

## REPETICIONES HOMERICAS (\*)

Durante más de dos mil años los críticos homéricos han estudiado, analizado, valorizado, por un proceso puramente visual y en manuscritos o libros impresos, poemas compuestos para la recitación oral. Yo me propongo examinar, como una prueba de esta forma de crítica, la manera en que los especialistas desde los Alejandrinos en adelante, se han ocupado de las repeticiones.

Cuando se consideran las estadísticas de repetición, la *Iliada* y la *Odisea* parecen un amasijo de versos trillados y de vulgaridades poéticas. Versos que bien podemos calificar de repeticiones constituyen aproximadamente un tercio de nuestro texto, y el resto contiene innumerables grupos de palabras que el poeta emplea una y otra vez a su antojo (1). En las veinticinco primeras líneas de la *Iliada*, Parry encontró veintinueve expresiones que se repiten en otras partes, por lo general un buen número de veces; en las líneas correspondientes de la *Odisea* halló treinta y cuatro (2). Si se tacharan estas expresiones no quedaría, literalmente, casi nada. Al analizar aquellos pasajes que aun los más eminentes críticos admiran, se advierte que están constituídos, en una amplia proporción, por repeticiones. ¿Qué decir de un arte como éste?

---

(\*) Versión castellana de "Homeric Repetitions", University of California Publications in Classical Philology, Volume 12, Nº 1, pp. 1 - 26, realizada por la Profesora señorita Marta S. Solari.

(1) Las cifras que generalmente se aceptan son las de C. E. Schmidt, *Parallel-Homer* (Göttingen, 1885), p. VIII.

(2) MILMAN PARRY, "Studies in the Epic Technique of Oral Verse-making. I. Homer and Homeric Style". *Harv. Stud. Cl. Ph.*, XLI (1930), 117 ss. SCHMIDT, *loc. cit.*, estima que las repeticiones de no menos de seis *morae* sumarán en total alrededor de 16.000 versos.

Empezaremos por señalar que fué aceptado sin recelos, y que no fué sometido a análisis destructivo alguno, que se sepa, hasta después de finalizado el período clásico. Las ediciones mayores, que contenían un número mucho mayor de versos repetidos que nuestra vulgata, parecen haber sido abundantes y tan estimadas como los textos menores (3). Sin embargo, los eruditos alejandrinos de los siglos III y II a. de J. C. cuestionaron la autenticidad de muchos versos y pasajes repetidos. La mayoría de los criterios empleados eran subjetivos; en general, los críticos eran contrarios a la repetición, y una parte considerable de su trabajo consistía en calificar de espurios los versos repetidos, excepto allí donde se suponía que habían sido usados por primera vez (4). Es significativo, a mi entender, que esta tendencia aparezca en una época en que la costumbre de recitar a Homero en público se pierde, y en que los manuscritos comienzan a abundar (5). Pues es evidente que la labor de los Alejandrinos se hacía frente

---

(3) Las citas que se refieren a los textos mayores o menores que la Vulgata han sido reunidas por T. W. ALLEN, *Homer, The Origins and the Transmission* (Oxford, 1924), pp. 249 ss. La evidencia no es suficiente para establecer la relación de los textos largos a los medianos o breves, pero demuestra que aparentemente los textos largos eran considerados sin recelo ni desfavorablemente. Ver también P. CAUER, *Grundfragen der Homerkritik* (ed. 3; Leipzig, 1923) pp. 42 s.; GILBERT MURRAY, *The Rise of the Greek Epic* (ed. 3; Oxford, 1924), pp. 289 ss. Sobre los primeros papiros mayores, T. W. ALLEN, *Homeri Ilias* (Oxford, 1931), I, pp. 89 ss.; PAUL COLLART, *Les Papyrus de l'Iliade*, parte I, *Rev. de Phil.* ser. 3e., VI (1932) pp. 315 ss., especialmente pp. 338 ss.; Parte II, *ibid.* VII (1933), pp. 33-61; cf. *infra*, pp. 289 s.

(4) La crítica incisiva de Zenodoto y Aristarco es apreciada en su justo valor por Murray, pág. 283 ss. Ver también ALLEN, *Origins*, pp. 304 ss., *Ilias*, I, pp. 196 ss.; E. DRERUP, *Homerische Poetik* (Wurzburg, 1921), I, pp. 82 ss.; CAUER, pp. 51 ss. (donde el lector encontrará referencias a estudios más detallados). Los alejandrinos basaban aparentemente sus estudios sobre los textos medianos que se asemejaban mucho a nuestra Vulgata. (ALLEN, *Origins*, p. 310): cf. G. M. BOLLING, *The external evidence for interpolation in Homer* (Oxford, 1925), Parte I.

5. - Cf. ALLEN, *Origins*, pp. 325 s. Sin aceptar la opinión de Allen de que los versos de más son agregados de los rapsodas, podemos observar

a los textos escritos —método de estudio homérico que ha predominado desde entonces.

La crítica moderna, en su actitud con respecto a las repeticiones, tiene mucho en común con la de los Alejandrinos: descansa casi enteramente en criterios subjetivos, es llevada a cabo por un proceso visual, —con textos impresos en vez de manuscritos—, su tendencia es claramente adversa a la repetición. En los dos últimos puntos los modernos van más lejos que los Alejandrinos. El estudio visual del texto se complementa con el empleo de índices de palabras, concordancias y tablas de pasajes paralelos, con el resultado de que buena parte de los trabajos modernos sobre Homero están a una distancia de segundo grado con respecto a las condiciones en que los poemas eran aprehendidos antes de la época alejandrina. Por último, la antipatía por la repetición se ha intensificado debido a la tentativa de analizar y disecar los poemas con vistas a probar tal o cual teoría respecto de su origen, desde que los analistas dieron por sentado que la repetición es un criterio por el cual se puede distinguir lo espurio de lo auténtico. Esta suposición dominó por completo la crítica homérica hacia fines del siglo pasado, y aún tiene sus adictos a pesar del evidente absurdo de los resultados concretos obtenidos.

Rothe encontró la solución correcta cuando caracterizó la repetición como "gemeinsames Versgut" (6). Lang sostiene la

---

un hecho significativo, las versiones más largas existían durante el período de recitación pero desaparecieron a medida que aumentaba la circulación de los manuscritos. Esto coincide con mi sugerencia de que el desagrado por la repetición es una consecuencia del estudio visual de los poemas.

(6) C. ROTHE, *Die Bedeutung der Wiederholungen für die homerische Frage* (Berlín, 1890), p. 154. "Wir müssen also annehmen, dass sich der Sänger wie das Sprachgut, so auch das Versgut angeeignet hat. . . so müssen wir uns jeden Sänger in Besitz eines reichen Schatzes von Versen denken" (p. 158). "Unter keinen Umständen aber lässt sich bei Wiederholungen aus der grösseren oder geringeren Geschichlichkeit oder Angemessenheit, mit der dieser oder jene Zug eingeführt oder degridet ist, ohne Weiteres auf 'Echtheit' oder 'Unechtheit', auf Ursprünglichkeit oder Nachahmung schliessen" (p. 166).

misma opinión con distintos fundamentos (7), y los estudios especiales de Scott y Shewan revelan la futilidad de la tentativa de disecar los poemas por medio de la comparación de repeticiones (8). Aunque esos críticos eminentes que se juzgan capaces de identificar varias capas sucesivas sobre un poema "original" se escandalizan ante lo que consideran nihilismo puro (9), hasta ahora no he conseguido descubrir en sus obras ningún argumento capaz de invalidar la teoría fundamental de Rothe. Admiten el principio general por él establecido, reconocen la necesidad de ser circunspectos en la cuestión de las repeticiones, y luego prosiguen en sus esfuerzos por descubrir los pasajes "originales" (10). Les ha sido posible mantener esta actitud porque Rothe y otros que sustentan la misma teoría han hecho hincapié en los argumentos negativos que se refieren a determinados pasajes y han desatendido el desarrollo positivo del concepto potencialmente fecundo de "gemeinsames Versgut". Si éstos, Rothe y los que defienden su teoría, hubieran establecido con mayor precisión la naturaleza y el alcance de este "Versgut", les hubiera sido posible descartar, como ejemplo de fórmula épica, muchas repeticiones que aquéllos intentan hacer remontar al contexto "original", o por lo menos al mejor. Los estudios de Parry sobre los elementos

---

(7) A. LANG, *The World of Homer* (London, 1910) pp. 289 ss.

(8) Los increíbles resultados de estas tentativas en cuanto se refieren a la Dolonía, han sido expuestos por A. SHEWAN, *The Lay of Dolon* (London, 1913, pp. 115 ss.), donde el lector encontrará referencias a estudios anteriores; sobre el problema general, cf. J. A. SCOTT, "Repeated Verses in Homer" *A. J. P.*, XXXII (1911) pp. 313 ss.; *The Unity of Homer*, Berkeley, 1921, p. 264; DRERUP, pp. 368 ss. Ver también Shewan, "Repetition in Homer and Tennyson", *Cl. W.*, XVI (1923), pp. 153-158, 162-166.

(9) CAUER, p. 612, cf. *infra*, p. 288.

