difuso en el doble o más de apariciones).

Grave: 267a, 268b, 269a, b, 272a, 273a, b, 275a, b (aquí, el grave supera al agudo en cantidad de apariciones).

Bemol: 266b, 268a, b, 269b, 271b, 272a, b, 273a, b, 274a, 275a, b, 276b (cuando el bemol no es superado por su contrario en el doble o más de apariciones).

Consonantes:

El rasgo largo no presenta niveles marcados de predominio en ningún cola de este conjunto de versos, por lo que queda descartado del presente análisis.

Compacto: 270a (son los cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Grave: 265a, d, 266a, 267a, b, 268a, 269b, 270a, b, c, 272a, 273b, 275b, 278a (son los cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Sonoro: 265c, d, 267c, 268a, 270b, 271a, 272b, 274a, b (cola en los que supera a su contrario en el doble o más de apariciones); 265a, b, 269a, 270a, 271b, 272a, 278a (cola en los que es superado por su contrario en el doble o más de apariciones).

Nasal: 265c, 267b, 270a, 274a, 276a, b (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Continuo: 265a, 266a, 267a, 268b, 270c, 271b, 272c, 275a, 277a, 278a (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Tenso: 265b, 266a, 267c, 268a, 269b, 272a (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Vocálico: 272c (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Aparte de estos elementos, también deben considerarse las secuencias de vocales y de consonantes presentes en este conjunto de versos, en comparación con su incidencia en los versos del resto del fragmento.

Ahora se buscarán conexiones entre los elementos del plano del contenido y los del plano de la expresión. Como en el presente fragmento los versos 265-269 narran el motivo que luego generará la risa entre los personajes, y los versos 270-278a narran el acto de la risa y los comentarios concomitantes de los personajes, aquí ha parecido conveniente seccionar el análisis en esos dos grupos de versos.

La acción generadora de la risa (265-269)

Los primeros versos del conjunto (265-269), que constituyen un período, contienen la parte del relato en la que aparece la causa de la risa para los soldados: Odiseo acaba de reprender a Tersites y ahora lo golpea con el cetro sobre los hombros y la espalda; en seguida el soldado se retuerce y le brota una lágrima mientras le sale un moretón en donde le han golpeado, así que se sienta, adolorido y enjugándose el llanto.

En el análisis de estos cinco versos se tomarán en cuenta sólo las unidades colométricas, el rasgo largo de las vocales y el rasgo tenso de las consonantes, además de las secuencias de consonantes. En cuanto al resto de los rasgos distintivos (compacto, grave y bemol, pertenecientes a las vocales; compacto, sonoro, nasal, continuo y vocálico, pertenecientes a las consonantes) y a las secuencias de vocales, serán descartados porque en estos versos aparecen con la misma frecuencia que en el resto de 243-283, sin que se pueda apreciar aquí una incidencia especial de sus apariciones en niveles marcados (esta observación se desprende de la revisión de los datos ofrecidos en las tablas de análisis del plano de la expresión).

Colometría y rasgos largo / breve

Las sílabas largas y el rasgo largo serán tratados en conjunto, tanto por su estrecha vinculación, como porque ambos imprimen en el verso el mismo efecto de morosidad, debido a su pronunciación, más pausada que la de sus respectivas unidades breves. Es notable la incidencia de varios cola (265a, b, c, d, 266a, b, 267a, c, 268c, 269a) en los que dichas unidades se encuentran dentro de sus niveles de predominio marcado. Cinco de esos cola aparecen agrupados en el comienzo del conjunto, abarcando las oraciones en las que se narra el golpe de Odiseo y la reacción de Tersites (σκήπτρω δὲ μετάφρενον ἠδὲ καὶ ὤμω πλῆξεν· ὃ δ' ἰδνώθη, *y con el cetro la espalda y los hombros le golpeó; aquel se retorció*, 265b, c, 266b). Los demás aparecen distribuidos en el resto de los cinco versos, en donde se describe la aparición del cardenal en el cuerpo del castigado (σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα [...] ἐξυπανέστη, *y de su espalda brotó un chichón morado*, 267a, c), su amedrentamiento (τάρβησέν τε, *y se amedrentó*, 268c) y su dolor físico (ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν, *y adolorido y mirando débilmente*, 269a). Como puede observarse, los cola en los que abundan las unidades largas coinciden con vocablos y frases que hacen referencia al acto

del castigo por parte del superior y a los efectos de tal castigo: contusión, miedo y dolor físico, lo que remite a las ideas de violencia, humillación y punición. Pero estos no son los únicos versos de 243-283 en los que se observa una coincidencia entre unidades largas, en el plano de la expresión, y palabras que transmiten las ideas de violencia, humillación y punición, en el plano del contenido. Hay otros en los que puede evidenciarse algo similar, como se verá en el siguiente párrafo.

Inmediatamente antes de 265-269 se encuentra el discurso de Odiseo (246-264). Como es sabido, allí el héroe comienza desacreditando a Tersites con insultos y con reproches (246-256), y luego hace un juramento (257), comprometiendo su propia paternidad y su vida (259-260): si lo vuelve a encontrar “desvariando” (258), lo sujetará en frente de todos, pondrá al descubierto sus partes pudendas, despojándolo de sus vestiduras, y lo golpeará de manera vergonzosa (261-264). Es a partir de 257 donde aumenta la cantidad de cola con niveles marcados de unidades largas. Estos son: ἀλλ' ἔκ τοι ἐρέω, *pero te declaro* (257a), εἶ κ' ἔτι σ' ἀφραίνοντα, *si nuevamente desvariando* (258a), κάρη ὤμοισιν ἐπέιη, *sigla estando la cabeza sobre sus hombros* (259b), κεκλημένος εἶην, *se le llame* (260b), χλαῖνάν τ' ἠδὲ χιτῶνα, τὰ τ' αἰδῶ ἀμφικαλύπτει, *la túnica y el abrigo que cubren tu desnudez* (262a, b), αὐτὸν δὲ κλαίοντα, *y mientras lloras* (263a), πεπλήγων ἀγορήθεν ἀεικέσσι πληγῆσιν, *golpeándote desde el ágora con vergonzosos golpes* (264a, b). En cuanto al contenido, 257-264 pueden dividirse en dos secciones: la de la aseveración del juramento (257-260), en donde Odiseo asegura el cumplimiento de sus palabras, y la de las acciones que son objeto del juramento (261-264), en donde Odiseo narra lo que hará; en la primera sección es apreciable la existencia de palabras que transmiten una idea de solemnidad, inherente al acto de jurar y aseverar ese juramento; en la segunda son patentes, a través de las acciones mencionadas, las ideas de violencia, humillación y punición. Es evidente entonces que en

257-264 los cola con niveles marcados de sílabas largas y del rasgo largo, en el plano de la expresión, coinciden con palabras que expresan la idea de violencia, humillación y castigo, en el plano del contenido, mismo fenómeno que ocurre en 265-269, según fue descrito en el párrafo anterior.

Recuérdese que las sílabas largas, por su mayor duración con respecto a las breves, imprimen un efecto de morosidad en el verso. Dicha morosidad en el plano de la expresión era relacionada entre los métricos y musicólogos antiguos (Dionisio de Halicarnaso 1910; Arístides Quintiliano 1963) con lo ceremonial y con lo fúnebre en el plano del contenido. En este caso, podría ser el carácter solemne del juramento lo que estaría siendo reflejado el ritmo pausado de 257-260; y podría ser el carácter punitivo, humillante y doloroso del golpe lo que estaría siendo reflejado en 260-264 y 265-269.

Es de notar que, aunque 257-264 y 265-269 reiteran sus coincidencias entre las unidades largas y las ideas de violencia, humillación y castigo, no presentan la misma reiteración en lo referente al tema del humor, porque este tema fue señalado en 265-269 como causa de la risa que surge a partir de 270, pero no es evidenciable en 257-264, los cuales no forman parte de los versos que muestran características relacionables con el humor dentro del relato (lo que fue explicado en la exposición y descripción de los datos del plano del contenido). Así, ambos grupos de versos expresan la violencia, la humillación y el dolor haciendo uso de cantidades notables de unidades largas, pero los dos no expresan por igual el humor a través de dichas unidades, pues 265-269 lo hace, pero 257-264 no. Ante esto, surge la pregunta de si las unidades largas están relacionadas con el humor o si lo están con la violencia, la humillación y el castigo o con todos o con ninguno. Pero aún es temprano para emitir conclusiones al respecto. Entretanto, el análisis de los siguientes versos de la muestra intentará ofrecer una respuesta.

Consonantes

En cuanto a las consonantes, en 265-269 resultan notables los cola con un nivel de predominio marcado en el rasgo tenso (265b, 266a, 267c, 268a, 269b) a lo largo de todos los cinco versos. Estos cola contienen ideas referentes a la acción violenta del golpe o a objetos o acciones relacionados aquí con esa acción: σκήπτρω δὲ, *y con el cetro* (265b), πλῆξεν, *golpeó* (266a), ἐξυπανέστη, *brotó* (267c), σκήπτρου ὑπο χρυσοῦ, *bajo el cetro de oro* (2678a) y ἀπομόρξατο δάκρυ, *se enjugó el llanto* (269b). Se trata de unos versos que en el plano del contenido se encuentran cargados de violencia, lo que puede evidenciarse desde el inicio con el verbo πλῆ=cen, *golpeó* (266), acción que repercute sobre el resto del conjunto, ya que lo que ocurre en las siguientes líneas es consecuencia del golpe; así, en estos cola se describe la sensación física de dolor a través de: ἰδνώθη, *se retorció* (266), θαλερὸν δὲ οἱ ἔκπεσε δάκρυ, *y se le escapó una gruesa lágrima* (266), σμῶδιξ αἱματόεσσα, *chichón morado* (267), ἀλγήσας *adolorido* (269), y se describe el acto de doblegarse: ὃ δ' ἄρ' ἔζετο τάρβησέν τε, *entonces se sentó y se amedrentó* (268); todo lo cual transmite la idea de sufrimiento y humillación del personaje a través de la violencia del castigo. De este modo, un mensaje referente a la violencia y la humillación aparece expresado con una cantidad notable de consonantes dotadas del rasgo tenso. Y, de la misma manera en que ocurrió al revisar la colometría y los rasgos largo / breve, ahora también hay otros versos dentro de 243-283 en los que es posible evidenciar una coincidencia entre el rasgo tenso y las ideas de violencia y humillación.

Como fue recordado unos párrafos arriba, en el grupo de versos inmediatamente anterior a éste, Odiseo emite un discurso contra Tersites (246-264), en respuesta a su insolencia. A partir de 257, el héroe lo amenaza con sujetarlo en frente de todos, poner al descubierto sus partes pudendas, despojándolo de sus vestiduras, y mientras llora golpearlo

de manera vergonzosa, todo ello si vuelve a encontrarlo “desvariando” (258), lo que además Odiseo sanciona con un juramento. Como puede observarse, esta última parte del discurso, extendida por los versos 257-264, está cargada de abundantes verbos y sustantivos referentes a la violencia, la humillación y el dolor físico, tal como ocurre en los siguientes cinco versos (265-269), lo cual ya ha sido descrito. Es de notar que en los demás versos de 243-283 no vuelven a acumularse palabras referentes a la violencia. Eso, en lo relativo al plano del contenido. Pero es que además en el plano de la expresión es perceptible dentro de 257-264 una abundancia considerable de cola en los que hay niveles marcados de consonantes con el rasgo tenso; y esto ocurre también, como ha sido dicho, en los versos 265-269, coincidencia que, por lo demás, no se repite en el resto del fragmento. De tal manera que, tanto en 257-264 como en 265-269, aparecen ideas relacionadas con la violencia, la humillación y el dolor físico, en el plano del contenido, y cantidades notables de cola que presentan niveles marcados del rasgo tenso, en el plano de la expresión. Es evidente entonces en esos versos una reiteración de coincidencias entre lo relativo a la violencia, humillación y dolor físico y el rasgo tenso. Sin embargo, aquí tal reiteración no ocurre entre el tema del humor y el rasgo tenso, pues 257-264 no forman parte de los versos que presentan características relacionables con el humor dentro del relato (lo que fue explicado en la exposición y descripción de los datos del plano del contenido), por lo que, aunque 257-264 y 265-269 coinciden en expresar la violencia, la humillación y el dolor haciendo uso de cantidades notables del rasgo tenso, no coinciden en expresar el humor a través de dicho rasgo, pues 265-269 lo hace, pero 257-264 no, ya que en estos versos no es evidenciable el tema del humor. Nuevamente, igual que al analizar las relaciones entre las sílabas largas, el rasgo largo y el humor, es posible constatar una falta de coincidencia entre

257-264 y 265-269 en lo relativo al tema de humor, pero sí una coincidencia en lo que al rasgo tenso y el lenguaje de la violencia y la humillación concierne.

