

Capacidad expresiva de los sonidos en las *Odas* de Horacio: función eufónica y función semántica

Los sonidos en las Odas de Horacio están organizados cumpliendo con diferentes funciones. Una meramente musical, rítmica: **función eufónica**. Los sonidos, mediante muy exactas pausas de recurrencia o iteración, quedan organizados con fines rítmicos-estéticos, dando así lugar a una amplia gama de 'figuras'. No es nuestra intención presentar una lista de figuras, generadas por las repeticiones fonológicas. Cualquier manual de retórica puede dar buena cuenta sobre este aspecto¹. Pero su capacidad expresiva no se agota aquí, pueden cumplir con otra función, muy compleja y ampliamente debatida: la **función semántica**. Los fonemas se llenan de aquellos significados que crea una estructura textual dada. El aparato de repeticiones hace que se destaque un lexema o contenido poemático.

De acuerdo con estas líneas, cabe hacer una primera clasificación en dos grandes apartados: **a. Función eufónica**; **b. Función semántica**

A. Función eufónica.

Horacio sabe sacar un gran partido de los recursos fónicos. Su maestría en el juego de las sonoridades ya lo puso de manifiesto J. MAROUZEAU². Es indudable que una distribución armónica de sonidos se constituye en un elemento melódico de primerísima importancia. Y de esto son plenamente conscientes los poetas, que no dudan en explotar al máximo las posibilidades que le ofrecen los elementos fónicos³.

A. OLTRAMARE⁴ destaca la importancia de las sonoridades, de los encuentros del ritmo con el movimiento, para señalar la emoción del poeta en los *Carm.* 3, 13; 1, 9; 2, 10; 1, 22, y 2, 6. Anteriormente ya había puesto de manifiesto la importancia de los sonidos en Horacio J. ANDRIEU⁵. W.J. SWIATALA compara la

¹Ver, por ejemplo, H. LAUSBERG, *Manual de retórica literaria*, Madrid, 1966.

²Cf. "Horace artiste de sons", *Mn* 4 (1936), 85-94.

³Sobre este tema se pueden consultar entre otros los trabajos de E. ALARCOS LLORACH, "Fonología expresiva y poesía", en *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, 1976, 229-230; P. DELBOUILLE, *Poésie et sonorités*, París, 1961; I. FONAGY, "Les bases pulsionelles de la phonation", *Revue française de psychanalyse*, 1970; D. GEIGER, *The sound, sense and performance of poetry*, Chicago, 1963; N.I. HERESCU, *La poésie latine. Étude des structures phoniques*, París, 1960; M. MCDEMOTT, "Vowel sounds and poetry. Their music and tone-colour", *Psyche Monographs* 13, Londres, 1940; E. POLIVANOV, "Le principe phonétique commun à toute technique poétique", *Change* 6 (1970).

⁴Cf. "En marge de quelques Odes d'Horace", *Mélanges Marouzeau*, 1957, 457-463.

⁵Cf. "Le rôle de sons dans la poésie d'Horace", *Mem. de Diplo. d'Ét.Sup.Fac. de Lettres de Paris*,

maestría en el uso de la aliteración entre Virgilio, Horacio y Propertio⁶. Finalmente un estudio más reciente de P. MURGATROYD destaca el papel clave que desempeñan los sonidos en la *Oda* 1, 21, como característica de su estilo⁷.

Las iteraciones fónicas, en su función eufónica, recorren un camino que va desde la repetición de una misma palabra (anáfora), hasta la repetición de sonidos, consonánticos o vocálicos, situados en la cadena sintagmática del verso.

A.1. Repetición de una misma palabra: anáfora.

Este tipo de figura tan conocida y tan antigua adquiere una especial relevancia en las *Odas*, como elemento introductor y cohesionador de unidades de sentido organizadas en paralelo. Veamos el siguiente ejemplo:

Od. 2, 6, vv. 5-8:

Tibur Argeo positum colono
sit meae sedes utinam senectae
sit modus lasso maris et uiarum
militiaeque⁸.