(10) DRERUP, pp. 369 ss. con bibliografía de los principales trabajos. P. CHANTRAINE, "Remarques sur l'emploi des formules dans le premier chant de L'Iliade" *R. E. G.*, XLV (1932) pp. 121-154, aunque infiere de los resultados de Parry que muchos versos repetidos son fórmulas, piensa que es posible en otros casos descubrir contextos "originales": su estudio se basa en la teoría de que el libro I es primitivo y antiguo.

formulísticos más breves en Homero nos han proporcionado un conocimiento más preciso del vasto caudal de fórmulas épicas a que el poeta recurría constantemente (11), y se hace posible tratar el tema en forma más positiva. Intentaré demostrar que las repeticiones de un verso o más, así como las repeticiones más breves de las que aquéllas son un desarrollo, son simplemente partículas de un inagotable caudal de material tradicional, usadas con tanta libertad como por ejemplo la fórmula nombre-epíteto. Es mi firme convicción que a los que sostiene que un pasaje repetido no es una fórmula (12) es a quienes corresponde probar su aserción, y que las ocasiones en que podemos esperar descubrir el caso "original" de la repetición deben ser relativamente pocas. No vacilaré en descartar conclusiones, por más ilustre que sea su autor, cuando impliquen la teoría, fundamentalmente errónea, de que líneas o pasajes idénticos tienen que ser forzosamente "copia" el uno del otro. (13)

Al considerar estos problemas, debemos tener constantemente en cuenta dos puntos que los críticos tienen tendencia a olvidar: en primer lugar, que estos poemas fueron compuestos oralmente y para la recitación oral (14), y en segundo lugar, que los auditorios estaban perfectamente familiarizados con lo que iban a escuchar. Es fácil demostrar por medio de experimen-

---

(11) MILMAN PARRY, *L'épithète traditionnelle dans Homère* (París, 1928) especialmente pp. 8 ss.; *Epic Technique*, especialmente pp. 117 ss.

(12) Sobre ciertos tipos de repeticiones que no son fórmulas, cf. *infra* pp. 282 ss.

(13) Es ésta una impresión instintiva del crítico moderno, causada por circunstancias que no existían cuando los poemas fueron compuestos. Cf. *infra*, p. 288.

(14) ALLEN, *Ilias*, I, p. 194, está convencido de que Homero "escribía". Por supuesto, esto es posible, pero Parry demostró claramente, según mi opinión, que el estilo homérico sólo puede ser explicado en base a la composición oral ("*Epic Technique*", pp. 138 ss.; cf. *Enjambement in Homeric verse*, *TAPA*, LX, (1929), pp. 214 s.). Puede ser que Homero "escribiera", pero "componía" oralmente, tal como lo hicieron du-

tos que las repeticiones producen un efecto muy distinto cuando se las oye en un contexto, y cuando se las busca con ayuda de concordancias, se las coloca una junto a otra y se las considera visualmente.

El reciente trabajo de Bowra (15) marca un perceptible progreso por el hecho de que no persigue las expresiones "originales". Considera a la repetición como parte integrante de la técnica de composición oral, e intenta explicar esta técnica partiendo de consideraciones que surgen cuando un poema es recitado o salmodiado, y escuchado por un auditorio. Con esto nos alejamos por fin de un análisis puramente visual (16). Aunque Bowra no se ha deshecho aún de la idea de que la repetición es un defecto (17), no considera las repeticiones como funcionales. Cree que los versos y epítetos que se repiten descansan la mente y preparan una atmósfera; los pasajes repetidos "proporcionan un matiz emocional aquí y otro allá", y a través de la reminiscencia acentúan contrastes; los temas repetidos dan "a un cuento viejo nueva vida en formas nuevas y distintas". (18)

Hay en esto mucho de verdad, y sin embargo está lejos de ser suficiente e involucra varias hipótesis que considero equivocadas. Es improbable que las repeticiones de un solo verso tuvie-

---

rante generaciones sus predecesores. Cf. F. JACOBY, "Homerisches", *Hermes*, LXVIII (1933), p. 3, n. 1: "Die Ilias ist für Hörer geschrieben". Los eruditos modernos olvidan a menudo que aún en la época clásica, cuando los manuscritos eran bastante numerosos y los autores "escribían", las composiciones eran destinadas principalmente a la publicación oral y sólo se escribían por conveniencia. La lectura no suplantó a la audición hasta más adelante, y sin duda muy gradualmente.

(15) C. M. BOWRA, *Tradition and Design in the Iliad* (Oxford, 1930). pp. 87 ss.

(16) La tendencia de los estudios de Parry, que Bowra aparentemente no ha sabido captar, se aleja del análisis puramente visual.

(17) V. gr., p. 95: "Una época en que la poesía era recitada pudo soportar la repetición mejor que nosotros... todo lo que fuera repetición tenía menos probabilidad de llamar la atención..."

(18) P. 96.

ran la virtud de descansar la mente del auditorio; tal vez la tuvieran las más largas, pero para éstas Bowra encuentra otra función diferente. Admitamos que la repetición se usara a veces para señalar un contraste (19): esto no explica sino una mínima parte de los casos, y no puede ser considerado como regla absoluta. En última instancia se basa en nuestro sentir habitual de que los pasajes idénticos son "copia" el uno del otro. Además, puesto que Bowra admite que muy rara vez pudieron los poemas haber sido recitados íntegramente (20) siempre debió existir la posibilidad de que un determinado oyente escuchara los pasajes repetidos en orden inverso de aquel con que contaba el poeta —en caso de que pretendiera señalar un contraste— para lograr su efecto. Por último el trabajo de Bowra supone la hipótesis errónea de que el auditorio no estaba muy familiarizado con lo que iba a escuchar. (21)

Podemos afirmar con un riesgo mínimo que un auditorio de aquella época, reunido para escuchar los poemas homéricos, conocía perfectamente aquéllo que había de oír, y que no era probable, aun cuando se distrajera por un momento, ni que perdiera el hilo del relato, ni que dejara de notar las repeticiones. En Atenas, durante el período clásico, el ciudadano se saturaba de Homero mientras estaba en la escuela, y al salir de ella escuchaba a Homero constantemente. En la época heroica, aparentemente la ocupación primordial de un caballero, cuando no combatía o

---

(19) Bowra piensa (pp. 91 ss.) que la repetición de la *Ilíada* XV. 263-268 = VI 506-511 apunta deliberadamente a lograr un contraste entre Paris y Héctor. Prefiero pensar que el poeta eligió el mismo símil en ambos casos porque era la mejor manera de expresar la exuberancia de la alegría de vivir, y ése era su deseo. Los símiles repetidos no son repeticiones típicas, como supone Bowra, sino una clase especial, que requiere un estudio especial.

(20) P. 95.

(21) Era probable que los oyentes perdieran el hilo del relato (p. 87), y no notaran las repeticiones (p. 95), aunque otras veces debían estar preparados para reconocer (p. 92) en el medio del Libro XV un pasaje repetido del libro VI.

criaba ganado, consistía en escuchar al aedo, que casi siempre cantaba el poema de Troya (22). Para tener una idea exacta de las condiciones en que esos poemas eran presentados y gustados debemos pensar que los oyentes conocían lo que iban a escuchar tan bien como hoy en día el auditorio de la Scala conoce *Trovatore* o *Cavallería*, o un auditorio de Munich o de Berlín conoce *Die Meistersänger* o la Quinta Sinfonía, que escucha quizá por quincuagésima o centésima vez. He aquí, según creo, una analogía que podemos utilizar con provecho en este intento de comprender el arte de Homero, pues es éste un arte que, todavía, en tiempos modernos, es auditivo antes que visual, en presentación y aprehensión. Me propongo utilizar esta analogía, y trataré de demostrar que la repetición homérica aspiraba a lograr ciertos efectos que corresponden en gran parte a los que producen las frases y figuras que se repiten en la composición musical moderna. Como todas las analogías, ésta debe ser manejada con cautela, y no ser llevada demasiado lejos. Ya que no es posible emprender el análisis de muchas repeticiones en este breve estudio, trataré aquellos ejemplos escogidos que la lectura repetida de los poemas me ha llevado a considerar como típicos, y me limitaré a hacer alusión a los otros. (23)

En primer término, hay que reconocer claramente que no es posible hacer ninguna distinción entre la fórmula épica de dos palabras, o tres, o medio verso, y la fórmula de un verso que muy a menudo es tan sólo la combinación de dos o más fórmulas breves (24). Tampoco se puede hacer distinciones entre una repetición de un verso y una de dos, tres, cinco o diez versos. Sólo se puede decir que a medida que la fórmula se alarga, necesariamente se torna más compleja quizá con una mayor probabilidad de que su empleo sea consciente y deliberado, y no simplemente

---

(22) ALLEN, *Origins*, pp. 139 ss.; BOWRA, pp. 27 ss.

(23) Cf. *infra* pp. 270.

(24) Hay abundantes ilustraciones sobre este punto en el material reunido por Parry, *L'épithète traditionnelle*, pp. 11 ss.



habitual o instintivo. A veces se persigue un propósito definido aun con la repetición de un solo verso (25). Cuando oímos

Βῆ δὲ διὰ προμάχων κεκορυθμένος αἴθοπι χαλκῶ (26)

vemos un poderoso guerrero precipitándose al ataque de un enemigo o a salvar a un camarada; la fórmula nos prepara para la escena siguiente recordándonos otras del mismo estilo; cuando se refiere a un héroe nos recuerda a otros en una situación semejante. De la misma manera:

Βῆ δὲ κει' Ὀλύμπου κρητῶν ἀΐσσα (27)

evoca un cuadro compuesto, pero extraordinariamente vívido de la divinidad instigadora bajando rauda desde las cumbres del Olimpo para ayudar o para castigar.

Cualquier lector de Homero podrá recordar muchos otros versos repetidos de este mismo tipo. Bowra cita un caso que se da en Chaucer, en donde el verso

Allone, with-outen any companye  
(Solo, sin ninguna compañía)

está empleado en un contexto de grave belleza poética, y también para describir la "vie de garçon" del alegre Nicolás (28). Es extraño que esto no le haya traído a la memoria la forma en que Homero aplicaba el verso

αὐτὰρ ὁ ἔγνω ἦσιν ἐνὶ φρεσὶ φώνησέν τε.

en contextos profundamente diferentes.

---

(25) Bowra se equivoca, creo yo, al pensar que tales repeticiones breves descansan la mente del oyente, pero tiene razón cuando dice que "crean un clima" — yo diría más bien "provocan un estado de ánimo" o "evocan una reminiscencia". Los ejemplos que da no están muy bien elegidos.

(26) *Iliada*. V. 562 y frecuentemente en otros pasajes.

(27) *Iliada*. IV. 74 y en otros pasajes.

(28) P. 93 s. *The Knightes Tale*, verso 1921; *The Milleres Tale*, v. 18.