Secuencias de consonantes

En 265-269 se aprecian las mayores cantidades de secuencias de consonantes por colon en todo el fragmento. De los cinco versos del período únicamente un colon (265a) no presenta secuencias de este tipo. Dichas secuencias son las siguientes: /sk/ y /ptr/ en σκήπτρω δὲ, y *con el cetro* (265b), /p^hr/ en μετάφρενον, *la espalda* (265c), /pl/, /ks/, /nh/ y /dn/ en πλῆξεν· ὃ δ' ἰδνώθη, *le golpeó; aquel se retorció* (266a, b), /nd/, /kp/ y /kr/ en θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ, y *se le escapó una gruesa lágrima* (266c), /sm/ y /ksdh/ en σμῶδιξ δ' αἱματόεσσα, *un chichón morado* (267a), /p^hr/ en μεταφρένου, *de su espalda* (267b), /ks/ y /st/ en ἐξυπανεῖστη, *brotó* (267c), /sk/, /ptr/ y /k^hr/ en σκήπτρου ὕπο χρυσέου, *bajo el cetro de oro* (268a), /rh/ y /ds/ en ὃ δ' ἄρ' ἔξετο, *entonces se sentó* (268b), /rb/ y /nt/ en τάρβησέν τε, y *se amedrentó* (268c), /lg/, /sd/ y /k^hr/ en ἀλγήσας δ' ἀχρεῖον ἰδὼν, y *adolorido y mirando débilmente* (269a), y /rks/ y /kr/ en ἀπομόρξατο δάκρυ, *se enjugó el llanto* (269b). Los fonemas con el rasgo tenso aparecen en la mayoría de tales secuencias. Como ha sido dicho, estos versos, en el plano del contenido, narran hechos relativos a la violencia, la humillación y el castigo. Puede observarse entonces que en 265-269 una abundancia especial de secuencias consonánticas, en el plano de la expresión, coincide con las ideas de la violencia, la humillación y el castigo, en el plano del contenido. Ya ha sido visto que hay otro lugar de este fragmento en el que aparecen palabras que transmiten un similar contenido: se trata de los versos 257-264; sin embargo, en esos versos no hay una cantidad notable de secuencias de consonantes, como sí ocurre aquí.

Ha podido observarse en 265-269 una cantidad comparativamente alta de cola en los que hay niveles marcados de predominio en cuanto a las sílabas largas (colometría), al

rasgo largo (vocales), al rasgo tenso (consonantes) y a las secuencias de consonantes. Las secuencias de consonantes no vuelven a presentar concentraciones tan altas dentro de 243-283, como lo hacen en los cola de este grupo de versos. En cuanto a los niveles marcados de predominio de las sílabas largas, del rasgo largo y del rasgo tenso, aparecen también en gran cantidad de cola dentro de 257-264. Sin embargo, 257-264 no ha sido vinculado en este trabajo con lo humorístico dentro del relato, como sí lo ha sido 265-269. En todo caso, al menos desde 261, comparte con este último grupo de versos el hacer referencia a la violencia, el dolor, la humillación y el castigo. Por su parte, 257-260 hacen referencia más bien a la solemnidad propia de un juramento, elemento que no aparece en 265-269. Finalmente, cantidades resaltables de sílabas largas y del rasgo largo volverán a verse en 270-278a, grupo de versos que será revisado ahora.

La risa 270-278a

La parte de este fragmento dedicada a la risa como efecto de una situación que resulta humorística para los personajes dentro del relato abarca los versos 270-278a. Comienza con la reacción de burla de los soldados ante el castigo del insolente Tersites y continúa con el discurso de uno de ellos, anónimo, quien celebra lo sucedido a su compañero.

En el análisis de estos nueve versos se tomarán en cuenta sólo las unidades colométricas y los rasgos largo y bemol de las vocales. En cuanto al resto de los rasgos distintivos (compacto y grave, pertenecientes a las vocales; todos los de las consonantes) y a las secuencias de vocales y de consonantes, serán descartados porque su frecuencia de apariciones dentro de los cola de estos versos es equiparable a la que presentan en el resto de 243-283, sin que se pueda apreciar aquí una incidencia especial de sus apariciones en niveles marcados.

Colometría y rasgos largo / breve

En cuanto al ritmo de los cola y al par de rasgos largo / breve, en 270-278a es notable la incidencia de varios cola en los que dichas unidades se encuentran dentro de sus niveles marcados de predominio. Estos son: ὧδε δέ τις εἶπεσκεν ἰδὼν ἐς πλησίον ἄλλον, *y de esta manera uno de ellos hablaba, mirando a otro que estaba cerca* (271a, b), ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς, *Odiseo muchas cosas verdaderamente* (272b), βουλὰς τ' ἐξάρχων, *destacándose en los consejos* (273a), ὃς τὸν λωβητῆρα, *pues al ofensivo hablador* (275a), οὐ θῆν μιν πάλιν αὐτίς ἀνήσει θυμὸς ἀγῆνωρ, *seguramente su ánimo atrevido no lo volverá a dejar de nuevo* (276a, b), νεικεῖεν βασιλῆας, *insultar a los reyes* (277a), Ὡς φάσαν ἦ πληθύς, *así hablaba la multitud* (278a). En la exposición y descripción de los datos del plano del contenido, se dijo que este discurso, dividido en dos períodos (272-275 y 276-277), se encuentra cargado de ironía. También se dijo que esa ironía, en el primer período, deriva de la inserción de términos que por su alusión a las hazañas del pasado y a la grandeza heroica (mención del gran éxito militar y oratorio de Odiseo, en el pasado y más aún en el presente) remiten a la solemnidad, pero que en este caso están aplicados al castigo de Tersites, un hecho que no es solemne; y en el segundo período la ironía deriva de la aseveración excesiva (por medio de una partícula de intensidad) de algo que está dado por cierto: el acatamiento de la amenaza por parte del soldado. Así es que estos versos, a partir de 272, transmiten un tono de solemnidad (puesta al servicio de la ironía) a través de los términos empleados en el discurso y aparecen expresados en unos cola con niveles marcados de sílabas largas y del rasgo largo. Es conveniente recordar que en 243-283 ya han sido encontrados dos grupos de versos en los que las unidades largas tienen una presencia importante: 257-264 y 265-269. De ellos, sólo 265-269 presenta la característica de estar

dentro de la parte del relato que ha sido considerada en relación con el humor, al igual que 270-278a.

Vocales

En 270-278a puede observarse una cantidad apreciable de cola rítmicos con niveles marcados de predominio en cuanto al rasgo bemol. En todo el fragmento no hay otro grupo de versos en los que la presencia del rasgo bemol se manifieste de la misma manera. Los mencionados cola son los siguientes: *ιδὼν ἐς πλησίον ἄλλον, mirando a otro que estaba cerca* (271b), *ὦ πόποι ἦ δὴ μυρί' Ὀδυσσεὺς, ¡Oh, caramba! Odiseo muchas cosas verdaderamente* (272a, b), *βουλὰς τ' ἐξάρχων ἀγαθὰς πόλεμόν τε κορύσσων, destacándose en los buenos consejos y preparando la guerra* (273a, b), *ἐν Ἀργείοισιν ἔρεξεν, entre los argivos ha llevado a cabo* (274b), *ὄς τὸν λωβητῆρα ἐπεσβόλον ἔσχ' ἀγοράων, pues al ofensivo hablador ha hecho callar* (275a, b), *ἀνήσει θυμὸς ἀγῆνωρ, su ánimo atrevido dejará* (276b). Se trata, pues, de cola con niveles marcados del rasgo bemol, que forman parte de la expresión de un mensaje cargado de solemnidad e ironía.

De acuerdo con lo dicho sobre 270-278a, las sílabas largas (colometría) y los rasgos largo y bemol (vocales) aparecen aquí en gran cantidad de cola. Dentro de 243-283 el rasgo bemol no vuelve a manifestarse en sus niveles de predominio marcado en grupos tan grandes de versos como éste. Las sílabas largas y el rasgo largo, ya habían aparecido en grandes cantidades dentro de 257-264 y 265-269. En cuanto al contenido, aparte del humor, perceptible a través de la risa y luego de la ironía, también es notable la presencia de lo solemne, que sirve para lograr lo irónico. Ya en 257-260 fue señalada también la coincidencia entre sílabas largas y rasgo largo, en la expresión, y un tono solemne, en el contenido.

Lo señalado hasta aquí sobre las vinculaciones entre expresión y contenido en *Iliada*, 2.243-283 permite recapitular lo siguiente:

En lo concerniente al plano del contenido, el tema del humor se extiende en el relato de manera evidente, como fue determinado en la exposición y descripción de los datos del contenido, desde 265 a 278a, y éstos son los versos que han servido de núcleo del presente análisis. Como la causa de la risa en este grupo de versos fue ubicada en 265-269, y la risa como efecto fue ubicada en 270-278a, el presente análisis interpretativo fue seccionado en esos dos grupos. En el primer grupo hay frecuentes alusiones a la violencia, el dolor, la humillación y el castigo, elementos que este grupo tiene en común con 257-264. En el segundo grupo hay un empleo casi constante del tono solemne y un tratamiento irónico del mismo; la solemnidad es un elemento presente también en 257-260.

En lo concerniente al plano de la expresión, a lo largo de 265-278a resulta evidente la presencia de una cantidad resaltable de sílabas largas y del rasgo largo (vocales) en muchos de los cola; algo similar ocurre en 257-264. En 265-269 se ha detectado una cantidad notable de cola con el rasgo tenso en sus niveles de predominio marcados, lo que puede observarse también en 257-264. También es muy notable en 265-269 la presencia de una gran cantidad de secuencias de entre dos y cuatro consonantes, lo que no vuelve a observarse en las mismas proporciones en otros lugares de 243-283. Finalmente, en 270-278a es patente una gran cantidad de cola con el rasgo bemol en sus niveles de predominio marcados, cosa que no ocurre en otros puntos de 243-283.

CAPÍTULO 3

SIMBOLISMO SONORO EN *ILÍADA*, 21.479-517

Exposición y descripción de los datos del plano de la expresión

21.479	ἀλλὰ χολωσαμένη				Διὸς αἰδοίη παράκοιτις			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	1	5	4	5	0	8
Compacto	7	0	1	5	7	5	1	7
Grave	5	2	2	4	6	6	2	6
Bemol	2	5			3	9		
Sonoro			4	2			3	5
Nasal			2	4			0	8
Continuo			3	3			2	6
Tenso			0	6			3	5
Vocálico			2	4			1	7
<i>Secuencias</i>	0		0		2, 2, 3, 2		0	

21.480	νείκεσεν ἰοχέαιραν				ὄνειδείοις ἐπέεσσιν			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	5	0	7	3	5	1	4
Compacto	6	3	2	5	5	4	0	5
Grave	3	6	2	5	2	7	1	4
Bemol	1	8			2	7		
Sonoro			3	4			2	3
Nasal			3	4			1	4
Continuo			1	6			2	3
Tenso			1	6			1	4
Vocálico			1	6			1	4
<i>Secuencias</i>	2, 3		0		3, 2		0	

21.481	πῶς δὲ σὺ νῦν μέμονας				κύον ἀδεῆς				ἀντί' ἐμεῖο			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	10	1	4	0	4	1	4	0	3
Compacto	5	2	0	10	4	1	1	3	3	2	0	3
Grave	3	4	3	7	2	3	1	3	2	3	1	2
Bemol	4	3			2	3			1	4		
Sonoro			6	4			2	2			2	1
Nasal			5	5			1	3			2	1
Continuo			3	7			1	3			0	3
Tenso			1	9			1	3			1	2
Vocálico			0	10			0	4			0	3
Secuencias	0		2, 2, 2-		2, 2		0		2, 2		2	

21.482	στήσεσθαι;				χαλεπή τοι ἐγὼ				μένος ἀντιφέρεσθαι			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	1	0	5	2	4	0	5	2	6	0	9
Compacto	3	0	0	5	6	1	2	3	7	2	0	9
Grave	1	2	0	5	3	4	3	2	3	6	2	7
Bemol	0	3			2	5			1	8		
Sonoro			0	5			2	3			4	5
Nasal			0	5			0	5			3	6
Continuo			3	2			1	4			2	7
Tenso			1	4			2	3			1	8
Vocálico			0	5			1	4			1	8
Secuencias	2		2, 2		3		0		2		2, 2	