Este ejemplo sirve muy bien nuestro propósito, porque ilustra la casi ilimitada capacidad del verso que se repite, y muestra además como éste es el desarrollo de la fórmula breve. Cuando los heraldos de Agamenón vinieron a llevarse a Briseida, se detuvieron avergonzados ante Aquiles, y no le dijeron ni una sola palabra, "pero él comprendió en su corazón y habló" (Iliada, I, 333). Después que Zeus hubo sorprendido a Hera y a Atena en momentos en que se disponían a ayudar a los aqueos, desobedeciendo sus órdenes, y después que hubo enviado a Iris a fustigarlas con su aguda lengua para que volvieran al Olimpo, entró en su mansión y las encontró sombrías y encolerizadas; se mantuvieron apartadas y no le dijeron ni una sola palabra, "pero él comprendió en su corazón y habló" — no cortésmente como Aquiles a los heraldos, sino con palabras de pura ironía olímpica. (Iliada, VIII, 446). Cuando Apolo prestó oídos a la plegaria de Glauco, y de pronto curó milagrosamente su herida y llenó de valor su corazón, "Glauco comprendió en su corazón, y se regocijó de que el poderoso dios hubiera enseguida escuchado su plegaria". (Iliada, XVI, 530 s.). Cuando Atena, bajo la apariencia de Deífobo, engañó a Héctor y lo impulsó a luchar contra Aquiles, y Héctor hubo arrojado en vano su lanza, con lo que quedó desarmado, y pidió a Deífobo otra lanza, mas su hermano no estaba junto a él, "Héctor comprendió en su corazón, y habló, ¡ah! ahora en verdad los dioses me han llamado a la muerte, pues dije que el héroe Deífobo se hallaba junto a mí, pero está dentro del muro y Atena me ha engañado, y ahora al fin está la muerte perniciosa a mi lado. . . ." (Iliada, XXII, 296 ss.). La misma fórmula con ligeras variantes se encuentra en la Odisea, en otro contexto más. Cuando Nausicaa pide a su padre un carro para llevar su ropa a los lavaderos, por pudor le esconde que está pensando en las nupcias, "pues le avergonzaba pronunciar las palabras 'bodas fecundas' ante su querido padre, pero él lo comprende todo, y le contesta". (VI, 67). El poeta sentía la delicada belleza de esta joya, y la usaba delicadamente, en engarces escogidos, distintos todos. Si se hubiera visto en la obligación de elegir una manera de decir

diferente cada vez, difícilmente hubiera podido expresar su idea con tanta perfección, brevedad y sencillez (29).

Otro ejemplo más bastará, creo yo, para demostrar cuán libre y eficazmente usa Homero el verso repetido. A menudo encontramos

ἔκ τ' ἄρα σὶ γυ χερσὶ ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν,

o

χερσὶ τὸ γυ χερσέσσι: ἔπος τ' ἔφατ' ἔκ τ' ὀνόμαζεν,

u otras variantes más especializadas, que sugieren toda emoción, e introducen palabras sentidas, afectuosas o cordiales. Éste que se ha dado en llamar verso "cliché" es uno de los cuatro que dan el toque final de conmovedora belleza a la despedida de Héctor y Andrómaca. Cuando Héctor hubo alcanzado al infante Astianacte en sus brazos, y hubo pronunciado una plegaria que el oyente sabe no ha de ser escuchada, "puso a su hijo en brazos de su amada esposa; y ella entonces lo acercó a su fragante seno y sonrió entre sus lágrimas; y su esposo se apiadó al verla, y la acarició con su mano, y habló, y le dijo: "Ah! mi querida, no se acongoje por mí tu corazón. . .". (30)

Estos ejemplos, según creo, no sólo demuestran que el verso repetido es, tanto como el medio verso, el nombre-epíteto o la palabra épica única parte del material tradicional del poeta, sino que —y he aquí lo importante— es usado con tanta libertad y tan inconscientemente como la palabra única. Si bien es verdad que el poeta puede en cualquier caso particular, elegir el verso conscientemente para producir un determinado efecto, exactamente del mismo modo en que se puede elegir conscientemente

---

(29) Es casi imposible, al discutir una obra de arte, abstenerse de expresar los gustos personales, y, naturalmente, he elegido ejemplos que me atraen. Sin embargo el lector comprobará, espero, que mi teoría no se basa exclusivamente en esos ejemplos.

(30) *Iliada* VI. 482 ss. Estos ejemplos y muchos otros de versos repetidos son incompatibles con la opinión de Chantraine que los versos que se repiten a menudo tienen que ser "triviales" (pp. 123 ss. y *Passim*).

una palabra, es igualmente cierto que puede usarlo inconscientemente, instintivamente y con tanta libertad como podría usar una palabra única. Es inevitable llegar a la conclusión de que el verso repetido no implica otro principio técnico ni otro problema de crítica que el que implican las fórmulas tradicionales menores. Según los cánones épicos, la repetición de versos enteros no es ni más incorrecta ni menos artística que la repetición de las fórmulas nombre-epíteto, pues el autor componía en versos tan espontáneamente como el poeta moderno en palabras.

Hice notar ya que no puede hacerse una división neta en ningún punto de toda la serie de repeticiones; desde la palabra única hasta el pasaje de muchos versos, se funden el uno en el otro por gradaciones insensibles. Hay gran cantidad de fórmulas épicas breves, tales como,

οἱ δ' ὅτε δῆ, ἀντίκτα δ' ἔξ, ἢ ῥα καὶ ἀμπεπλῶν, οἷε οἷος ἄμα τῶ γε,

ampliadas hasta alcanzar la extensión de un verso, y éstas a su vez a fórmulas aún más largas. Aunque no es posible establecer una línea divisoria neta entre los pasajes más extensos y las repeticiones de un solo verso, aquéllos son naturalmente más complejos, y es más probable que hayan sido usados con deliberación consciente. En efecto, algunos han sido trabajados tan elaborada y extensamente que la probabilidad se convierte en certidumbre. Aquí podemos tener la esperanza de encontrar elementos técnicos que no se pueden hallar en las repeticiones de un solo verso, y un efecto sobre el oyente que el verso único no puede causar. Propongo examinar en primer término una fórmula muy familiar que reaparece constantemente a través de toda la Odisea.

Todo lector de Homero reconocerá de inmediato el pasaje que comienza

χέρνιβα δ' ἀμφίπολος προχῶ ἐπέχευε φέρουσα  
καλῆ χρουσεῖη....

Seis veces emplea Homero en la Odisea estos cinco versos de gran belleza poética, siempre para describir una comida en agor-

sajo de un huésped honrado (31), pero solamente cuando hay un séquito de servidores; así no se dan en la recepción de Odiseo por Calipso o por Eumeo, o de Telémaco por Néstor a la orilla del mar, o en la humilde vivienda de Laertes, o en el campamento ante Troya (32). La fórmula nunca varía, pero a menudo se halla ampliada por adiciones adecuadas, o combinadas con otras fórmulas, tales como las que describen el baño, el acto de vestirse o de sentarse el huésped, el de contar y distribuir la carne, el de servir el vino, el de ofrecer el lemo. Las fórmulas auxiliares a su vez pueden tener distintos grados de elaboración, y puede haber parlamentos insertos que alarguen el pasaje, pero siempre con estricto arreglo a la situación que el poeta intenta describir.

Basta leer los pasajes en que esta fórmula aparece para comprender la técnica en sus líneas generales. Se trata de una figura central claramente enunciada, usada con mayor o menor

---

(31) Una vez de Atena disfrazada (I, 136 ss.), dos veces de Telémaco en la corte de Menelao (IV, 52 ss. XV, 135 ss.), dos veces de Odiseo, una en el palacio de Alcínoo (VII, 172 ss.) y otra en la morada de Circe (X, 368 ss. no en todos los manuscritos), una vez de Teoclímeno, en el palacio de Odiseo (XVII, 91 ss.).

(32) Descripciones de agasajos en el campamento, donde los cinco versos en cuestión no pueden usarse y debe conseguirse ese efecto por otros medios, demuestran el cuidado con que el poeta usaba tales materiales. Cuando Aquiles recibe a los mensajeros de Agamenón, los manjares eran variados y honorables y su preparación por el propio Aquiles está descrita en detalle; Patroclo y Automedonte ayudan a servir y Aquiles mismo distribuye las porciones a sus invitados (IX, 199 ss.). En el último libro, la intensa escena entre Príamo y Aquiles se cierra con el agasajo de Príamo por Aquiles, la ayuda de Automedonte y la preparación del lecho de Príamo (XIV, 621 ss.). El herido Macaón recibe, en la tienda de Néstor, *κυκεῶν* de manos de Hecamede, con la promesa de un baño caliente (XI, 618 ss. XIV, 5 ss.). La fórmula en cuestión pudo haber sido usada allí donde Caris y Hefesto, que tienen abundancia de servidumbre, le ofrecen *ξέματα* a Tetis, pero en esta escena el poeta parece buscar la nota de simplicidad; no se alude al servicio en sí, sino tan sólo al ofrecimiento de refrigerio. Cuando Príamo ofrece la libación antes de salir para el campamento, la fórmula está apenas insinuada (XIV, 304).

elaboración para introducir escenas importantes (33); es como una fanfarria de clarines que puede ser elaborada al gusto del compositor.

Sin duda el poeta pensaba que estas fórmulas que se repiten tenían una función y producían un efecto. Cuando preguntamos cuál era ese efecto nos vemos reducidos a nuestra propia experiencia o a la de aquellos con quienes leímos los poemas, en voz por lo menos, de manera audible.