21.483	τοξοφόρῳ περ ἐούση,				ἐπεὶ σὲ λέοντα γυναίξει			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	6	0	8	2	7	0	9
Compacto	7	1	1	7	6	4	2	7
Grave	5	3	3	5	3	7	3	4
Bemol	5	3			2	8		
Sonoro			2	6			4	3
Nasal			0	8			2	7
Continuo			2	6			3	4
Tenso			3	5			3	4
Vocálico			2	6			1	6
Secuencias	2, 2-		2		2, 2		2, 2	

	Ζεὺς θῆκεν,				καὶ ἔδωκε κατακτάμεν				ἦν κ' ἐθέλησθα.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	1	0	6	1	7	0	9	2	3	0	7
Compacto	3	1	1	5	8	1	4	5	5	0	2	5
Grave	0	4	1	5	5	4	5	4	1	4	2	5
Bemol	1	3			1	8			0	4		
Sonoro			2	4			3	6			2	5
Nasal			1	5			2	7			1	6
Continuo			2	4			0	9			3	4
Tenso			1	5			6	3			1	6
Vocálico			0	6			0	9			1	6
Secuencias	2		2, 2, 2-		3		2, 2-		0		2, 2	

21.485	ἦτοι βέλτερόν ἐστι				κατ' οὔρεα θῆρας ἐναίρειν			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	8	4	5	0	9
Compacto	6	2	0	8	7	3	1	8
Grave	2	6	1	7	5	5	1	8
Bemol	2	6			1	9		
Sonoro			4	4			5	4
Nasal			1	7			2	7
Continuo			2	6			1	8
Tenso			3	5			2	7
Vocálico			2	6			3	9
Secuencias	2		2, 2		2, 2		0	

21.486	ἀγροτέρας τ' ἐλάφους				ἦ κρείσσοσιν				ἴφι μάχεσθαι.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□				□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	9	2	2	1	4	2	3	0	5
Compacto	6	1	1	8	2	2	1	4	3	3	1	4
Grave	5	2	2	7	1	3	1	4	2	4	3	2
Bemol	1	6			1	3			0	6		
Sonoro			4	5			2	3			1	4
Nasal			0	9			1	4			1	4
Continuo			3	6			2	3			1	4
Tenso			2	7			1	4			0	5
Vocálico			3	6			1	4			0	5
Secuencias	0		2, 2		0		2		2		2	

21.487	εἰ δ' ἐθέλεις				πολέμοιο δαήμεναι,				ὄφρ' ἐὺ εἰδῆς			
Colon	a				b				c			
Colometría												
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	2	0	4	2	6	0	6	2	3	0	4
Compacto	2	2	0	4	8	2	0	6	3	2	0	4
Grave	0	4	0	4	5	5	3	3	1	4	1	3
Bemol	0	4			3	7			2	3		
Sonoro			2	2			5	1			2	2
Nasal			0	4			3	3			0	4
Continuo			2	2			1	5			1	3
Tenso			4	4			1	5			0	4
Vocálico			3	3			1	5			1	3
Secuencias	0		2-		3, 2, 3-		0		4		2	

21.488	ὅσσον φερτέρη εἴμ',				ὄτι μοι μένος ἀντιφερίζεις.			
Colon	a				b			
Colometría								
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	5	1	7	2	8	0	13
Compacto	5	1	1	7	6	5	1	12
Grave	2	4	3	5	4	7	4	8
Bemol	2	4			3	8		
Sonoro			4	4			6	6
Nasal			2	6			4	8
Continuo			2	6			4	8
Tenso			1	7			2	10
Vocálico			2	6			1	12
Secuencias	2		2, 2, 2-		2		2, 2	

21.489	Ἡ ῥα,				καὶ ἀμφοτέρας				ἐπὶ καρπῷ χειρὸς ἔμαρπτε			
Colon	a				b				c			
Colometría												
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	1	0	1	1	4	0	6	2	7	0	11
Compacto	2	0	0	1	5	1	1	5	7	2	2	9
Grave	1	1	0	1	4	2	3	3	4	5	6	5
Bemol	0	2			1	5			1	8		
Sonoro			1	0			2	4			4	7
Nasal			0	1			1	5			1	10
Continuo			0	1			1	5			1	10
Tenso			0	1			2	4			5	6
Vocálico			1	0			1	5			3	8
Secuencias	0		0		3		2		0		2, 3	

21.490	σκαῖῃ,				δεξιτερῇ δ' ἄρ'				ἀπ' ὤμων αἴνυτο τόξα,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□ □ □ □				□ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	0	0	2	1	4	0	7	3	5	0	8
Compacto	2	1	1	1	4	1	1	6	8	1	1	7
Grave	1	2	1	1	1	4	1	6	7	2	3	5
Bemol	0	3			0	5			5	4		
Sonoro			0	2			4	3			3	5
Nasal			0	2			0	7			3	5
Continuo			1	1			1	6			1	7
Tenso			1	1			2	5			4	4
Vocálico			0	2			2	5			0	8
Secuencias	3		2		0		2		2		2	

21.491	αὐτοῖσιν δ' ἄρ' ἔθεινε				παρ' οὔατα μειδιόωσα			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	7	3	6	0	6
Compacto	5	4	0	7	6	3	0	6
Grave	4	5	0	7	7	2	2	4
Bemol	2	7			3	6		
Sonoro			4	3			3	3
Nasal			2	5			1	5
Continuo			1	6			1	5
Tenso			1	6			2	4
Vocálico			1	6			1	5
Secuencias	2, 2		2		2, 3		0	

21.492	ἐντροπαλιζομένην				ταχέας δ' ἔκπιπτον οἰστοί.			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	6	0	10	2	7	0	11
Compacto	6	1	0	10	7	3	2	9
Grave	3	4	2	8	4	6	4	7
Bemol	2	5			3	7		
Sonoro			7	3			2	9
Nasal			4	6			1	10
Continuo			2	8			2	9
Tenso			2	8			6	5
Vocálico			2	8			0	11
Secuencias	0		3, 2, 2-		2, 2, 2		2, 2, 2, 2	

21.493	δακρυόεσσα δ' ὕπαιθα				θεὰ φύγεν				ὥς τε πέλεια,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	7	1	7	0	4	0	4	2	3	0	5
Compacto	6	3	2	6	3	1	1	3	4	1	1	4
Grave	2	7	3	5	1	3	2	2	2	3	2	3
Bemol	3	6			1	3			1	4		
Sonoro			3	5			2	2			1	4
Nasal			0	7			1	3			0	5
Continuo			2	6			0	4			3	2
Tenso			2	6			0	4			2	3
Vocálico			1	7			0	4			1	4
Secuencias	3, 2		2, 2		2		2-		2		2	

21.494	ἦ ρά θ' ὑπ' ἴρηκος κοίλην				εἰσέπτατο πέτρην			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	5	3	0	11	2	4	0	8
Compacto	6	3	4	7	5	1	0	8
Grave	3	6	5	6	2	4	2	6
Bemol	3	6			1	5		
Sonoro			4	7			2	6
Nasal			1	10			1	7
Continuo			4	7			1	7
Tenso			3	8			5	3
Vocálico			3	8			1	7
Secuencias	2		2, 2		0		2, 2	

21.495	χηραμόν'				οὐδ' ἄρα τῆ γε				άλώμεναι αἴσιμον ἦεν'			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	2	0	4	2	3	0	4	3	6	0	8
Compacto	3	0	1	3	4	1	1	3	9	2	1	7
Grave	2	1	2	2	3	2	1	3	5	6	3	5
Bemol	1	2			1	4			2	9		
Sonoro			3	1			3	1			6	2
Nasal			2	2			0	4			5	3
Continuo			0	4			0	4			3	5
Tenso			0	4			1	3			0	8
Vocálico			1	3			1	3			1	7
Secuencias	0		0		0		0		4, 2		0	

21.496	ὦς ἢ δακρυόεσσα φύγεν,				λίπε δ' αὐτόθι τόξα.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	7	1	9	1	6	0	8
Compacto	7	2	4	6	5	3	1	7
Grave	4	5	5	5	5	3	2	6
Bemol	4	5			3	5		
Sonoro			4	6			2	6
Nasal			1	9			0	8
Continuo			3	7			2	6
Tenso			1	9			4	4
Vocálico			1	9			1	7
Secuencias	3		2, 2, 2-		2		2	

21.497	Λητῶ δὲ προσέειπε				διάκτορος Ἀργειφόντης·			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	7	2	6	0	11
Compacto	6	1	0	7	6	2	2	9
Grave	2	5	2	5	5	3	3	8
Bemol	2	5			3	5		
Sonoro			3	4			5	6
Nasal			0	7			1	10
Continuo			2	5			2	9
Tenso			3	4			3	8
Vocálico			2	5			2	9
Secuencias	2		2		2		2, 2, 2	

21.498	Λητοῖ		ἐγὼ δὲ τοι οὐ τι μαχήσομαι·				ἀργαλέον δὲ					
Colon	a		b				c					
Colometría	□□		□□□□□□□□				□□□□□□					
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	0	0	2	3	7	0	8	0	5	0	5
Compacto	2	1	0	2	8	4	2	6	5	0	1	4
Grave	1	2	0	2	6	6	4	4	3	2	1	4
Bemol	1	2			4	8			1	4		
Sonoro			1	1			4	4			5	0
Nasal			0	2			2	6			1	4
Continuo			1	1			3	5			1	4
Tenso			1	1			2	6			0	5
Vocálico			1	1			0	8			2	3
Secuencias	3-		0		3, 3-		0		2		2, 2	

21.499	πληκτίζεσθ' ἀλόχοισι				Διὸς νεφεληγερέταο			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	11	2	7	0	8
Compacto	5	3	2	9	8	1	1	7
Grave	3	5	3	8	3	6	2	6
Bemol	2	6			2	7		
Sonoro			3	8			5	3
Nasal			0	11			1	7
Continuo			4	7			2	6
Tenso			3	8			1	7
Vocálico			2	9			2	6
Secuencias	2		2, 2, 2, 2		2, 2		2	

21.500	ἀλλὰ μάλα πρόφρασσα				μετ' ἀθανάτοισι θεοῖσιν			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	0	7	2	6	3	6	0	9
Compacto	7	0	8	7	4	0	9	9
Grave	7	0	3	5	5	6	1	8
Bemol	1	6			2	9		
Sonoro			5	3			3	6
Nasal			1	7			3	6
Continuo			3	5			2	7
Tenso			1	7			2	7
Vocálico			4	4			0	9
Secuencias	0		2, 2		2, 3		0	

21.501	εὖχεσθαι				ἐμὲ νικῆσαι				κρατερῆφι βίηφιν.			
Colon	a				b				c			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	1	0	3	2	3	0	4	2	5	0	8
Compacto	3	2	1	2	4	2	1	3	4	3	1	7
Grave	2	3	1	2	1	5	2	2	1	6	4	4
Bemol	1	4			0	6			0	7		
Sonoro			0	3			2	2			4	4
Nasal			0	3			2	2			1	7
Continuo			1	2			1	3			0	8
Tenso			0	3			1	3			2	6
Vocálico			0	3			0	4			2	6
Secuencias	2, 3-		2		2		0		2		0	

21.502	ῥΩς ἄρ' ἔφη,				Λητὼ δὲ				συναίνυτο καμπύλα τόξα			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□				□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	2	0	4	2	1	0	3	1	8	0	11
Compacto	4	0	1	3	3	0	0	3	6	4	2	:9
Grave	2	2	2	2	1	2	0	3	6	4	4	7
Bemol	1	3			1	2			5	5		
Sonoro			1	3			2	1			4	7
Nasal			0	4			0	3			3	8
Continuo			2	2			1	2			3	8
Tenso			0	4			1	2			5	6
Vocálico			1	3			1	2			1	10
Secuencias	0		0		0		0		2		2, 2	

21.503	πεπτεῶτ' ἄλλυδις ἄλλα				μετὰ στροφάλιγγι κόνιης.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	7	2	6	2	7	0	12
Compacto	6	2	0	8	6	3	3	9
Grave	4	4	2	6	4	5	5	7
Bemol	2	6			2	7		
Sonoro			3	5			6	6
Nasal			0	8			3	9
Continuo			3	5			3	9
Tenso			4	4			3	9
Vocálico			2	6			2	10
Secuencias	2		2		2		3, 2	

21.504	ἦ μὲν τόξα λαβοῦσα				πάλιν κίε θυγατέρος ἦς.			
Colon	a				b			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	9	2	7	0	11
Compacto	6	1	2	7	6	3	3	8
Grave	5	2	4	5	3	6	4	7
Bemol	2	5			2	7		
Sonoro			4	5			4	7
Nasal			2	7			1	10
Continuo			4	5			4	7
Tenso			2	7			3	8
Vocálico			1	8			2	9
Secuencias	0		2, 2		2		2, 2	