Cuando se llega a estos bellos versos, después de haberlos leído tantas veces, se siente, en verdad, ese placer pasivo del aflojamiento que trae aparejado la familiaridad. La función que Bowra consideraba propia del verso único repetido puede muy bien ser una de las funciones de las repeticiones más largas. Pero también se siente un placer activo, positivo, muy semejante al que produce una figura familiar en un ópera favorita o en una composición orquestal. Es ésta una expectativa placentera, y una curiosidad por saber si el tema se desarrollará en la forma en que se recuerda e introducirá la escena o el movimiento orquestal con el cual se le asocia. Así como las primeras notas que en música indican al oyente la inminencia de una figura que se repite lo dejan incierto en cuanto a la forma en que ha de desarrollarse esta vez —a menos que conozca la obra de memoria— así las palabras que constituyen cualquiera de las fórmulas previas a estos cinco versos —el baño, o el acto de sentarse el huésped—, lo dejan incierto en cuanto al grado de elaboración con el que se desarrollará el tema. Pero cuando oye:

*χέρνιζα δ' ἀμφίπολος...*

sabe qué versos han de seguir, su imaginación se adelanta al poeta y experimenta positivo placer. Luego, a medida que el tema se desarrolla más detalladamente, la agradable sensación

---

(33) Es obvio que en la poesía épica las frases y figuras que se repiten no pueden ser desarrolladas como en música, donde una frase breve puede proporcionar el contenido completo de un extenso pasaje, sino que debe ser desarrollada por agregados de material referente al asunto.

de expectativa se acentúa y el oyente tiene la convicción de que se acerca una escena importante. (34)

En forma similar se emplea en la Iliada la fórmula que describe el acto de armarse para el combate, cuyo bien conocido primer verso es

καταμάχεται ἰὸν πρώτα περὶ κνημῆσιν ἔθηκε.

Aunque pudo fácilmente haber sido intercalado en muchos pasajes, de hecho está reservado para introducir cuatro episodios principales, 1) el combate de Paris y Menelao, que inicia la lucha (III. 328 ss.), 2) la batalla que señala el peor momento en la suerte de los Aqueos (XI, 16 ss.), 3) el gran contraataque conducido por Patroclo (XVI. 130 ss.) y 4) la matanza final bajo las órdenes de Aquiles (XIX, 369 ss.). En 1) estamos frente a lo que podría llamarse la forma normal, sin adornos, pero precedida por una minuciosa preparación para el duelo; en 2) se halla ampliada por la descripción del peto y del escudo de Agamenón, y por un portentoso; en 3) la forma normal está combinada con el enganche de los caballos y una circunstanciada descripción de los cinco jefes de los mirmidones; en 4) la amplía una descripción que no existe en el libro anterior, el enganche de los caballos y el prodigio de la predicción de Janto a su amo. En otros pasajes en que la fórmula pudo haber sido usada con toda propiedad en cuanto a la narración se refiere, es omitida, y reemplazada por pocas palabras (35). La manera en que los

---

(34) Las escenas que estos seis pasajes preludian son, por orden, la entrevista crucial de Atena con Telémaco que inicia la intriga; el primer coloquio entre Telémaco y Menelao; la recepción de Odiseo por Alcínoo y la promesa formal del retorno del héroe a Itaca; el rescate de los camaradas de Odiseo del encantamiento de Circe; la partida de Telémaco de Esparta señalada por un presagio propicio y la profecía de Helena; el relato de Telémaco a Penélope y la solemne aseveración de Teoclímeno de que Odiseo ya ha llegado a Itaca.

(35) V. gr., Iliada VII. 206 ss., donde el sorteo proporciona un preludio adecuado al duelo; XIII. 241; excepción hecha de Paris antes del duelo, pocas palabras bastan para describir a un héroe troyano en el momento de armarse v. gr. VI. 504; XVII, 192 ss.

héroes se arman se adapta siempre a la situación que el poeta imagina. (36)

Sería falso concluir que estas fórmulas repetidas están usadas en forma puramente mecánica, de acuerdo a algún rígido sistema de composición, o que el poeta no buscaba la variedad cuando así lo deseaba. Las repeticiones se combinan en variantes infinitas, como puede apreciarse en los grupos de fórmulas relacionadas que se refieren a sacrificios, festines, comidas y libaciones. El más acabado relato de un sacrificio concluye la visita de Telémaco a Néstor, donde la fórmula habitual está ampliada por la ceremonia de dorar los cuernos de la novilla, por la asignación de cada acto a un miembro de la familia de Néstor, y por el baño de Telémaco. En la *Iliada*, I, 447 ss., donde el sacrificio sigue a la devolución de Criseida (cf. *infra*, pág. 279) la plegaria de Crises está intercalada en la fórmula; en la *Iliada*, II, 402 ss., donde el sacrificio precede a la revista de las huestes tenemos el ruego de Agamenón a Zeus. El sacrificio en la *Iliada*, VII, 314 ss. después del duelo entre Ajax y Héctor tiene como característica el ofrecimiento del lomo a Ajax. En el sacrificio que preludia la destrucción de los camaradas de Odiseo (*Od.* XII, 356 ss.) la fórmula varía para dar cuenta de

---

(36) En la *Iliada*, X, 254 ss., Odiseo y Diomedes requieren un equipo especial y por lo tanto no es posible usar la fórmula, pero el poeta consigue su efecto por medio de la descripción de los yelmos y la historia del yelmo de colmillo de jabalí. Hay descripción en el prelude del asalto de Sarpedón a la muralla (XII, 294 ss.) y el escudo de Ajax está descrito en VII, 219 ss. donde la fórmula que corresponde al momento de armarse se ha omitido; cf. también la descripción del arco de Pándaro. *Iliada* IV, 105 ss. en el prelude al instante en que Menelao es herido. En la *Iliada* XIV, 9 ss. Néstor evidentemente, ya está armado y se limita a tomar su lanza y el escudo de Trasímedes, lo cual da lugar a que una breve descripción reemplace a la fórmula habitual. En la *Iliada* XV, 479 ss., Teucro ya tiene la armadura puesta y toma el escudo, el yelmo y la lanza al dejar su arco. En *Od.* XXI, 120 ss. Odiseo deja su arco y toma el escudo, el yelmo y las lanzas, únicas armas aseguibles. Cf. el cambio de armas en la *Iliada* XIV, 381 ss. Sobre la forma en que Atena se arma, cf. *infra*, p. 276.



las circunstancias especiales (falta de vino y de cebada); y la consternación de Odiseo, la cólera de Helio y el portento, todo contribuye a lograr el efecto deseado. La descripción del sacrificio con que comienza la visita de Telémaco a Pilos coincide exactamente con el momento de la llegada (cf. *Od.* VIII, 469 s.; XXIV. 362 ss.; *Iliada*, XVIII. 558 ss.). Cuando el plan del poeta, o su estado de ánimo no exigen elaboración, la descripción se reduce a una simple narración, y hecatombes enteras pueden ofrecerse en uno o dos versos. (ej. *Iliada*, I. 315-318; *Od.*, XX, 276 ss.).

Los sacrificios, por supuesto, implican comidas y banquetes, y viceversa, pero a menudo se describe una comida sin aludir explícitamente al sacrificio (37). Ya hemos tratado algunas de las descripciones más trabajadas, pues implican el agasajo de un huésped (38), pero hay otras notables por el uso que en ellas se hace de la fórmula. Puesto que un banquete ha de ser el marco de la matanza de los pretendientes, el poeta elige un día de fiesta (*Od.* XX. 156, *πάσιον ἰορτήν*; cf. XXI, 258) apropiado para realizar un banquete de grandes proporciones. Tres versos bastan para relatar la realización de una hecatombe en el bosque de Apolo (XX. 276-278) (39), pero hay una descripción detallada de los preparativos para el banquete fatal en palacio, de como se encendía el fuego y se adornó la estancia del banquete, llegaron los pastores uno tras otro con las víctimas, se degollaron las reses, se asó la carne y se mezcló el vino, todo ello ampliado por incidentes y diálogos pertinentes a la acción. Los acontecimientos del día anterior tienen asimismo como marco una comida en el palacio de Odiseo, pero aquí, fuera del

---

(37) Cf. el uso familiar de *ἰερεῖον* da "degüello de animales para la comida".

(38) *Supra*, pp. 270 ss. Además de los pasajes aquí tratados, cf. la comida y el sacrificio en el campo de batalla (*Iliada*, VII. 545 ss.), y la comida en la casa de Laertes (*Od.* XIV. 362 ss.).

(39) Con el verso 279 retrocedemos al festín en palacio; después que se han servido las entrañas (252 ss.) las *κρέ' ὑπέρτερρα* son distribuidas para el festín propiamente dicho.

aparaje especial a Teoclímeno (XVII, 84 ss.; cf. supra, p. 270), de los preparativos y la distribución de las porciones se dice solamente aquello esencial a la narración; el adorno de la estancia se dedica una línea, requerida para motivar la presencia de Euriclea (XVII, 32), y los preparativos para la comida se limitan a una breve fórmula (XVII, 179 ss.). El primer día de Odiseo en Itaca, con Eumeo, concluye con un relato de la comida de la noche y del sacrificio doméstico, en que las fórmulas han sido adecuadas a las circunstancias especiales y considerablemente ampliadas. Compare con esto el lector la comida improvisada por Eumeo cuando la primera aparición de su huésped (XIV, 72 ss.). Cuando la elaboración no sirve ningún propósito artístico, o cuando otros temas presentan mayor atractivo para el poeta, éste trata sumariamente los festines. De los tres banquetes en dos días en el palacio de Alcínoo (VIII, 59 ss.) el primero está brevemente expuesto pues el material que ofrecen los juegos es más atractivo; en el segundo, entramos con Odiseo cuando (VIII, 470) "ya se distribuían las porciones y se mezclaba el vino", y todos los preparativos quedan librados a la imaginación del oyente: la escueta descripción del tercero (XIII, 24 ss.) nos hace sentir a cada verso la impaciencia del héroe por irse. El banquete funeral por Patroclo no pasa de cinco versos (Ilíada XXIII, 29 ss.) pues los juegos constituyen un material más rico; los dos versos que relatan el banquete funeral por Héctor son como un suave acorde melodioso al término de un movimiento final (XXIV, 802 ss.). A menudo el poeta describe brevemente comidas en el curso del relato, en un verso o dos de fórmula familiar (40), y aún en medio verso (41). A través del peregrinaje la nota de abundancia (42) varía a veces las simples fórmulas de las comidas corrientes. (43)

---

(40) V. gr. *Ilíada* II, 399 (cf. VII, 466); VII, 380 (cf. XI, 730); IX, 88; XVIII, 314; *Od.* XV, 500; XVI, 2, 456.