21.505	ἦ δ' ἄρ' Ὀλυμπον ἴκανε				Διὸς ποτὶ χαλκοβατῆς δῶ,			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	6	0	10	1	8	0	11
Compacto	6	2	3	7	7	2	2	9
Grave	4	4	5	5	6	3	4	7
Bemol	3	5			4	5		
Sonoro			6	4			4	7
Nasal			3	7			0	11
Continuo			3	7			3	8
Tenso			2	8			4	7
Vocálico			2	8			1	10
Secuencias	0		2, 2		2		2, 2, 2	

21.506	δακρυόεσσα δὲ πατρὸς				ἐφέζετο γούνασι κούρη,			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	0	8	1	8	3	6	0	9
Compacto	7	1	1	8	6	3	2	7
Grave	5	3	2	7	4	5	3	6
Bemol	3	5			3	6		
Sonoro			4	5			4	5
Nasal			0	9			1	8
Continuo			2	7			2	7
Tenso			3	6			2	7
Vocálico			2	7			1	8
Secuencias	3		2, 2		0		2	

21.507	ἀμφὶ δ' ἄρ'		ἀμβρόσιος ἑάνδος τρέμε'				τὴν δὲ προτὶ οἷ					
Colon	a		b				c					
Colometría	□ □ □		□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □					
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	0	3	0	4	0	9	0	11	3	2	0	7
Compacto	2	1	0	4	8	1	1	10	4	2	1	6
Grave	2	1	2	2	5	4	4	7	2	4	2	5
Bemol	0	3			3	6			2	4		
Sonoro			3	1			6	5			3	4
Nasal			1	3			3	8			1	6
Continuo			0	4			4	7			1	6
Tenso			0	4			1	10			3	4
Vocálico			1	3			2	9			1	6
Secuencias	0	2	2, 2		3, 2, 3		2		2, 2			

21.508	εἶλε πατήρ Κρονίδης,				καὶ ἀνείρετο				ἠδὺ γελάσσας·			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	10	1	4	0	4	2	3	1	5
Compacto	5	2	2	8	4	2	1	3	4	1	2	4
Grave	2	5	3	7	3	3	1	3	2	3	2	4
Bemol	1	6			1	5			1	4		
Sonoro			5	5			2	2			3	3
Nasal			1	9			1	3			0	6
Continuo			3	7			0	4			4	2
Tenso			3	7			2	2			0	6
Vocálico			3	7			1	3			1	5
Secuencias	0		3, 2-		3		0		0		0	

21.509	τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε				φίλον τέκος				Οὐρανίωνων			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	7	0	9	0	4	0	6	3	2	0	4
Compacto	6	3	1	8	3	1	1	5	3	2	0	4
Grave	2	7	1	8	2	2	2	4	4	1	0	4
Bemol	2	7			2	2			3	2		
Sonoro			3	6			2	4			4	0
Nasal			1	8			1	5			3	1
Continuo			3	6			2	4			0	4
Tenso			3	6			2	4			0	4
Vocálico			1	8			1	5			1	3
Secuencias	3		2, 2		0		2		2		0	

21.510	μανηδίως,				ὡς εἶ τι κακὸν				ρέζουσιν ἐνωπῆ;			
Colon	a				b				c			
Colometría	□□□□□□□□				□□□□□□□□				□□□□□□□□			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	3	0	5	2	3	0	6	3	3	0	7
Compacto	2	2	0	5	3	2	3	3	5	1	0	7
Grave	2	2	2	3	3	2	3	3	3	3	1	6
Bemol	1	3			2	3			2	4		
Sonoro			2	3			1	5			4	3
Nasal			1	4			1	5			2	5
Continuo			2	3			2	4			2	5
Tenso			1	4			3	3			1	6
Vocálico			0	5			0	6			1	6
Secuencias	2		2, 2-		0		2-		0		2	

21.511	Τὸν δ' αὖτε προσέειπεν				εὐστέφανος κελαδινή·			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	9	2	7	0	9
Compacto	6	2	0	9	7	2	1	8
Grave	4	4	2	7	4	5	2	7
Bemol	3	5			2	7		
Sonoro			4	5			4	5
Nasal			2	7			2	7
Continuo			1	8			3	6
Tenso			4	5			2	7
Vocálico			1	8			1	8
Secuencias	2, 2		2, 2		2		2, 2	

21.512	σὴ μ' ἄλοχος στυφέλιξε				πάτερ				λευκώλενος Ἴηρη,			
Colon	a				b				c			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	1	7	0	10	0	2	0	3	4	2	0	7
Compacto	6	2	2	8	2	0	0	3	6	1	2	5
Grave	3	5	4	6	1	1	1	2	3	4	2	5
Bemol	3	5			0	2			3	4		
Sonoro			3	7			1	2			4	3
Nasal			1	9			0	3			1	6
Continuo			6	4			0	3			4	3
Tenso			2	8			2	1			1	6
Vocálico			2	8			1	2			3	4
Secuencias	0		3, 2		0		2-		2		2	

21.513	ἐξ ἧς ἀθανάτοισιν				ἔρις καὶ νεῖκος ἐρήπται.			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	9	5	3	0	9
Compacto	6	2	2	7	6	4	2	7
Grave	4	4	2	7	3	7	4	5
Bemol	1	7			1	9		
Sonoro			2	7			2	7
Nasal			2	7			1	8
Continuo			4	5			2	7
Tenso			2	7			4	5
Vocálico			0	9			1	8
Secuencias	3		2		2, 2		2, 2	

21.514	ᾠς οἱ μὲν τοιαῦτα				πρὸς ἀλλήλους ἀγόρευον			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	4	2	0	7	3	5	1	8
Compacto	6	3	2	5	7	2	1	8
Grave	6	3	3	4	7	2	2	7
Bemol	3	6			5	4		
Sonoro			2	5			6	3
Nasal			2	5			1	8
Continuo			3	4			4	5
Tenso			2	5			1	8
Vocálico			0	7			4	5
Secuencias			2, 4				2, 2	

21.515	ἀντὰρ Ἀπόλλων				Φοῖβος ἐδύσετο Ἴλιον ἱρήν			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	3	1	4	5	6	0	11
Compacto	5	1	0	5	7	5	1	10
Grave	6	0	1	4	4	8	3	8
Bemol	3	3			5	7		
Sonoro			3	2			6	5
Nasal			1	4			2	9
Continuo			1	4			3	8
Tenso			2	3			1	10
Vocálico			2	3			2	9
Secuencias			2				2-	

21.516	μέμβλετο γάρ οἱ τείχος				ἐϋδμήτιοι πόλιος			
Colon	a				b			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	2	5	0	11	3	5	0	6
Compacto	6	2	3	8	7	2	0	6
Grave	4	4	6	5	4	5	2	4
Bemol	3	5			4	5		
Sonoro			6	5			3	3
Nasal			2	9			1	5
Continuo			3	8			2	4
Tenso			2	9			2	4
Vocálico			2	9			1	5
Secuencias			2				3, 2	

21.517	μη Δαναοὶ πέρσειαν				ὑπὲρ μόνον				ἤματι κείνῳ.			
Colon	a				b				C			
Colometría	□ □ □ □ □ □ □ □				□ □ □ □ □				□ □ □ □ □ □ □ □			
Categ. fon.	Voc.		Cons.		Voc.		Cons.		Voc.		Cons.	
Largo	3	4	0	7	0	4	0	6	3	2	0	4
Compacto	6	2	0	7	3	1	1	5	3	2	1	3
Grave	4	4	2	5	2	2	3	3	2	3	2	2
Bemol	1	7			3	1			1	4		
Sonoro			5	2			4	2			2	2
Nasal			3	4			2	4			2	2
Continuo			1	6			1	5			0	4
Tenso			1	6			1	5			2	2
Vocálico			1	6			2	4			0	4
Secuencias	3, 2		2, 2-		0	2		0	0			

Tendencias de aparición de las unidades suprasegmentales y segmentales

Una vez analizados los 99 cola integrantes del presente fragmento, se procederá a mostrar las tendencias de aparición de cada uno de los pares considerados, tanto en lo suprasegmental como en lo segmental.

Colometría

En cuanto a la colometría, la distribución métrica de los versos hace que ciertos cola tengan predominancia dactílica (la mayoría de ellos) y otros, predominancia espondeica. Ello da cuentas de un ritmo que alterna entre la ligereza propia del dáctilo, y el detenimiento característico del espondeo. Es así que los cola en los que el número de sílabas largas predomina sobre el número de sílabas breves se caracterizan como los marcados, y los cola en los que hay más sílabas breves que sílabas largas serán los no marcados.

Pares de rasgos distintivos

Vocales

Rasgos vocálicos	Es superado		Iguala	Supera	
	En el doble o más	En menos del doble		En menos del doble	En el doble o más
Largo	56	19	7	8	9
Compacto	0	0	4	16	79
Grave	31	24	18	10	16
Bemol	73	16	3	5	2

Al igual que en los dos fragmentos anteriormente analizados, aquí los rasgos vocálicos presentan una distribución poco uniforme dentro de los cinco niveles de predominio, y esto permite identificar aquellos niveles en los que aparecen más frecuentemente (no marcados, que dentro de la tabla se presentan en letra normal), y aquellos niveles en los que aparecen con menos frecuencia (marcados, estos se presentan en negrita).

En cuanto al par largo / breve, la mayoría de las veces el extremo largo es superado por el breve en el doble o más de apariciones por colon, lo que hace a éste el nivel de predominio no marcado, mientras que los demás niveles quedan como los marcados.

Algo inverso ocurre en cuanto al par compacto / difuso: aquí, existen mucho más cola en los que el primer extremo predomina sobre el segundo en el doble o más de apariciones por colon, por lo que este nivel queda como el no marcado, y los demás, como marcados.

El par grave / agudo presenta una distribución menos desigual en los diferentes niveles de predominio. Aquí, los niveles marcados son solamente los dos en los que el extremo grave supera al agudo; los otros tres son no marcados.

Y el par bemol / no bemol presenta distribuciones similares a las del par largo / breve. El nivel no marcado es aquel en el que el rasgo bemol es superado por su contrario en el

doble o más de apariciones por colon, y los demás niveles de predominio quedan como marcados.

Consonantes

Rasgos consonánticos	Es superado		Iguala	Supera	
	En el doble o más	En menos del doble		En menos del doble	En el doble o más
Largo	99	0	0	0	0
Compacto	92	5	2	0	0
Grave	58	20	17	4	0
Sonoro	26	26	18	12	15
Nasal	87	3	5	2	2
Continuo	71	18	5	4	1
Tenso	74	15	6	2	2
Vocálico	92	4	2	0	1

En esta tabla también puede observarse que la mayoría de los rasgos consonánticos tienden a presentar una distribución poco uniforme dentro de los cinco niveles de predominio, y esto permite diferenciar los niveles que se considerarán no marcados (mostrados en letra normal) de los que se considerarán marcados (mostrados en negrita).

El par largo / breve queda descartado de los análisis de este fragmento, porque no presenta ninguna variación en sus niveles de predominio: el total de sus apariciones están registradas en un solo nivel y esto no permite establecer oposición entre marcado y no marcado.

En la mayoría de los cola, los rasgos compacto, grave, nasal, continuo, tenso y vocálico superan en el doble o más de apariciones a sus respectivos contrarios, lo que deja como no marcado a este nivel, y marcados al resto de los niveles.

Por su parte, el par sonoro / sordo presenta resultados diferentes: hay una distribución más o menos pareja de los números de apariciones por colon en cada uno de los cinco niveles de predominio; ante esto, es conveniente marcar solamente los dos niveles extremos, con lo que los tres niveles centrales quedan como no marcados.

Exposición y descripción de los datos del plano del contenido

El fragmento estudiado está inserto en el pasaje de la *Batalla de los dioses* (21.385-520), que está en medio del canto 21 de la *Ilíada*: los dioses han entrado directamente en el campo de batalla, divididos en dos bandos: los que apoyan a los griegos (Poseidón, Atenea, Hera y Hermes) y los que defienden a los troyanos (Apolo, Ares, Afrodita, Ártemis y Leto). Entretanto, Zeus se divierte viéndolos reñir desde el Olimpo. Apolo desiste de luchar contra Poseidón y Atenea vence al dios Ares y a Afrodita. Esto es narrado entre los versos 385 y 478. A partir de entonces comienza el fragmento que será analizado aquí:

Continúa la batalla de los dioses, Hera increpa a la diosa Ártemis y la ataca con tanta facilidad que sonrío al hacerlo (479-492). Ésta huye del campo de batalla (493-496). Por su parte, Hermes se niega a luchar contra Leto y le cede la victoria (497-504). Entretanto, Ártemis llega al Olimpo y se refugia donde su padre Zeus, quien le pregunta con picardía lo ocurrido, pues conoce la respuesta, y entonces ella acusa a su ofensora (505-513). Con esto, el relato cambia de escenario: el dios Apolo se encamina a Troya para cuidar que la ciudad no sea destruida en ese día (514-517).