(41) V. gr., *Od.* IV, 429 — 574, 786.

(42) IX, 86 = X, 57; XII, 307.

(43) IX, 161 ss., 556 ss.; X, 183 ss., 476 ss.; XII, 29 ss. Cf. el año de abundancia en el palacio de Circe, X, 467 s.

Otras fórmulas de un verso o más que siempre se repiten relatan asambleas y concilios, amaneceres y anohecidos, tormentas y naufragios, invocaciones, presagios y prodigios, descenso de los dioses del Olimpo, estados mentales y emocionales, y acciones tales como levantarse y vestirse, preparar un lecho, retirarse a descansar, formar un ejército, luchar, herir, matar y ser muerto (44). Estas fórmulas tienden a acumularse allí donde el poeta introduce o concluye escenas importantes o episodios trascendentales. Un ejemplo de elaboración y combinación en un pasaje de longitud moderada es la introducción a la escena en que Ares es herido (*Iliada*, v. 711 ss.); en primer lugar hay una descripción sumamente elaborada de Hera y Hebe que están armando el carro y unciendo los corceles (45), luego otra igualmente elaborada de Atena mientras se arma para el combate y del majestuoso viaje desde el Olimpo al campo de batalla, a través del cual suena, efectiva, si bien irónica, la nota de pompa y esplendor. En cambio en el libro octavo el esqueleto desnudo de este pasaje introduce la frustrada salida de las diosas (382 ss.); si bien el poeta a veces es cruel con los Olímpicos, no quiso

---

(44) Cf. la lista, confeccionada por Lang, de los temas que expresan las fórmulas repetidas (p. 291). Doy ejemplos del uso homérico en las siguientes páginas: asambleas, p. 16, n° 49; preparación de un lecho y acción de acostarse, p. 17, n° 54; carros, p. 14, n° 45; naves, pp. 16 s.; dioses, p. 15, n° 46. Una colección completa de fórmulas, seguida de un estudio cuidadoso de su distribución, (*infra*, p. 282) contribuiría en gran medida a nuestra comprensión de los poemas. En particular, un análisis riguroso de las fórmulas de combatir, herir y matar, daría sin duda resultados interesantes.

(45) 720 ss. Cf. el enganche de los caballos al carro que ha de llevar el cuerpo de Héctor. (*Iliada*, XIV. 265 ss.). Los pasajes que se refieren a las acciones de uncir y desuncir, de ir y venir con carros o carromatos varía en longitud entre pocas palabras y varios versos, y a menudo se hallan ampliados por la inserción de material diverso. La combinación de las fórmulas alcanza un efecto de rica variedad, interpolada por notas familiares. Cf. por ejemplo, *Iliada*, III. 259 ss.; V. 364 ss.; VIII. 41 ss., 382 ss., 434 ss., 440 ss.; XIII. 23 ss.; XVI. 148 ss.; XIX. 392 ss.; XXIII. 291 ss.; XXIV. 576, 690; *Od.* III. 478 ss., 492 s.; IV. 39 ss.; VI. 72 s.; 88 ss.; 253; VII. 4 ss.; XV. 145 ss.

aquí envolver a las diosas en un anticlímax, demasiado ridículo y hace enmudecer sus clarines. Asimismo, cuando se requiere una narración rápida la llegada del dios se deja suponer, o se expone brevemente en uno o dos versos (46). Esto sugiere que podríamos dedicar con provecho nuestra atención a la distribución de estas fórmulas. (47)

Todo lector de la *Iliada* debe haber notado la rapidez de acción del primer libro, que abarca muchos días y entrelaza diestramente tres o cuatro hilos del relato, y el notable cambio

---

(46) En las idas y venidas de los dioses, las notas familiares de fórmulas repetitivas, son variadas y elaboradas según lo requiera el propósito artístico del poeta o según se lo dicte su estado de ánimo. El hecho de que la diosa Hera tan pronto necesite un carro (*Iliada*, V. 720 ss.; VIII. 382 ss.) como vuele por el aire (XIV. 225 ss., 281 ss.; XV. 79 ss.; XIX. 114 s.), como ejercite su voluntad desde lejos (I. 55; XIX. 407), como mande un mensajero (I. 194 ss.; II. 156 ss.; XVIII. 166 ss.) no resulta de teologías opuestas de distintos períodos, sino de los distintos estados de ánimo y propósitos del poeta. Muchas veces los dioses se hallan cerca y nada se dice de su venida desde el Olimpo (V. gr., *Iliada*, IV. 439, 507; V. 312, 353; X. 507 ss., 515 ss.; XXIII. 383 ss., en que Atena por lo menos está presente; *Od.* VII. 19; X. 277, donde, no hay que olvidarlo, es Odiseo el que habla y no el poeta; XXII. 205). A veces, una breve fórmula los hace descender en raudo vuelo (ῥῆ δὲ κερ' Οὐλύμπου κερήων ο ῥῆ δὲ κερ' Ἰερίων ὄρεων se dan muy a menudo) v. gr. *Iliada*, II. 167; VII. 19; XI. 196; XVI. 677; XXII. 187; XIV. 121; *Od.* XXIV, 488; cf. ὤρτο δὲ Ἴρις, *Iliada* XXIV. 159 y Ἴρις δ' ἀΐσσα λίπεν, *Iliada*, XIX. 144). Pero un símil o una descripción la amplían con frecuencia (V. gr. *Iliada* I. 44 ss.; IV. 74 ss.; XIV. 225 ss.; XV. 79 ss., 169 ss., 237 ss.; XXIV. 77 ss., 339 ss.; *Od.* I. 96 ss.; V. 43 ss.; cf. *Iliada* XIII. 17 ss. y XXIII. 198 ss.). Sobre el uso que Homero hace de los dioses, cf. J. L. MYRES, "The last Book of the Iliad", *J. H. S.*, LII, 1932. pp. 265 s.

(47) Es aquí donde el problema de los textos aparece. Los textos mayores contenían repeticiones en lugares en que no se encuentran en la vulgata; por otra parte se dice que algunas que están en la vulgata faltaban en ciertos textos antiguos y han sido atacadas como interpolaciones. Sobre el problema de los textos, cf. *infra* pp. 289 s. En el estado actual de las investigaciones, cualquier estudio sobre la distribución de las fórmulas debe partir de la vulgata, a riesgo de caer en un círculo vicioso.

al final hacia una economía que requiere varios libros para la acción de un solo día (48). El empleo de las fórmulas que se repiten corresponde claramente a estos tipos opuestos de exposición. En los episodios iniciales se emplean las fórmulas breves ocasionalmente, a medida que se necesitan, pero no hay fórmulas largas, aunque no faltan las ocasiones en que pudieron haber sido usadas. No encontramos ninguna acumulación de fórmulas antes del episodio de la devolución de Criseida. Así, no hay alusión alguna a la reunión o dispersión de la asamblea que gritó su aprobación ante la súplica de Crises, y aun la junta fatal en la cual sobrevino la contienda se convoca y se disuelve en unos pocos versos sencillos (54 ss. 305). Pero en el libro II, el más trabajado y sonoro desarrollo del tema de todo el poema introduce la asamblea que lleva al primer combate sin Aquiles (49). El fatal descenso de Apolo está dicho en cuatro versos, en ellos no hay prácticamente ninguna palabra no esencial a la acción, y se emplea el severo símil *εὐκτεῖ ἐσκέως*, en completa oposición al desarrollo más convencional del tema tan frecuente en el resto del poema (50). Asimismo, los aqueos purifican el campamento y ofrecen hecatombes enteras a Apolo en sus cuatro versos (314 - 317) en tanto que el sacrificio en Crisa está descrito con lujo de detalles. De hecho la primera acumulación de fórmulas que encontramos es la que enmarca y relleva la devolución de Cri-

---

(48) Ver Myres, p. 293.

(49) II. 50 ss. Las fórmulas habituales están ampliadas por la reunión del concilio, los símiles y descripciones y el relato del cetro. La asamblea nocturna que precede a la embajada (IX, 9 ss.) y aquella en que tiene lugar la reconciliación (XIX. 40 ss.) tienen breves introducciones especiales. Las fórmulas habituales preceden a la asamblea de los itacenses convocada por Telémaco (*Od.* II. 6 ss.), pero la asamblea de los feacios, en que Odiseo es presentado públicamente, tiene una introducción más elaborada en la que Atena usurpa la función de los heraldos (*Od.* VIII. 4 ss.). La primera asamblea de los dioses se abre con dos versos (*Iliada*, VIII. 2 s.), pero la que precede a la teomaquia tiene una introucción más elaborada (*Iliada* XX. 4 ss.). Las asambleas de los troyanos exigen poca ceremonia, y no las precede ninguna fanfarria de clarines.

(50) Versos 44 al 47: Cf. *supra*, p. 278, n. 46.

seida y la revocación del castigo. El embarco ha sido intercalado en la narración entre la junta y la purificación del campamento (51), y el episodio comienza con el desembarco en Crisa (52), seguido casi inmediatamente por las fórmulas de sacrificio — invocación, banquete y adoración — (53) anochecer, preparativos para el descanso, amanecer (54), embarco (55) y arribo al campamento. La expiación y la revocación del castigo son im-

---

(51) Versos 308 ss. Puesto que éste es el único caso en que se bota un barco en la *Iliada* deben buscarse los pasajes comparables en la *Odisea*, v. gr. II. 389 ss.; IV. 778 ss.; VIII. 48 ss.; XI. 1 ss. Las situaciones difieren y las fórmulas varían considerablemente, aunque aquí y allá se encuentran notas familiares. Cf. *infra*, p. 281, n. 55.