Como puede observarse, el humor aparece en dos puntos del presente fragmento: primero, durante el ataque de Hera; luego, cuando Zeus pregunta a la diosa Ártemis sobre quién le ha hecho daño.

Hera y Ártemis

La sonrisa y su causa

En el primer lugar del fragmento en el que aparece el humor, Hera sonrío al golpear a Ártemis con sus propias flechas (489-492). La manifestación de la sonrisa, derivada de una

acción que resulta humorística para uno de los personajes del relato, hace de ésta una escena de humor situacional (Bergson 1939), que es el humor derivado de acciones que llevan a una situación grotesca o degradante (en este caso, Ártemis, que entonces asume el rol de víctima). La causa de la sonrisa de Hera sería el acto mismo de golpear a Ártemis con sus flechas, y esto puede corroborarse al revisar el discurso de Hera, al comienzo del fragmento (481-488): allí, la diosa califica a Ártemis de “atrevida”, por tratar de enfrentarse con ella, quien se considera “más poderosa” (481-482, 487-488); incluso la diosa desestima la utilidad que pueda tener para Ártemis su atributo de cazadora, materializado en el arco y las flechas (483-486), y precisamente son las flechas de la misma Ártemis las armas que usa para atacarla y vencerla, con lo que deja demostrada su superioridad. Es así que el obtener la victoria usando las armas del oponente sería aquí el elemento causante de la sonrisa de satisfacción de la vencedora.

Elementos lingüísticos relacionados con la expresión de la sonrisa

Los elementos lingüísticos que permiten catalogar esta parte del texto dentro de lo humorístico son los siguientes (Arnould 1990; Bergson 1939; Cabrera y Pelayo 2001; Irving Hunt 1980):

En primer lugar aparece un elemento léxico: *meidio/wsa* (491), participio en nominativo singular femenino de presente activo del verbo intransitivo *meidia/w*, *sonreír*, con “Hera” como sujeto, lo que explicita léxicamente la presencia del humor dentro del relato.

Por su parte, la derrota de Ártemis ante la diosa Hera adquiere un carácter irónico, porque, siendo ella la diosa de la cacería, resulta vencida con sus propios atributos, los que la identifican como cazadora. Se trata entonces de la ironía utilizada como recurso del humor situacional. La sonrisa de la diosa Hera puede ser entendida como una forma de ostentación sobre su oponente derrotada, lo que remite a uno de los tipos de ironía

empleada en el humor situacional: el alarde sobre un enemigo caído (Irving Hunt 1980). De esa manera, el rasgo paralingüístico de la risa, que es el efecto de lo irónico, actúa también como la manifestación misma del alarde irónico, pues no hay dentro del texto un comentario que explicité verbalmente la ironía.

La risa como parte del relato

La sonrisa de Hera expresa su victoria y subraya la derrota de su oponente, lo que constituye para Ártemis una humillación y por lo tanto un desprestigio dentro de su grupo social. La huida de la diosa indica su aislamiento del grupo, y esto recuerda nuevamente la idea de Arnould (1990) sobre la función de la risa como elemento de inclusión o de aislamiento social en la literatura griega.

Zeus y Ártemis

La risa y su causa

En el segundo punto del fragmento en donde es evidente la presencia del humor, Zeus, “riendo con gusto”, pregunta a su hija cuál de los dioses la ha maltratado así. La risa de Zeus puede entenderse al observar los primeros versos del pasaje: “[...] Zeus, quien estaba sentado en el Olimpo y reía con el corazón alegre al ver que los dioses iban a luchar” (21.389-390, los cuales no forman parte del presente fragmento); según estos versos, Zeus ha podido conocer lo que ocurrió a su hija Ártemis en 479-492 (que fue regañada y golpeada por su esposa Hera, y que Ártemis se mostró incapaz de defenderse y escapó llorando en su busca), porque desde el comienzo ha estado observando la batalla desde el Olimpo. La escena de la fácil derrota de Ártemis a manos de Hera sería la causante de la risa por parte del dios. Obsérvese además que el dios pregunta y ríe al mismo tiempo

(ἀνείρετο ἠδὺ γελάσσας, *preguntó, riendo con gusto*): él conoce ya la respuesta a su interrogante.

Elementos lingüísticos relacionados con la expresión de la risa

Ciertos elementos lingüísticos permiten catalogar esta parte del texto dentro de lo humorístico:

La presencia del humor dentro del relato queda explicitada léxicamente por medio del verbo *gela/w, reír* (508), bajo la forma de participio en aoristo activo y en nominativo singular masculino. “Padre Cronida” funciona como sujeto y queda tácito “Ártemis” como complemento. Dicho verbo está acompañado por el adjetivo en función adverbial ἠδὺ, *con gusto*, que determina al verbo como complemento circunstancial de modo.

El discurso (509-510) en el que Zeus interroga a su hija sobre lo ocurrido contiene marcas lingüísticas que revelan la presencia de la ironía, la cual, ya ha sido dicho, puede ser utilizada como uno de los recursos del humor. Recuérdese que Zeus ya conoce la respuesta porque todo el tiempo ha estado observando la batalla; esto permite interpretar que el acto mismo de preguntar tiene de por sí una connotación irónica, porque el dios ya está enterado de los hechos. Pero el contenido de la pregunta se encuentra revestido también de ironía: τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων μασιδίως, ὡς εἶ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπῆ;, “¿Quién entre los celestiales, hija querida, te hizo tales cosas, sin justificación, como si hubieras hecho algo malo en su presencia?”, pues el dios sabe que fue su esposa Hera la autora del maltrato, que el daño no fue sin justificación, porque Ártemis efectivamente se encontraba involucrada en la batalla, y que sí había hecho algo malo a los ojos de la diosa, que es haber estado en el bando contrario. De tal modo que Zeus pregunta entre risas cosas que ya sabe y esto constituye la ironía en el acto de la pregunta y en su contenido. Se trata entonces de uno de los tipos de ironía empleada en el humor situacional: la burla amistosa

(Irving Hunt 1980), en la que un personaje, en este caso el padre, emplea el humor con fines amicales.

La risa como parte del relato

En esta parte del relato el humor se origina a partir del estatus degradado de Ártemis dentro del grupo de los que han presenciado su derrota. Por lo tanto, la risa subraya la exclusión de la diosa del grupo de quienes están en batalla; pero al mismo tiempo, siendo Zeus su padre, tal risa conlleva la función de incluir a la diosa en otro grupo, el del hogar, de naturaleza paterno/filial, lo que se deduce del hecho de que el dios recibe con afecto a su hija, se interesa por lo que le ha ocurrido y busca así consolarla. Según esto, la risa tiene aquí una función incluyente (Arnould 1990), no excluyente como había ocurrido al comienzo de este fragmento y en el fragmento anterior.

De acuerdo con lo expuesto, el humor en *Iliada*, 21.479-517 se construye, en sus dos apariciones, alrededor de la derrota sufrida por uno de los personajes del relato, Ártemis. Y, al igual que en el fragmento anteriormente analizado, aquí la risa se encuentra acompañada de otras marcas propias del lenguaje empleado en Homero para expresar lo humorístico. Gracias a tales marcas, es posible determinar los versos del fragmento en los que aparece de manera explícita el humor como elemento de la narración:

489-492, cuando Hera ataca a Ártemis y sonrío al hacerlo

507c-510, cuando Zeus pregunta entre risas quién la maltrató

Por las características que presentan dentro del plano del contenido, específicamente en lo relativo al humor, en torno a estos versos girará la búsqueda de conexiones con elementos marcados en el plano de la expresión, a lo que se procederá en la siguiente parte del análisis.

Análisis interpretativo

Ya han sido expuestos y descritos los datos del plano de la expresión dentro del pasaje analizado (*Iliada*, 21.479-517), el segundo de la muestra propuesta en este trabajo. Ahora es momento de intentar definir las conexiones entre elementos del plano de la expresión y elementos del plano del contenido. Como la muestra fue seleccionada tomando en cuenta la presencia de aspectos relativos al humor, este elemento del contenido será el que guíe la búsqueda de los posibles hechos fonosimbólicos aquí.

En el apartado anterior se determinó que las partes del relato en las que el humor aparece de manera evidente son dos: 489-492 y 507c-510:

489 Ἡ ῥα, καὶ ἀμφοτέρως ἐπὶ καρπῶ χειρῶς ἔμαρπτε
490 σκαίῃ, δεξιτερῇ δ' ἄρ' ἀπ' ὤμων αἶνυτο τόξα,
491 αὐτοῖσιν δ' ἄρ' ἔθεινε παρ' οὐατα μειδιόωσα
492 ἐντροπαλιζομένην· ταχέως δ' ἔκπιπτον ὀϊστοί.

Así dijo, y le sujetó ambas manos por las muñecas

490 *con su mano izquierda, luego con la derecha le arrebató de los hombros las flechas
y con ellas entonces se puso a golpearle las orejas, sonriendo,
de modo que la volteaba de un lado a otro; y las rápidas flechas iban cayendo.*

507c τὴν δὲ προτὶ οἴ
508 εἶλε πατὴρ Κρονίδης, καὶ ἀνείρετο ἠδὲ γελάσσας·
509 τίς νύ σε τοιάδ' ἔρεξε φίλον τέκος Οὐρανίωνων

510 μαψιδίως, ὡς εἶ τι κακὸν ῥέζουσιν ἐνωπιῆ;

y hacia sí la

acercó el padre Cronida y le preguntó, riendo con gusto:

“¿Quién entre los celestiales, hija querida, te hizo tales cosas

510 *sin justificación, como si hubieras hecho algo malo en su presencia?”*

En 489-492, Hera despoja a la diosa Ártemis de sus flechas y con ellas la golpea sonriendo. En 507c-510, Zeus pregunta a Ártemis sobre quién la maltrató. En ambos puntos del relato, aparecen expresiones vinculadas de manera explícita con el humor, que son las siguientes: “sonriente” (491) y “riendo con gusto” (508).

De acuerdo con la exposición y descripción de los datos del plano de la expresión, realizada anteriormente, dentro de los versos 489-492 y 507c-510 los cola con niveles marcados de predominio en los diferentes rasgos considerados son los siguientes:

En cuanto a la colometría:

Los cola con predominio de sílabas largas: 490a, 491a, 492b, 507c, 508c, 509c, 510b.

En cuanto a los pares de rasgos distintivos:

Vocales:

Largo: 489a, 490a, c, 491a, 507c, 508a, c, 509c, 510b, c (se trata de aquellos cola en los que el rasgo largo no es superado por el breve en el doble o más de apariciones).

Compacto: 491a, 509c, 510a, b (en estos cola el compacto no supera al difuso en el doble o más de apariciones).

Grave: 489b, 490c, 491b, 509c, 510b (aquí, el grave supera al agudo en cantidad de apariciones).

Bemol: 490c, 509b, c, 510b (cuando el bemol no es superado por su contrario en el doble o más de apariciones).

Consonantes:

El rasgo largo ha sido descartado del presente análisis porque no presenta niveles marcados de predominio en ningún colon del fragmento.

Compacto: 490a, 510b (son los cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Grave: 489b, c, 490a, c, 492b, 510a, b (son los cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Sonoro: 489a, 492a, 509c (cola en los que supera a su contrario en el doble o más de apariciones); 489b, 490a, 492b, 507c, 509a, b, 510b (cola en los que es superado por su contrario en el doble o más de apariciones).

Nasal: 490c, 492a, 509c (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Continuo: 508c, 510a (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Tenso: 489c, 490a, c, 492b, 507c, 508b, 510b (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

Vocálico: 489a (cola en los que no es superado en el doble o más de apariciones por su contrario).

También han de considerarse las secuencias de vocales y de consonantes presentes en este conjunto de versos, en comparación con su incidencia en los versos del resto del fragmento.

Ahora se buscarán conexiones entre los elementos del plano del contenido y los del plano de la expresión. Primero será revisado el ataque de Hera y luego la pregunta de Zeus:

Hera y Ártemis (489-492)

En la exposición y descripción de los datos del plano del contenido se explicó que la causa de la risa en este punto del relato es la situación degradada de Ártemis como contendora de Hera. También se dijo que la acción del ataque y la sonrisa misma de Hera forman parte de lo irónico dentro de esta manifestación de humor situacional.

En el análisis de estos cuatro versos se tomarán en cuenta sólo las unidades colométricas y el rasgo largo de las vocales. En cuanto al resto de los rasgos distintivos (compacto, grave y bemol, pertenecientes a las vocales; todos los de las consonantes) y a las secuencias de vocales y de consonantes, serán descartados porque en estos versos aparecen con la misma frecuencia que en el resto de 479-517, sin que se pueda apreciar aquí una incidencia especial de sus apariciones en niveles de predominio marcados (esta observación se desprende de la revisión de los datos ofrecidos en las tablas de análisis del plano de la expresión).

Colometría y rasgos largo / breve

La colometría y el par de rasgos largo / breve serán tratados simultáneamente, por su estrecha vinculación y porque ambos imprimen similares efectos en el hexámetro al propiciar o no la morosidad del ritmo. Las unidades largas aparecen en sus niveles marcados de predominio dentro de los siguientes cola: Ἡ ῥα, *así dijo* (489a), σκαίῃ, *con su*

mano izquierda (490a), ἀπ' ὤμων αἴνυτο τόξα, *arrebató de los hombros las flechas* (490c), αὐτοῖσιν δ' ἄρ' ἔθεινε, *y con ellas entonces se puso a golpear* (491a), ταχέες δ' ἔκπιπτον ὀϊστοί, *y las rápidas flechas iban cayendo* (492b). Dichos cola aparecen intercalados con otros en los que predominan las unidades breves, lo que impide que el efecto pausado de las unidades largas se mantenga a lo largo del texto y origina una alternancia bastante pareja entre ambos ritmos, lo que no se repite de la misma manera en otros puntos del fragmento. En cuanto al contenido, como ha sido adelantado, 489-492 narran la agresión física de la diosa Hera contra Ártemis, su oponente en la batalla. Apenas termina de increparla y de asegurarle que es más fuerte, Hera le sujeta las muñecas con su mano derecha y, con la izquierda, le quita las flechas para golpearla con ellas en las orejas; y las armas de la diosa cazadora van cayendo al suelo mientras voltea de un lado a otro a causa de los golpes. A partir de los términos empleados en estos versos, resulta claro que se trata de una escena abundante en referencias al movimiento, al espacio, a lo físico y a lo emocional, todo ello en un trasfondo de violencia. Según esto, es posible observar aquí unos versos que alternan unos ritmos más pausados con otros más ligeros, acompañando una cantidad de términos relacionados con lo cinético, lo material y lo emocional. Hay, pues, variedad en lo rítmico y la hay también en el sentido. Los ejemplos más notables de esto quizá lo representan 491a y 492a y b: el primero de estos cola es uno de los que tienen predominancia de unidades largas; en él se encuentra el verbo *qei/nw*, *golpear*, cuyo sujeto es Hera y cuyo objeto directo es Ártemis; tal verbo está empleado en pretérito imperfecto, una forma utilizada para expresar las acciones que comenzaban a realizarse y las acciones que eran realizadas repetidamente, de donde la traducción *se puso a golpear*, en la que se ha querido recoger los valores aspectuales incoativo e iterativo. En cambio, 492a es uno de los cola con predominancia de unidades breves y está ocupado por el verbo *entropali/zomai*, *voltear de un*

lado a otro, verbo de movimiento y de sentido iterativo, con Ártemis como sujeto. Y después de este colon hay nuevamente uno con predominancia de sílabas largas, 492b, en el que aparece el verbo ε)kpi/ptw, *caer*, cuyo sujeto son las “rápidas flechas”, y está en la forma de pretérito imperfecto, con valor iterativo también. De esta manera, es evidente la alternancia de ritmos contrastivos que acompañan la consideración de lo material, el relato de acciones rápidas, incoativas, iterativas y violentas y la subyacencia de manifestaciones emocionales que van desde la burla y el placer de la victoria (en el caso de Hera) hasta el miedo y la humillación de la derrota (en el caso de Ártemis). Es importante recordar en este punto la observación de Jakobson acerca del contraste entre elementos contrarios empleado como recurso poético para acentuar las características de tales elementos y sus diferencias, con lo que el texto trasmite un efecto de variación. En 489-492 efectivamente hay variedad en el plano de la expresión, relativa al ritmo, y también hay variedad en el plano del contenido, relacionada con una secuencia de acciones rápidas e iterativas.

Hasta aquí, ha podido observarse que los versos 489-492 presentan en el plano de la expresión una cantidad significativa de cola con predominancia de sílabas largas y niveles marcados del rasgo largo, distribuidos en alternancia con cola en los que predominan las sílabas y los fonemas breves; mientras que en el plano del contenido tales versos presentan acciones relativas al movimiento, la reiteración y la violencia, y emociones relacionadas con el placer y la humillación, aparte del tema del humor.

Zeus y Ártemis (507c-510)

Como fue detallado en la exposición y descripción de los datos del contenido, en este punto del relato la risa de Zeus surge como efecto de la situación experimentada por

Ártemis en 489-492. También se dijo que el breve discurso de Zeus tiene también cualidades que lo hacen humorístico, concernientes a su carácter irónico.

El análisis de estos versos tomará en cuenta sólo las unidades colométricas y el rasgo largo de las vocales. En cuanto al resto de los rasgos distintivos (compacto, grave y bemol, pertenecientes a las vocales; todos los de las consonantes) y a las secuencias de vocales y de consonantes, serán descartados porque en estos versos aparecen con la misma frecuencia que en el resto de 479-517, sin que se pueda apreciar aquí una incidencia especial de sus apariciones en niveles de predominio marcados.

Colometría y rasgos largo / breve

Las sílabas largas y el rasgo largo, tratados aquí en conjunto, aparecen en sus niveles marcados de predominio dentro de más de la mitad de los cola de este conjunto de versos, a saber: τὴν δὲ προτὶ οἴ, *y hacia sí a ella* (507c), εἶλε πατὴρ Κρονίδης, *acercó el padre Cronida* (508a), ἠδὸν γελάσσας, *riendo con gusto* (508c), Οὐρανίωνων, *entre los celestiales* (509c), ὡς εἶ τι κακὸν ῥέζουσας ἐνωπῆ, *como si hubieras hecho algo malo en su presencia* (510b, c). Al exponer y describir los elementos del plano del contenido de este fragmento, se dijo que en el grupo 507c-510 aparece una burla amistosa por parte de Zeus, la cual se continúa por medio de un discurso en el que el dios pregunta sobre la causa del maltrato de Ártemis, lo que permite suponer un tono serio; pero se trata de una pregunta cuya respuesta el dios ya sabe, acompañada de unas afirmaciones cuya falta de veracidad también conoce; éste es, entonces, un discurso irónico. Los presentes versos presentan entonces, en el plano de la expresión, una cantidad importante de unidades largas, y en el plano del contenido, el tratamiento irónico de un tema serio: la preocupación por el ser querido. Nuevamente aparece la coincidencia de unidades largas e ideas relativas a lo serio, de manera similar a como ocurrió al analizar los versos 270-278a del fragmento 2.243-283, en donde el tono

solemne con un tratamiento irónico era acompañado por un ritmo predominantemente pausado, abundante en unidades largas.

Como ha podido ser observado, el segundo grupo de versos del presente fragmento presenta, en el plano de la expresión, una cantidad elevada de cola con predominio de sílabas largas y del rasgo largo, mientras que en el plano del contenido presenta el elemento de la risa y un discurso en el que se manifiesta el sentimiento de preocupación, pero tratado con ironía.

Recapitulando los fenómenos señalados en *Ilíada*, 21.479-517 sobre las conexiones entre expresión y contenido, puede decirse lo siguiente:

En el plano del contenido, 489-492 y 507c-510 comparten, como es sabido, la cualidad de presentar el tema del humor, que se refleja a través de las situaciones narradas y el lenguaje irónico de los personajes. Por su parte, 489-492 presenta acciones relativas al movimiento, la reiteración y la violencia, y emociones relacionadas con el placer y la humillación. En cambio, 507c-510 presenta la enunciación de un mensaje con temática seria a través de la cual se expresa el sentimiento de preocupación.

En el plano de la expresión, ambos grupos de versos comparten la característica de poseer una cantidad importante de cola en los que abundan las sílabas largas y en los que el rasgo largo (vocales) aparece en sus niveles marcados de predominio.

CAPÍTULO 4.

SIMBOLISMO SONORO EN *ILÍADA*, 2.243-283 Y 21.479-517

Análisis interpretativo de los dos fragmentos en conjunto

Ya ha sido hecha la exposición, descripción e interpretación de los datos extraídos de *Iliada*, 2.243-283 y 21.479-517. Es conveniente ahora revisar las relaciones entre sonido y sentido dentro de los dos fragmentos en conjunto, con el fin de buscar similitudes y diferencias entre uno y otro fragmento.

En lo concerniente al plano del contenido, el tema del humor se extiende de manera evidente en el relato a lo largo de *Iliada*, 2.265-278a, 21.489-492 y 21.507c-810. Como se sabe, éstos son los tres grupos de versos que han servido como núcleo del presente análisis. Aparte del tema del humor, en los mismos versos han sido encontrados otros temas, a saber: la violencia (2.265-269, 21.489-492), el dolor físico (2.265-269), la humillación (2.265-269, 21.489-492), la punición (2.265-269), la solemnidad (2.270-278a), el movimiento (21.489-492), la reiteración (21.489-492), el placer (21.489-492) y la preocupación (21.507c-510). Aparte del humor, ningún otro de los temas mencionados se mantiene constantemente dentro de los grupos de versos seleccionados. Y sólo dos de los temas se reiteran una vez dentro de los tres grupos de versos: la violencia y la humillación. Los demás temas aparecen solamente una vez dentro de los tres grupos de versos mencionados.

En lo concerniente al plano de la expresión, uno o más de los grupos de versos caracterizados por el tema del humor presentan en muchos de sus cola fenómenos métricos

resaltables, rasgos en sus niveles marcados de predominio y secuencias de consonantes, a saber: sílabas largas (2.265-278a, 21.489-492 y 21.507c-810), alternancia entre unos cola con predominancia de sílabas largas y otros con predominancia de sílabas breves (21.489-492), rasgo largo de las vocales (2.265-278a, 21.489-492 y 21.507c-810), rasgo bemoal (270-278a), rasgo tenso (265-269), y secuencias de entre dos y cuatro consonantes (265-269). Por su parte, solamente las sílabas largas y el rasgo largo aparecen en sus niveles marcados de predominio a lo largo de todos los grupos en los que se encuentra el tema del humor. Los demás elementos aparecen en su nivel marcado solo en uno de los tres grupos de versos mencionados.

Según lo dicho, junto con el tema del humor, en el plano del contenido, solamente las sílabas largas y el rasgo largo aparecen en sus niveles marcados de predominio a lo largo de los tres grupos de versos considerados en los fragmentos.

Por otro lado, es notable que ciertas coincidencias entre expresión y contenido ocurran también en un grupo de versos aparte de los tres que participan del tema del humor: se trata de los versos 2.257-264. En estos, efectivamente, el humor no está presente de manera evidente, pero sí otros temas y también algunos de los elementos de la expresión que han sido mencionados arriba. Así, en el plano del contenido, 257-264 comparten con 265-269 los temas de la violencia, el dolor físico, la humillación y la punición, mientras que 257-260 comparten con 270-278a el tema de la solemnidad. En el plano de la expresión 257-264 comparten con 265-269 la predominancia del rasgo tenso, y con los tres grupos de versos concernientes al humor comparte la predominancia de sílabas largas y del rasgo largo de las vocales.

CAPÍTULO 5

DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

Siendo las sílabas largas y el rasgo largo los elementos del plano de la expresión que resaltan en los tres grupos de versos relativos al humor, tales elementos son los que, de acuerdo con los resultados de los análisis, tendrían un mayor rango de posibilidades de estar conformando algún efecto fonosimbólico junto con el mencionado tema del plano del contenido. No obstante, debe tenerse en cuenta que en estos versos hay otros elementos tanto del plano de la expresión como del plano del contenido que aparecen de manera concomitante con aquellos y que por tanto juegan un papel importante en el texto.

En este orden de ideas, resulta interesante la presencia de otros temas que aparecen en coincidencia con otros elementos de la expresión dentro de algunos de los grupos de versos estudiados. Tal es el caso de la violencia y el dolor en relación con el rasgo tenso y con las secuencias de consonantes; la solemnidad en relación con las sílabas largas y con los rasgos largo y bemol; el movimiento y la reiteración vinculados con la alternancia de grupos de sílabas largas y breves.