(52) Versos 430 ss. Con 432 ss. cf. *Odisea* XV. 495 ss. y XVI. 322 ss. En la *Odisea* XVI. 351 ss. el relato del desembarco de los pretendientes se inicia en el instante en que Anfinomo los descubre. El desembarco de Telémaco en Pilos está brevemente narrado (III. 10 ss.), probablemente porque se ha descrito la navegación con lujo de detalles y el poeta prefiere pasar al sacrificio y a la fiesta. En forma similar en la *Iliada* I. 484 ss. la brevedad se impone después de 432 ss. y 478 ss. En el relato de viaje, en general, se evita la excesiva repetición por medio de la condensación de fórmulas o por la sustitución por otras más cortas, pero si se necesita una introducción para uno de los episodios, descripciones o circunstancias especiales pueden introducirse, como en IX. 106 ss.; X. 1 ss., 81 ss. recurso usado también en el desembarco de Odiseo en Itaca (XIII. 93 ss.). Cf. *infra*, p. 281, n. 55).

(53) Versos 447 ss.; cf. *supra*, pp. 274 ss.

(54) Versos 475 ss.; para combinaciones muy similares de estos motivos, cf. *Od.* XIX. 424 ss.; IV. 574 ss., etc. Las fórmulas para la llegada de la mañana y de la noche alcanzan considerable variedad, v. gr., la mañana: *Iliada* I. 477 = XIV. 788, frecuentemente en la *Odisea* (II. 1; III. 404, 491, etc.); *Iliada* VIII. 1 = XIV. 695 (cf. XIX. 1 s.; II. 48 s.; XI. 1 s. = *Od.* V. 1 s.); *Od.* VI. 48; XV. 495; XV. 56 = XX. 91; *Iliada* XXIII. 109 ss. (cf. *Od.* XXIII. 241); VII. 421 ss.; *Od.* III. 1 ss.; XXIII. 344 ss.; *Iliada* XXIII. 626 ss. (cf. VII. 433 ss.; *Od.* XIII. 93 ss.); I. 493 = XXIV. 31 (Cf. *Od.* V. 390; IX. 76; X. 144; *Iliada* XXIV. 12 ss.); la noche, *Iliada* I. 475 = *Od.* IX. 168, etc.; *Od.* II. 388, etc. (cf. *Iliada* VII. 475; *Od.* VI. 321; VIII. 417); *Od.* I. 421 ss. = XVIII. 304 ss.; III. 329 = V. 225; *Iliada* I. 605 (cf. *Od.* XIII. 33, 35; *Od.* XVI. 220 = XXI. 226 = *Iliada* XXIII. 154; VIII. 485 ss., XVIII. 239 ss.; *Od.* XIV. 457 s.; ver también

portantes y el poeta no se conforma con unos pocos versos que se perderían casi entre las dos escenas con Tetis. Donde un autor moderno se explayaría sobre las emociones del padre, la hija, y el observador para lograr su efecto, el poeta épico adorna el episodio por medio de estos recursos más objetivos (56). La escena en el Olimpo concluye con fórmulas breves de banquete, llegada de la noche y descanso. Con el despertar de Agamenón y la reunión de la asamblea entramos en el cambio de economía que distingue los días de lucha. De aquí en adelante, las fórmulas aparecen una y otra vez y a menudo se desarrollan en forma muy trabajada, aunque siempre en armonía con las circunstancias.

---

*Iliada* VII. 282, 293; *Od.* III. 334, 239 ss.; *Od.* III. 334 ss. Quien se tome el trabajo de recorrer los poemas y estudiar el principio y fin de cada día, observará un propósito artístico en la mayoría de las variaciones y elaboraciones; en general estos motivos son anclados a otros y frecuentemente, comienzan o terminan grupos de fórmulas. El poeta no permite que la fórmulas de la noche se mezclen en la narración, al principio de la *Iliada* XXIII. y XXVI. y en XXIV. 351, tenemos una alusión al pasar, al comienzo de un nuevo día siempre está, según creo, bien determinado. Para la técnica de las fórmulas que describen el retirarse a descansar, que a menudo incluyen la preparación del lecho, remito al lector a los pasajes siguientes: *Iliada* I. 476, 606 ss.; VII. 482; IX. 658 ss., 712 ss.; XXIII. 58 ss.; XXIV. 2 ss., 643 - 676 (omitida, VII. 380, 342; XVIII: XXIII. 218 ss.); *Od.* I. 424 ss.; II. 393 ss.; III. 396 ss.; IV. 294 ss.; 793 s., V. 226 ss., 474 ss.; VII. 335 ss.; XIII. 17; XIV. 518 ss.; XV. 494; 481; XVIII. 428; XIX. 47 ss., 600 ss.; XX. 1 ss.; XXIII. 288 ss.; cf. III. 490 = XV. 188.

(55) Cf. *Od.* II. 389 ss., 414 ss.; IV. 780 ss., 842 s.; V. 263 ss. (la balsa de Odiseo); VIII. 50 ss. y XIII. 70 ss.; XV. 221 ss., 284 ss. En el relato de viajes se usan fórmulas muy breves, excepto en los episodios principales (cf. *supra*, p. 280, n. 52); cf. IX. 62 s., 105, 177 ss., 470 ss., 561 ss., 565 ss.; X. 28 s., 77 ss., 126 ss.; XI. 1 ss., 636 ss.; XII. 144 ss., 401 s.; ver también en los relatos de Néstor, Menelao y Odiseo metamorfoseado, III. 153 ss.; IV. 577 ss.; XIV. 252 ss. La navegación está a veces separada de la partida; en un caso, (VIII. 50 ss. y XIII. 70 ss.) el periplo entero se cumple.

(56) Este episodio ha sido a menudo estigmatizado como interpolación de material de la Odisea (v. gr. WILAMOWITZ, *Die Ilias und Homer*,

Estos ejemplos parecen justificar algunas observaciones sobre la técnica épica. Las fórmulas pueden repetirse palabra por palabra *ad libitum*, o pueden variar ya sea para adaptarse a la situación, o simplemente para obtener variedad. Se agrupan en forma siempre distinta, de tal modo que las combinaciones en que se entrelazan son de una diversidad infinita. Estas variaciones que la narración y sus situaciones requieren, rara vez las descuida el poeta. Las fórmulas tienden a acumularse y a alargarse en las introducciones y conclusiones de los episodios principales y a menguar o desaparecer en los relatos rápidos, o allí donde se ofrece otro material más atractivo para el poeta. Evidentemente no se trata aquí de repeticiones mecánicas del improvisador "primitivo", que ya han quedado muy atrás, ni de fortuitos resultados de interpolaciones por copistas, ni de una congerie de imitaciones recíprocas. Se trata de un arte que dejó de existir enteramente, al dejar de existir las condiciones en que se desarrolló, un arte que solamente podremos entender y explicar en el grado que logremos entender y explicar dichas condiciones. Pero advertimos que el poeta compone en versos y aún en fórmulas más largas con tanta fluidez como en palabras, y elige de acuerdo con su estado de ánimo o con el propósito artístico, pero por otra parte con entera libertad entre todo lo que la tradición épica produjo y acumuló. Usa las fórmulas a veces para construir sonoros preludios, otras veces porque la tradición las reclama, y otras aún, sospechamos, simplemente porque están en consonancia con su estado de ánimo. Se puede delinear su técnica en líneas generales, pero no reducirlas a un sistema.

---

Berlín, 1920, pp. 256 s.; CAUER, pp. 615 s.; CHANTRAINE, pp. 147 ss.) por motivos ya subjetivos, ya fundados en una completa incomprensión de la naturaleza y uso de las fórmulas épicas. La razón por la cual las fórmulas de 430 - 487 se repiten muy a menudo en la Odisea es simple y debería ser obvia para cualquier persona, aún de moderada inteligencia. Una vez captada la idea de que las repeticiones no son "copia" una de la otra, todas las objeciones a este episodio resultan infundadas.



De las fórmulas y grupos de fórmulas, más o menos ampliadas y combinadas con otros elementos, que siempre se repiten, deben distinguirse las repeticiones de pasajes específicos (57). Éstos están manejados en una forma que depende hasta cierto punto de su alejamiento de sus respectivos originales. Las citas de parlamentos y las recapitulaciones de sucesos están de costumbre hábilmente motivadas y consisten en un sumario con algunas repeticiones textuales (58); por regla general se hallan demasiado lejos del original para que el contraste sea eficaz, y las variaciones que a veces hay son el resultado de exigencias dramáticas o psicológicas (59). Por otra parte las repeticiones comprendidas en mensajes, órdenes y respuestas tienden a seguir de cerca los originales, y esto da lugar a una técnica, sumamente hábil e interesante, de inserciones y omisiones inespera-

---

(57) Las repeticiones de este tipo, tal como las fórmulas, constituyen, indiscutiblemente un recurso de la repetición oral que se ha desarrollado en una técnica eficaz en los poemas homéricos. Como se encuentran fórmulas a cada paso no es siempre posible distinguir las repeticiones específicas de las formulísticas; por ej. es difícil clasificar los dos relatos de naufragio (*Od.* XII. 403 ss. y XIV. 301 ss.), y la historia de la tela de Penélope (*Od.* II. 93 ss., XIX. 137 ss., XXIV. 128 ss.) está atestada de fórmulas. Una extensa colección de "beabsichtigte oder berechtigte Wiederholungen" ("repeticiones intencionadas o justificadas") ha sido reunida por Pfüdel (pp. 9 ss.) que a veces confunde específico con formulístico, como en *Iliada* V. 719 ss. y VIII. 381 ss. (p. 35, supra, pp. 14 s.).