También debe tenerse presente que algunos de los temas que aparecen en proporciones importantes dentro de los versos analizados se encuentran al servicio del humor, como ocurre con la solemnidad en 2.270-278a y la preocupación en 21.507c-510, cuya presencia tiene un trasfondo irónico en esos puntos del relato. No se debe olvidar entonces el hecho de que el humor tiene la libertad de emplear temas no necesariamente humorísticos con finalidades que sí serían humorísticas (Bajtín, citado por Llera 2003: 622), lo cual converge

con lo que se dijo en capítulos anteriores sobre la ambivalencia propia del humor en particular y de la función poética del lenguaje en general. Quizá esto pueda explicar también que un ritmo abundante en sílabas largas, vinculado desde antiguo con lo ceremonial y lo elevado, sea el que esté acompañando al humor en todas sus apariciones dentro de la muestra: se trata de un humor logrado a través del empleo irónico del dolor, la humillación, la punición, lo solemne y la preocupación, temas de naturaleza más bien seria, que sólo a través de juegos de sentido como los de la ironía tendrían cabida dentro del discurso humorístico. En cambio, cuando, en 21.489-492, se agregan las ideas de movimiento y de reiteración, aumenta la presencia de las sílabas breves. Estos razonamientos podrían explicar también el hecho de que algunos elementos de la expresión presentes dentro de los versos considerados aquí como humorísticos, por ejemplo, el rasgo tenso (en 2.265-269), aparezcan también en otros versos de la muestra (específicamente, 2.257-264) en los que no se reconoce lo risible: su empleo podría estar relacionado con la violencia (que aparece tanto en 2.265-269 como en 2.257-264) más que con el humor.

De acuerdo con lo que se acaba de decir, la hipótesis propuesta en la introducción del presente trabajo, según la cual los elementos prosódicos de la rítmica y los rasgos distintivos del nivel segmental, como constituyentes expresivos de la lengua griega, manifiestan tener incidencia sobre el contenido de determinados puntos de la *Iliada* caracterizados por presentar el tema del humor dentro del relato, no puede ser comprobada con seguridad en este trabajo, ni en alguno de los fragmentos considerado por separado ni en los dos fragmentos en conjunto, porque la diversidad de temas desarrollados dentro de la muestra, aparte del tema del humor, dificultan concluir que ciertos elementos rítmicos y ciertos rasgos segmentales en específico se encuentren relacionados con el humor y no con

otros de los temas evidenciados. Los objetivos planteados al comienzo de este trabajo, arrojan, pues, un resultado negativo.

Sin embargo, los resultados de este trabajo podrían servir como antecedentes para otros estudios aplicados al tema del humor y el simbolismo sonoro, o incluso a los temas de la violencia, el dolor, la humillación, el castigo, la solemnidad, el movimiento y la preocupación. Además de esto, los resultados obtenidos aquí podrían servir también en estudios de este tipo enfocados en la rítmica y en los rasgos distintivos, como el rasgo largo de las vocales, el bemol, el tenso y las secuencias de consonantes.

www.bdigital.ula.ve

CONCLUSIONES

Ya ha sido examinado el texto de *Ilíada*, 2.243-283 y 21.479-517, de acuerdo con los fundamentos teóricos desglosados en la primera parte, y siguiendo la metodología señalada en la segunda parte. Esta labor ha sido motivada por la idea de realizar una aplicación de la metodología innovadora de Lara Rincón (2006), concebida para la búsqueda del simbolismo sonoro en la antigua épica oral griega. Es así que en este punto de la investigación pueden ser ofrecidas las siguientes conclusiones, de acuerdo con los resultados obtenidos:

1.- No es deducible una correspondencia entre la rítmica y los rasgos distintivos, por un lado, y el tema del humor, por otro lado, dentro de *Ilíada*, 2.243-283.

Aunque todos los versos en los que aparece el tema del humor están acompañados en lo expresivo por sílabas largas y por el rasgo largo de las vocales, en tales versos aparecen también otros temas (violencia, dolor físico, humillación, punición, solemnidad), lo que impide tener alguna certeza sobre con cuál de los temas del plano del contenido podrían estar relacionados tales elementos expresivos en caso de estar manifestándose aquí el simbolismo sonoro.

2.- No es deducible una correspondencia entre la rítmica y los rasgos distintivos, por un lado, y el tema del humor, por otro lado, dentro de *Ilíada*, 21.479-517.

Aunque todos los versos en los que aparece el tema del humor están acompañados en lo expresivo por sílabas largas y por el rasgo largo de las vocales, en tales versos aparecen también otros temas (violencia, movimiento, reiteración, placer, humillación, miedo,

preocupación), lo que impide tener alguna certeza sobre con cuál de los temas del plano del contenido podrían estar relacionados tales elementos expresivos en caso de estar manifestándose aquí el simbolismo sonoro.

3.- No es deducible una correspondencia entre la rítmica y los rasgos distintivos, por un lado, y el tema del humor, por otro lado, dentro de *Ilíada*, 2.243-283 y 21.479-517.

Aunque todos los versos en los que aparece el tema del humor están acompañados en lo expresivo por sílabas largas y por el rasgo largo de las vocales, en tales versos aparecen también otros temas (violencia, dolor físico, humillación, punición, solemnidad, movimiento, reiteración, placer, miedo, preocupación), lo que impide tener alguna certeza sobre con cuál de los temas del plano del contenido podrían estar relacionados tales elementos expresivos en caso de estar manifestándose aquí el simbolismo sonoro.

Queda, de esta manera, refutada la hipótesis de una incidencia del ritmo y de los rasgos distintivos sobre el humor en el texto de *Ilíada*, 2.243-283, 21.479-517, pues no ha podido ser observada de manera decisiva, tal como lo reseña la discusión de los resultados. Sin embargo, la extensión de la presente muestra es muy breve, y seguramente una muestra más amplia permitiría obtener resultados más confiables que los de esta aplicación metodológica, reafirmando o dirigiéndolos hacia otra dirección.

En cuanto al método empleado, la disposición sistemática de los pasos del análisis ha permitido incursionar en el texto de los fragmentos desde la expresión hasta el contenido, permitiendo un avance progresivo y ordenado sobre el fenómeno estudiado. Lo detallado de la exposición de los datos facilita el estudio de cada unidad por separado en cada una de sus apariciones, lo que representa un valor adicional para la metodología.

En todo caso, se espera que los resultados suministrados aquí sirvan a futuras investigaciones sobre la relación simbólica entre expresión y contenido en los pasajes de Homero caracterizados por el humor para extraer un conocimiento preciso y completo sobre tal fenómeno.

Adicionalmente, se espera que este trabajo pueda servir como antecedente para otros estudios dedicados al simbolismo de las sílabas largas, de los rasgos largo de las vocales, bemol y tenso, y de las secuencias consonánticas; así como también para estudios acerca de los recursos fonosimbólicos empleados en la expresión de la violencia, el dolor, la humillación, el castigo, la solemnidad, el movimiento y la preocupación, elementos que aparecieron durante el curso de esta investigación y que se volvieron determinantes para la concreción de los resultados.

www.bdigital.ula.ve

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Abreviaturas de publicaciones periódicas:

<i>AJP</i>	<i>American Journal of Philology</i>
<i>CP</i>	<i>Classical Philology</i>
<i>CQ</i>	<i>Classical Quarterly</i>
<i>HSCP</i>	<i>Harvard Studies in Classical Philology</i>
<i>JHS</i>	<i>Journal of Hellenic Studies</i>
<i>TAPhA</i>	<i>Transactions of the American Philological Association</i>

1.- Fuentes primarias

- Aristides Quintilianus (1963), *De musica libri tres*. R.P. Winnington-Ingram (ed.). Leipzig, Teubner.
- Aristóteles (1974), *Arte poética*. V. García Yebra (ed.). Madrid, Gredos.
- Aristóteles (1978), *Arte retórica*. V. García Yebra (ed.). Madrid, Gredos.
- Dionysius of Halicarnassus (1910), *On literary composition*. W.R. Roberts (ed.). London, Macmillan.
- Eustathius Archiepiscopus Thessalonicensis (1971-1987), *Commentarii ad Homeri Iliadem pertinentes*. M. van der Valk (ed.). Leiden, Brill, 4 vols.
- Homer (1924), *The Iliad*. A.T. Murray (ed.). Cambridge - London, Harvard University Press - W. Heinemann, 2 vols.
- Homerus (1931), *Ilias*. T.W. Allen (ed.). Oxford, Clarendon Press, 3 vols.
- Homère (1947-1967), *Iliade*. P. Mazon (ed.). Paris, Les Belles Lettres, 4 vols.
- Homer (1963), *Iliad*. D.B. Monro (ed.). 5^o ed. (revisada), Oxford, Clarendon Press, 2 vols.
- Homero (1978), *La Ilíada*. L. Segalá y Estalella (trad.). Barcelona, Los Libros de Plon.
- Homerus (1962), *Odyssea*. P. von der Mühlh (ed.). Basel, Helbing & Lichtenhahn.
- Plato (1967), *Opera*. J. Burnet (ed.). Oxford, Clarendon Press, 5 vols.
- Ps.-Longin (1952). *Du sublime*. H. Lebègue (ed.). 2a. ed., París, Les Belles Lettres.

Scholia Graeca in Homeri Iliadem (1969-1988), H. Erbse (ed.). Berlin, De Gruyter, 7 vols.

Les scolies genevoises de l'Iliade (1966), J. Nicole (ed.). vol. 1. Hildesheim, Olms.

2.- Bibliografía crítica

Adrados, F.R. (1978), Sobre los géneros literarios en la literatura griega, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 3, pp. 159-172.

Adrados, F.R. (1980), Música y literatura en la Grecia antigua, *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada* 3, pp. 130-137.

Adrados, F.R. (1992), *Nueva sintaxis del griego antiguo*. Madrid, Gredos.

Adrados, F.R. (1999), *Historia de la lengua griega*. Madrid, Gredos.

Agelvis, V. (1998), *Semiótica del discurso lúdico*. Mérida, Universidad de Los Andes.

Álvarez, A. (2008), *Poética del habla cotidiana*. 2º ed., Mérida, Universidad de Los Andes.

Álvarez, A., y C.L. Domínguez (2000), Cohesión y poética: las historias de Mérida, *Cuadernos Lengua y Habla* 2, pp. 11-29.

Arnould, D. (1990), *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Paris, Les Belles Lettres.

Asuaje, Rosa (2001), *La duración silábica y el ritmo del español hablado en los llanos venezolanos*. (Tesis de maestría) Mérida, Universidad de Los Andes.

Autenrieth, G. (1891), *A Homeric dictionary for schools and colleges*. New York, Harper and Brothers.

Bañuls Oller, J.V. (1997), Oralidad y escritura en la épica homérica. En: A. Briz Gómez *et al.*, *Sobre l'oral i l'escrit*. Valencia, Universidad, pp. 63-81.

Beck, R. (1972), A Principle of Composition in Homeric Verse, *Phoenix* 26:3, pp. 213-231.

Benner, A.R. (1903), *Selections from Homer's Iliad*. New York, Irvington Publishers.

Benveniste, É. (1986), *Problemas de lingüística general*. J. Almela (trad.). México, Siglo XXI, 2 t.

- Bergson, H. (1939), *La risa*. P. Girosi (trad.). Buenos Aires, Losada.
- Bernabé, A. (1989), Hechos ‘expresivos’ en fonética griega. En: *Actas del VII Congreso Español de Estudios Clásicos* (Madrid 1987), Madrid, Universidad Complutense.
- Bernabé, A. (1998), Lingüística antes de la lingüística. La génesis de la indagación sobre el lenguaje en la Grecia antigua, *Revista Española de Lingüística* 28:2, pp. 307-331.
- Blanco D., y Bueno, R. (1980), *Metodología del análisis semiótico*, Lima, Universidad de Lima.
- Cabrera, A., y Pelayo, N. (2001), *Lenguaje y comunicación*. Caracas, Los Libros de El Nacional.
- Caelen-Haumont, G. (2005), Les états émotionnels et la prosodie: paradigmes, modèles, paramètres. En: N. Nguyen, S. Wauquier-Gravelines y J. Durand (ed.), *Phonologie et phonétique. Forme et substance*. París, Hermès Science, pp. 397-424.
- Chantraine, P. (1984), *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. París, Klincksieck, 2 vols.
- Chantraine, P. (1986-1988), *Grammaire homérique*. 6° ed. París, Klincksieck, 2 vols.
- Chuaqui, C. (2000), *Musicología griega*. México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Clayman, D.L. (1987), Sigmatism in Greek Poetry, *TAPhA* 117, pp. 69-84.
- Curtius, J. (1951), *Gramática griega*. V. Centurión (trad.). Buenos Aires, Desclée de Brower.
- Daitz, S.G. (1991), Reading Homer Aloud: To Pause or Not to Pause, *AJP* 112:2, pp. 149-160.
- Delafosse, M., y Caquot, A. (1952), Langues du Soudan et de la Guinée. En: A. Meillet y M. Cohen, *Les langues du monde*, París, Recherche Scientifique.
- Devine, A.M. y L. Stephens (1978), The Greek Appositives: Toward a Linguistically Adequate Definition of Caesura and Bridge, *CP* 73:4, pp. 314-328.
- Devine, A.M. y L. Stephens (1983), Semantics, Syntax, and Phonological Organization in Greek: Aspects of the Theory of Metrical Bridges, *CP* 78:1, pp. 1-25.