(58) V. gr. la narración de Aquiles a Tetis, *Iliada* I. 365 ss.; el relato del ofrecimiento de Agamenón, *ibid.* IX. 264 ss. - 122 ss., y del rechazo de Aquiles, *ibid.* 684 ss. - 417 ss.; Telémaco a Penélope, *Od.* XVII. 124 ss. = IV. 333 ss.; repeticiones de las instrucciones de Circe, *Od.* XII. 37 ss., en todo el libro XII reproducción de las palabras de Tiresias por Odiseo, *Od.* XXIII. 268 ss. - XI. 121 ss.; cf. también los dos relatos del saqueo por Odiseo, XIV. 258 ss., y XVII. 427 ss.; y observar la inversión en *Od.* XIV. 323 ss. y XIX. 288 ss.

(59) V. gr. *Od.* XIX. 154 s. da el punto de vista de Penélope, y II. 108 s. = XXIV. 144 s. el de los pretendientes, y los versos agregados XXIV. 147 ss. son necesarios a la narración. Cf. el cambio político en la *Iliada* IX. 300 ss. de 158 ss.

das. El sueño de Agamenón (Iliada II, 5 ss.) la ilustra. El mensaje de Zeus consta originalmente de cinco versos pero el sueño lo prelude con una admonición de igual extensión, y agrega dos versos por su cuenta al terminar; Agamenón a su vez cita al Sueño textualmente hasta llegar al penúltimo verso, y luego omite, un poco inesperadamente, las palabras finales. El efecto de estas variaciones sobre el oyente es bien claro, a juzgar por mi propia experiencia. Espera ansiosamente que el Sueño empiece las palabras que hace un instante Zeus le ordenó pronunciar, y sabe que la repetición textual no puede tardar. Y cuando comienza, el oyente escucha con el placer de la expectativa satisfecha, que se interrumpe bruscamente cuando el parlamento no acaba en el momento esperado sino que continúa. En la segunda repetición, el oyente tiene la convicción, de que esta vez ha de escuchar las palabras del sueño por entero, pero aquí también su expectativa queda defraudada cuando Agamenón interrumpe la cita un poco antes del final. Otro ejemplo es la amenaza que Zeus envía a Hera y Atena por intermedio de Iris. Iris, con el sueño prelude el mensaje original con varios versos suyos y luego, cuando ya esperamos que se detenga, nos choca con dos versos hiriente de su propia invención, dirigidos a Atena; dos versos que muchos críticos suprimirían a causa de su "inmoderada descortesía" (60). Tales variaciones son por supuesto más eficaces cuando los pasajes no están muy alejados entre sí (61). Ocasionalmente los lugares comunes y los versos "cliché" ofrecen oportunidades para esos cambios abruptos. El aga-

---

(60) Iliada, VIII. 399 ss., 413 ss. Cf. la nota de LEAF a 420-424, CAUER, p. 432. PFUDEL, (p. 13) justifica a Iris en razón de las instrucciones que Zeus le dió en 399 s.

(61) Sin intentar una clasificación estricta o un análisis detallado, remito al lector a algunas repeticiones típicas; verbatim, o con ligeros cambios. *Iliada* IV. 195 - 197 = 205 - 207; XV. 160 ss. = 176 ss. XI. 187 ss. = 202 ss.; XVI. 454 ss. = 671 ss. = 681 ss. (omitidos los dos últimos versos); III. 69 ss. - 90 ss. (omitidos los dos últimos versos) = 253 ss. (ligeras variantes, dos versos restaurados); *Od.* I. 374 ss. = II. 139 ss.; IV, 112 = 143 (más dos versos), 724 ss. = 814 ss. (variación

sajo de Circe a Odiseo constituye un ejemplo excelente: los episodios en que bañan, visten, sientan y sirven al huésped se suceden imponentemente, y estamos listos para la escena del banquete, cuando de pronto, en el medio de un verso, el dolor angustioso de Odiseo ante el infortunio de sus compañeros interrumpe el curso regular de los acontecimientos (62). Cuando, con palabras de Bowra (63), "el oído y la mente aflojan en parte su tensión", el poeta se complace en dar al lector de pronto un inesperado codazo. Lo hace a menudo, pero no tan a menudo como para que el recurso se vuelva cansador.

Puede objetarse que la sorpresa es imposible si el auditorio está perfectamente familiarizado con lo que ha de seguir, sin embargo, las pequeñas complicaciones en el episodio del sueño, nos producen positivo placer aun cuando, después de muchas lecturas, lo sabemos casi de memoria. Es también indudable que cuando escuchamos a Hänsel und Gretel sabiendo perfectamente que la pérfida bruja y no Hänsel ni Gretel será arrojada dentro del horno ardiente, el climax nunca deja de producir su efecto. Los antiguos auditorios atenienses sabían perfectamente cuál era el momento preciso en que se develaría un personaje desconocido, y no obstante una buena escena de reconocimiento los

---

nes apropiadas); VI, 57 s. - 69 s.; VI. 313 ss. - VII. 75 ss.; XVII. 346 s. y 351 s. Cf. *Iliada* XV, 561 ss. y 661 ss. En *Iliada* II, 158 ss. y 174 ss. la variación, del 159 en el 175 puede ser debida a la conveniencia métrica, pero el efecto subsiste. Observar en VII. 362 ss. y 389 ss. el astuto cambio que el heraldo introduce en la propuesta de Alejandro. En la *Od.* II. 218 ss., el poeta calma nuestra aprehensión interrumpiendo bruscamente la repetición textual de I. 287 ss. en 223, cuando ya retenemos el aliento por temor a que Telémaco diga demasiado. Se obtiene un efecto similar en la *Iliada*, I. 379 ss., cuando Aquiles interrumpe bruscamente la repetición textual en el preciso momento en que esperamos oír μή σε, γέρον...

(62) *Od.* X. 373. El verso formulístico *Iliada* I. 363 = XVI. 19 es interrumpido en forma eficaz en XVIII. 74; Pfuldel sugiere que puede haber un efecto intencionalmente cómico en *Od.* XVIII. 355 (cf. *Iliada* XIV. 141; *Od.* XXI. 288).

(63) P. 88.

conmovía profundamente. Parece como si las emociones pudieran ser tomadas de sorpresa, aun cuando la razón esté prevenida; y la sorpresa está mezclada con una ansiosa expectativa. Esto nos lleva a deducir que el conocimiento previo por parte del auditorio no inhibe, ni limita en forma apreciable, el uso artístico del suspenso. Por familiarizados que estemos con la escena en que la anciana nodriza reconoce a Odiseo, emocionalmente permanecemos aún en suspenso durante el largo relato de la cacería en el Parnaso, que el poeta interpola tan diestramente. De igual modo podemos conocer cada nota del largo final de la Quinta Sinfonía, y sin embargo no podemos escucharla sino en un estado de densa expectativa, tal como lo dice el compositor. Es cierto que no podemos experimentar más de una vez el efecto de una primera audición de tales pasajes en que tanto nuestra razón como nuestras emociones fueron tomadas de sorpresa pero el efecto sobre las emociones persiste. Nunca podemos revivir lo que sentimos cuando al doblar por primera vez un recodo en un camino de montaña descubrimos un panorama inesperado, pero nunca podemos doblar ese recodo sin conmovernos.

Además de las fórmulas y mensajes que se repiten, hay innumerables casos en los que palabras, y aún versos, se repiten sin otra causa que la mera belleza sensorial del eco (64). No es necesario que estudiemos aquí en detalle estas últimas repeticiones, porque constituyen un recurso común a la poesía de todos los tiempos, y por lo tanto no requieren ninguna justificación en los poemas homéricos (65). Omito también toda con-

---

(64) V. gr. *Ilíada* VI. 269 y 279; IX. 437 y 444; XVIII. 38 y 49; *Od.* XIV. 457 y 475.

(65) Por ejemplo, repeticiones de locuciones y de palabras tales como la de *Od.* I. 422 ss. pueden ser apreciadas en todo su valor por cualquier lector de poesía moderna. O. M. JOHNSTON, "Repetition of Words and Phrases at the Beginning of Consecutive Tercets in Dante's *Divine Comedy*", P. M. L. A., XXIX (1914), pp. 537 - 549, tiene una interesante colección de repeticiones, en su mayoría anafóricas. La *Ilíada* y la

sideración sobre la repetición en las imágenes, que constituye un problema especial.

¿Cuáles son los resultados netos de esta investigación? Primero, sin insistir en la analogía, entre las repeticiones homéricas y las figuras y frases que se repiten en una composición musical, mantengo sin embargo firmemente que una crítica sólida de Homero no puede basarse exclusivamente en el estudio visual del texto. Debe estar preparada para considerar el arte de Homero como un arte puramente auditivo, cuyo efecto sobre el auditorio, como el efecto de una composición musical, no quedaba destruido o perjudicado sino más bien intensificado a cada nueva audición. A este respecto debo insistir nuevamente en el hecho de que la aversión por las repeticiones, que se sepa ha sido concomitante con el análisis visual de los poemas y que los versos o pasajes que parecen "trillados" cuando se examinan visualmente por medio de concordancias, no producen ese efecto cuando se leen en voz alta en el contexto. Segundo, creo haber demostrado concluyentemente que no puede trazarse ninguna línea de demarcación entre las fórmulas tradicionales más breves y las repeticiones de un verso o más, y que el poeta épico componía en versos o grupos de versos tan libre e inconscientemente como el poeta moderno en palabras. Tercero, los ejemplos que he dado de fórmulas y grupos de fórmulas repetidos establecen definitivamente, en mi opinión, que Homero emplea las repeticiones de este tipo deliberadamente, de acuerdo con una técnica conciente para producir efectos determinados.

Si tales conclusiones son válidas, deben modificar los supuestos sobre los cuales ha descansado hasta aquí la crítica textual de Homero. En primer lugar, es tan imposible, la gran mayoría de las veces (66), determinar el caso "original" de un

---

*Odisea* ilustran bien los variados efectos que pueden obtenerse por medio de repeticiones de este tipo general.

(66) Un verso que aparece una sola vez puede ser formulístico, como hizo notar MEILLET (*Les Origins indo-européennes des mètres grecs* [París, 1923]. p. 61; PARRY, (*L'épithète traditionnelle*, p. 10). La

verso o pasaje repetido como encontrar el caso original" de *Rothe* cómo "Hing a möglich ist, etc."

Tal intento debe abandonarse. Lo mismo debe decirse del intento de distinguir lo "primitivo" de lo "tardío", lo "original" de la "imitación", lo "genuino" de lo "espurio", por medio de la comparación y su valoración en base a criterios subjetivos. Cauer admite que tales intentos han sido llevados demasiado lejos, lo cual, según él, es tan sólo humano; sin embargo no se le debe abandonar, sino que se los debe usar con mayor precaución (67). Retrocede ante la posibilidad "dass man deshalb all die Arbeit, die Wolf, Lachmann, Grote, Kirchhoff, Wilamowitz, und viele andere seit Generationen getan haben, für verfehlt halten und die Hoffnung, etwas von der Geschichte des griechischen Epos zu erkennen, abgeben solle" (68). Con toda la deferencia debida estos hombres ilustres, y toda la gratitud por sus arduos labores y las de sus sucesores, debe decirse sin vacilación que sus conclusiones deben abandonarse en la medida en que se basan en la falsa premisa de que las repeticiones son "copia" la una de la otra y debe abandonarse la esperanza de escribir la historia de la épica griega en la medida en que esa esperanza tiene por base tales conclusiones y tal premisa.

En segundo lugar, el concepto de verso "dispensable" ya no puede aplicarse con la ilimitada libertad que ha prevalecido hasta aquí a todos y cada uno de los versos que pueden no ser estrictamente necesarios a la construcción; de hoy en adelante debemos tener en cuenta el carácter del pasaje en que se encuentra, el efecto que dicho pasaje pretende provocar y aún la

---

proposición de Chantraine de usar la digamma como criterio (p. 137) es interesante, pero su factibilidad dudosa en el estado actual de nuestros conocimientos.

(67) P. 661 ss. Esta fué la posición adoptada por Pfudel (p. 7), poco después de la publicación de la teoría de Rothe.

(68) La lista más reciente y completa de versos de más que conozco es la de Collart, pp. 340 - 342. Debe recordarse que en muchos casos no hay seguridad con respecto a la forma en que deben restaurarse los versos fragmentarios.

lógica posibilidad de que el poeta sintiera descos en determinado momento de repetir un verso, y lo hiciera sin otro motivo que el que impulsa a un poeta moderno a utilizar un término "dispensable", pero lleno de colorido.

En tercer lugar, los pasajes que contienen una gran proporción de versos repetidos ya no pueden suprimirse, sin más ni más, como despreciables "centones"; deben ser examinados en relación con la economía del poema.

Finalmente debemos cuestionar la suposición universal por la cual el texto más breve es **ipso facto** el mejor, el más cercano al "original", y todo lo demás interpolaciones. En última instancia esto es simplemente la substitución de la evidencia documental por criterios subjetivos; es el conocido método que parte del postulado que lo que es "mejor" en el texto es obra de 'Homero' y termina atribuyendo a 'Homero' lo que el crítico prefiere. En todos sus distintos disfraces este método supone dos períodos de buen gusto, el de Homero y el del crítico, separados por oscuros períodos en que un revoque de agregados indecorosos fué recubriendo la obra del poeta. Con respecto a la *Iliada* supone que un gran poeta compuso una **Ur-Ilias**, una **Menis** o una **Achilleis**, que sus sucesores ahogaron bajo un conglomerado de imitaciones de mal gusto o sino compuso una vigorosa y concisa versión del poema, algo más breve que el texto de Herodoto, que fué interpolada con innumerables repeticiones insustanciales, primero por rapsodas y luego por copistas; ahora que vivimos en una segunda época de austero buen gusto es nuestra tarea purgar el texto de tales agregados en la esperanza de descubrir algo que podamos admirar. La debilidad fundamental de estos métodos, es el no comprender ni explicar los poemas en la forma en que éstos eran la base misma de la literatura griega clásica, lo cual es al fin de cuentas la verdadera función del helenista. Nos ofrecen, a cambio de la *Iliada* y la *Odisea*, selecciones de fragmentos con los cuales, cada uno podrá reconstruir su *Iliada* "original" y su "Regreso". Además, carecen de la objetividad mínima exigible a un investigador puesto que no tratan de establecer, de acuerdo con la verdadera tradición de los poe-

mas, cuáles eran los cánones del buen gusto en la sociedad en que fueron creados, sino que dan por sentado que esos cánones eran sustancialmente los nuestros, y dejan de lado, sin fundamento histórico válido, la primera y más directa evidencia documental que poseamos, los papiros ptolemaicos. La afirmación de que el problema de los textos largos es una cuestión de buen gusto —léase el gusto del crítico— ha sido repetida tan a menudo que ya ha adquirido la autoridad del lugar común. Es simplemente falsa. Es éste un problema histórico en el campo de la literatura, la forma racional de encararlo es por medio de una interpretación objetiva de los datos mismos, y la cuestión del buen gusto entra solamente en la medida en que tratamos de averiguar con esos datos cuáles eran los cánones épicos del buen gusto.

En una gran mayoría de casos, las discrepancias entre los textos, desde el más breve que se ha podido establecer con fundamentos documentales, a través de la Vulgata hasta llegar a los Tolemaicos, residen en la presencia o ausencia de repeticiones tales como las que hemos estudiado. En el texto más breve que puede obtenerse por los procesos ordinarios de crítica textual si bien ciertas repeticiones aquí y allá quedarán eliminadas, no habrá una reducción importante en la cantidad, ni un cambio sustancial en los incidentes. Los versos de más en los papiros tolemaicos son en su mayoría versos o grupo de versos ya admitidos como formulísticos; provienen de la repetición más frecuente de versos únicos o dísticos que la que se encuentra en las partes correspondientes de la Vulgata, y de agregados de fórmulas más largas en lugares donde no se encuentran en la Vulgata (69). Según el material que poseemos son similares a las repeticiones de la Vulgata, pero más abundantes. No podemos descartarla en su totalidad y conservar cualquier texto basado

---

(69) La lista más reciente y completa de versos de más que conozco es la de Collart, pp. 340 - 342. Debe recordarse que en muchos casos no hay seguridad con respecto a la forma en que deben restaurarse los versos fragmentarios.



en los manuscritos. La crítica textual debe tener en cuenta la posibilidad de que los papiros tolemaicos, —nuestro más antiguo manuscrito existente— sean los más cercanos a la forma “original” de los poemas, y que las discrepancias entre los textos breves y largos surja principalmente de escisiones y no de interpolaciones (70). Si hubiera algún fundamento objetivo para descartar esta posibilidad, debería ser presentado inmediatamente.

Muchos críticos homéricos se resisten a admitir que la parte tradicional en los poemas sea tan grande porque tienen la impresión que al hacerlo impugnan la originalidad del poeta (71). Una mejor comprensión de la naturaleza y empleo de las repeticiones anulará esta dificultad. El hecho significativo es que el poeta componía en versos o grupos de versos lo mismo que en palabras; concedido esto, no podemos reprocharle falta de originalidad cuando repite versos o pasajes, así como no podemos atacar a un poeta moderno porque use palabras que encuentra en su lengua, en vez de inventar vocablos nuevos para expresar

---

(70) La clara demostración de Collart (pp. 342 ss.) de que en realidad no hay ninguna evidencia de la existencia de la vulgata antes de 150 a. J. C. y su sorprendente conclusión, Parte II, pp. 36, 52 ss., de que los textos largos son en realidad la vulgata prealejandrina, refuerza indiscutiblemente esta posibilidad. Si los textos largos son los “originales”, las variaciones en los manuscritos no son interpolaciones, sino el resultado de contaminaciones en textos abreviados.

(71) También esta impresión es una intrusión más o menos inconsciente del gusto moderno en nuestro intento de recrear los cánones homéricos; esto explica el tono de disculpa que tan frecuentemente se adopta al hablar de los versos “cliché” como de una especie de expediente estructural; v. gr. CHANTRAINE, pp. 123 s. La analogía arquitectónica puede parecer plausible cuando se comparan entre sí las formas breves y ampliadas de ciertas fórmulas, (v. g., *Iliada* v. 719 ss. y VIII. 381 ss.; III. 330 ss. y XIX. 369 ss.), pero deja de ser satisfactoria a medida que ampliamos el campo de investigación y vemos que las fórmulas no constituyen una armazón para sostener la decoración, sino que son la decoración misma. En conjunto, creo que la analogía con la composición musical ha de ser considerada la más útil.

su pensamiento. El lector de Homero que haya captado esta idea verá abundancia de originalidad aún en los pasajes más ricos en fórmulas. Al mismo tiempo, todos aquellos que ven en los poemas la obra de un gran artista reconocerán que la parte de este artista en la creación, adaptación y pulimento de las fórmulas épicas debe haber sido hasta cierto punto comparable a su grandeza, aunque no podamos asegurar que una determinada fórmula sea creación original suya. Si pudiéramos escuchar con los oídos de los antiguos y olvidar aunque fuera por unos instantes nuestros prejuicios en contra de la repetición, veríamos que los versos formulísticos deberían estar por derecho, y a menudo es así, entre los más perfectos y los más bellos; salieron airoso de la prueba de supervivencia y de selección a que los sometieron los aedos. Hemos aprendido poco a poco que en cada pasaje del texto hay material tradicional que sólo puede ser la obra colectiva de muchas épocas y que en cada pasaje hay toques que sólo pueden provenir de un gran maestro. Empezamos a sospechar que entre estas dos cosas no puede haber una separación nítida. Los hechos parecen admitir la hipótesis de un muy gran poeta que trabajaba con material tradicional y que dejó a la *Ilíada* y a la *Odisea* en la misma forma en que nos ha llegado. ¿Por qué habríamos de asombrarnos de esto después de haber tenido que admitir la existencia de una larga serie de poetas capaces de desarrollar un material tradicional de tanta belleza y perfección y sucesivas generaciones de oyentes que exigían tal belleza, la apreciaban y estimulaban a los poetas?

*George M. Calhoun*