- DRAE (2001). 22° ed., Madrid, Espasa Calpe, 2 vols.
- Escarpit, R. (1962), *El humor*. D.L. Garasa (trad.). Buenos Aires, Editorial Universitaria.
- Ford, A. (1988), The Classical Definition of ΠΑΨΩΙΔΙΑ, *CP* 83:3, pp. 300-307
- Fraenkel, H. (1992), *Poesía y filosofía de la Grecia arcaica*. R. Sánchez Ortiz (trad.). Madrid, La balsa de Medusa.
- Friedländer, P. (2002), Efectos sonoros en el canto IX de *Ilíada*, *Synthesis* 9, pp. 91-107.
- Frisk, H. (1960-1970), *Griechisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg, Carl Winter – Universitätsverlag, 22 vols.
- García de Diego, V. (1965), *Diccionario de voces naturales*. Madrid, Aguilar.
- Gentili, B. (1984), *Poesia e pubblico nella Grecia antica*. 2° ed., Roma-Bari, Laterza.
- Grimal, P. (2001), *Diccionario de mitología griega y romana*. F. Parayols (trad.). Barcelona, Paidós.
- Grupo Tempe (1998), *Los dioses del Olimpo*. Madrid, Alianza.
- Guzmán Guerra, A. (1997), *Manual de métrica griega*. Madrid, Ediciones Clásicas.
- Hernández González, M.B. (1999), El humor, la ironía y el cómico: códigos transgresores de lenguajes e ideologías, *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 8, pp. 217-233.
- Hjelmslev, L. (1984), *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. J.L. Díaz de Liaño (trad.), 2ª ed., Madrid, Gredos.
- Hočevar, D. (2003), *Movement and Poetic Rhythm*. Helsinki, International Semiotics Institute.
- Hočevar, D. (2003-2004), Música y lenguaje, *Lengua y habla* 8, pp. 50-58.
- Hočevar, D. (2005), Ritmo y metro, *Lengua y habla* 9, pp. 91-116.
- Hoekstra, A. (1978), Metrical Lengthening and Epic Diction, *Mnemosine* 31:1, pp. 1-26.
- Irving Hunt, W. (1980), Homeric wit and humor, *TAPhA* 21, 48-58.
- Jakobson, R. (1976), *Six leçons sur le son et le sens*. Paris, Les Éditions de Minuit.

- Jakobson, R. (1984), *Ensayos de lingüística general*. J.M. Pujol y J. Cabanes (trad.). Barcelona (España), Ariel.
- Jakobson, R. (1985), *Lingüística y poética*. A.M. Gutiérrez (trad.). Madrid, Cátedra.
- Jakobson, R. (1992), *Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. M. Mansour (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- Jakobson, R. y M. Halle (1973), *Fundamentos del lenguaje*. J. Piera (trad.). 2ª ed., Madrid, Ayuso, pp. 11-34.
- Jakobson, R. y C. Lévy-Strauss (1970), 'Los gatos' de Charles Baudelaire. En: J. Sazbón (comp.), *Estructuralismo y literatura*. J.A. Castorina (trad.). Buenos Aires, Nueva Visión, pp. 11-34.
- Jakobson, R. y L.R. Waugh (1987), *La forma sonora de la lengua*. M. Mansour (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- Janko, R. (1996), The Performance of Homeric Epic, *Didaskalia* 3:3, pp. 29-45.
- Kerényi, K. (1997), *Los dioses de los griegos*. J. López-Sanz (trad.). Caracas, Monte Ávila.
- Kirk, G.S. (editor general) (1990), *The Iliad: A Commentary*. vol. 1, Cambridge, University Press.
- Lara Rincón, J.D. (2005), Algunas observaciones sobre la relación entre la expresión y el contenido en el lenguaje homérico. En: G.M. Pizzani (comp.), *Ganadores del 16º Concurso de Cuento, Ensayo y Poesía*, Mérida, Universidad de Los Andes, pp. 41-54.
- Lara Rincón, J.D. (2006), *Relaciones entre expresión y contenido en el lenguaje de la Ilíada. Un estudio de la manifestación de las emociones a través de la métrica en Ilíada 24.194-216*. (Trabajo final de licenciatura.) Mérida, Universidad de Los Andes.
- Lasso de la Vega, J.S. (1961), Orígenes de la versificación griega, *Estudios Clásicos* 6:33, pp. 139-164.
- Lausberg, H. (1966-1968), *Manual de retórica literaria*. J. Pérez Riesco (trad.). Madrid, Gredos, 3 vols.
- Leaf, W. (1900), *Commentary on The Iliad*. Londres, Macmillan.
- Léon, P. (1993), *Précis de phonostylistique: parole et expressivité*. Paris, Nathan.

- Liddell, H., y R. Scott (1944), *Greek-English Lexicon*. Oxford, Clarendon Press.
- Liddell, H., y R. Scott (1968), *Greek-English Lexicon*. H.S. Jones (rev. y aum.). Oxford, Clarendon Press.
- Lins Brandão, J. (1993), Primórdios do épico: a *Ilíada*. En: M. Bier Appel y M. Barcellos Goettems (comp.), *As formas do épico. Da epopeya sânscrita à telenovela*. [s.l.], Editora Movimento, pp. 40-55.
- Llera, J.A. (2003), Una aproximación interdisciplinar al concepto de humor, *Revista de la Asociación Española de Semiótica* 12, pp. 613-628.
- Lord, A.B. (1968), Homer as Oral Poet, *HSCP* 72, pp. 1-46.
- Louden, B. (1995), Categories of Homeric wordplay, *TAPhA* 125, 27-46.
- Lupaş, L. (1972), *Phonologie du grec attique*. Paris, Mouton.
- Luque Moreno, J. (2006), Los gramáticos griegos y la música. Los músicos griegos y el lenguaje. En: E. Calderón, A. Morales y M. Valverde (ed.), *Koinòs lógos. Homenaje al profesor José García López*. Murcia, pp. 551-563.
- Magnus, M. (s.f.), *A Dictionary of english sound*, disponible en: <http://www.trismegistos.com> (fecha de consulta: 10 de mayo de 2010).
- Marina, J.A., y M.L. López Penas (2000), *Diccionario de los sentimientos*. 3º ed., Barcelona, Anagrama.
- Mora, E., y Asuaje, R. (2009), *El canto de la palabra: una iniciación al estudio del lenguaje*. Mérida, Universidad de Los Andes.
- Muljačić, Ž. (1969), *Fonología general*. Barcelona, Laia.
- Navarro Tomás, T. (1959), *Arte del verso*. México, Compañía General de Ediciones.
- Nieto Ibáñez, J.M. (1992), La cesura: metro y sentido en el verso griego, *Emerita* 60:2, pp. 225-234.
- Nobile, L. (2003), L'origine fonosimbolica del valore linguistico nel vocalismo dell'italiano standard, *Rivista di filologia cognitiva* 1, consultado el 10 de mayo de 2010 en: <http://w3.uniroma1.it/cogfil/fonosimbolismo.html>
- Obediente Sosa, E. (1998), *Fonética y fonología*. 3º ed. (revisada), Mérida, Universidad de Los Andes.
- Packard, D.W. (1974), Sound-Patterns in Homer, *TAPhA* 104, pp. 239-260.

- Parker, L.P.E. (1976), *Catalexis*, *CQ* 26:1, pp. 14-28.
- Parry, A. (1972), Language and characterization in Homer, *HSCP* 76, pp. 1-22.
- Parry, M. (1928), The Homeric Gloss: a Study in Word Sense, *TAPhA* 59, pp. 233-247.
- Parry, M. (1929), The distinctive Character of enjambement in Homeric Verse, *TAPhA* 60, pp. 200-220.
- Parry, M. (1930), Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style, *HSCP* 41, pp. 73-147.
- Parry, M. (1932), Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. II. The Homeric language as the language of an Oral Poetry, *HSCP* 43, pp. 1-50.
- Parry, M. (1933), Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song, *TAPhA* 64, pp. 179-197.
- Porter, J.I. (2007), Lasus of Hermione, Pindar and the riddle of *s*, *CQ* 57:1, pp. 1-21.
- Ramachandran, V.S, y Hubbard, E.M. (2001), Synaesthesia. A window into perception, thought and language, *Journal of consciousness studies* 8:12, pp. 3-34.
- Richardson, N. (1993), *The Iliad: A Commentary*. G.S. Kirk (editor general). vol. 6, Cambridge, University Press.
- Rocci, L. (1961), *Grammatica greca. Morfologia. Sintassi. Dialetti*. 36° ed., Milano, Società Editrice Dante Alighieri.
- Saussure, F. de (1967), *Curso de lingüística general*. A. Alonso (trad.). 6° ed., Buenos Aires, Losada.
- Schnapp, A. (2002), Grèce. Sur les rives de l'Égée au 2° millénaire avant notre ère, *Science & Vie* 219, pp. 68-77.
- Scodel, R. (1998), Bardic Performance and Oral Tradition in Homer, *AJP* 119:2, pp. 171-194.
- Scott, J.A. (1908), Sigmatism in Greek Dramatic Poetry, *AJP* 29:1, pp. 69-77.
- Sebeok, T.A. (1974), *Estilo del lenguaje*. A.M. Gutiérrez Cabello (trad.). Madrid, Cátedra.
- Seymour, T.D. (1885), On the feminine caesura in Homer, *TAPhA* 16, pp. 30-40.
- Seymour, T.D. (1891), *Commentary on Homer's Iliad*. Boston, Ginn and Company.

- Seymour, T.D. (1892), On the Homeric caesura and the close of the verse as related to the expression of thought, *HSCP* 3, pp. 91-129.
- Shewan, A., (1925), Alliteration and Assonance in Homer, *CP* 20:3, pp. 193-209.
- Starobinsky, J. (1996), *Las palabras bajo las palabras. La teoría de los anagramas de Ferdinand de Saussure*. L. Varela y P. Willson (trad.). Barcelona (España), Gedisa.
- Sturtevant, E.H. (1924), The doctrine of caesure, a philological ghost, *AJP* 45, 4, 329-350.
- Thiele, G. (1969), *Homero y su Iliada*. Caracas, Monte Ávila.
- Thiele, G. (1978), *La risa homérica*. Mérida, Universidad de Los Andes.
- Todd, O.J. (1942), Sense and Sound in Classical Poetry, *CQ* 36:1, pp. 29-39.
- Troubetzkoy, N. (1970), *Principes de phonologie*. J. Cantineau (trad.). París, Klincksieck.
- Tsagarakis, O. (1982), *Form and Content in Homer*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag (Reseña de: J.B. Hainsworth, *Phoenix*. 38 (1), 1984, pp. 89-91).
- West, M.L. (1973), Greek Poetry 2000-700 b.C., *CQ* 23:2, pp. 281-297.
- West, M.L. (1981), The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music, *JHS* 101, pp. 113-129.
- West, M.L. (1982), Three Topics in Greek Metre, *CQ* 32:2, pp. 281-297.
- West, M.L. (1988), The Rise of the Greek Epic, *JHS* 108, pp. 151-172.
- West, M.L. (1992), *Ancient Greek Music*. Oxford, Clarendon Press.
- West, M.L. (1996), *Greek Metre*. Oxford, Sandpiper Books.
- West, M.L. (1999), The Invention of Homer, *CQ* 49:2, pp. 364-382.
- Wilkinson, L.P. (1942), Onomatopoeia and the Sceptics, *CQ* 36:3-4, pp. 121-133.
- Winnington-Ingram, R.P. (1980), Greece, 1: Ancient. En: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). vol. 7, Londres, Macmillan Publishers, pp. 659-673.