Esta estrofa está organizada en dos conjuntos semejantes que se abren con un índice anafórico [*sit*], generador del paralelismo, cuya función consiste en reforzar su estructura. Tienen un mismo referente, sujeto de *sit*: *Tibur Argeo positum colono*, que ocupa todo el v. 5 y un elemento organizador *utinam*. Su estructura formal quedaría del siguiente modo:

utinam

sit [a] sedes (A₁) meae senectae (B₁)
sit [a] modus (A₂) lasso maris et uiarum militiaeque (B₂)

Referencia: *Tibur Argeo positum colono*

Cada conjunto es semejante porque los son sus elementos respectivos. En efecto, *sedes* (A₁) coincide genéricamente con *modus* (A₂), son elementos que se asemejan en su función de sujetos, igualmente *meae senectae* (B₁) y *lasso maris et uiarum militiaeque* (B₂) en su función de complemento indirecto. Además son afines semánticamente, los dos participan del sema 'cansancio'.

La naturaleza del lexema que se repite puede ser de muy diverso tipo:

--conjunción:

1937, 68-75.

⁶Cf. "A comparison of alliteration in Virgil, Horace and Propertius", *CB* 67 (1981), 59-61.

⁷Cf. "Style und sound in Horace", *AClas* 23 (1980), 120-121.

⁸En todos los ejemplos del presente trabajo seguiremos el texto latino propuesto por F. VILLENEUVE en *Horace. Odes et Epodes*, París, 1970, 'Les Belles Lettres'.

"**Donec** gratus eram tibi
 nec quisquam potior bracchia candidae
 ceruici iuuenis dabat,
 Persarum uigui rege beator."
 "**Donec** non alia magis
 arsisti neque erat Lydia post Chloen,
 multi Lydia nominis,
 Romana uigui clarior Ilia."
 (3, 9, vv. 1-8)

"Quid **si** prisca redit Venus
 diductosque iugo cogit aeneo,
si flaua excutitur Chloe
 reiectaeque patet ianua Lydiae?"
 (3, 9, vv. 17-20)
seu poscat agna, **seu** malit haedo
 (1, 4, v. 12)

--adverbio:

sic te diua potens Cypri
sic fratres Helenae, lucida sidera
 (1, 3, vv. 1-2)

illum **non** labor Isthmius
 clarabit pugilem, **non** equus impiger
 curru ducet Achaico
 (4, 3, vv. 3-5)

bracchia, **saepe** disco
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?
 (1, 8, vv. 11-12)

non, Torquate, genus, **non** te facundia, **non** te
 restituet pietas
 (4, 7, vv. 23-24)

dulce ridentem Lalagen amabo
dulce loquentem
 (1, 22, vv. 23-24)

--verbo:

diligit, tutus **caret** obsoleti
 sordidus tecti, **caret** inuidenda
 sobrius aula
 (2, 10, vv. 6-8)

--relativo-interrogativo:

qui siccis oculis monstra natantia
qui uidit mare turbidum
 (1, 3, vv. 18-19)

Martiis caelebs **quid** agam Kalendis
quid uelint flores et acerra turis
 plena miraris positusque carbo in
 caespite uiuo
 (3, 8, vv. 1-4)

quo pater Aeneas, **quo** diues Tullus et Ancus
 puluis et umbra sumus
 (4, 7, vv. 15-16)

--pronombre:

tecum uiuere amem, **tecum** obeam lubens
 (3, 9, v. 24)
nil paruum aut humili modo
nil mortale loquar. Dulce periculum est
 (3, 25, vv. 17-18)

Tu flectis amnes, **tu** mare barbarum,
tu separatis uuidus in iugis
 nudo coerces uiperino
 Bistonium sine fraude crines
 (2, 19, vv. 17-20)

nos conuiuia, **nos** proelia uirginum
 (1, 6, v. 17)

--exclamación:

O nauis, referent in mare te noui
 fluctus. **O** quid agis? fortiter occupa
 (1, 14, vv. 1-2)

O testudinis aureae
 dulcem quae strepitum, Pieri, temperas,
O mutis quoque piscibus
 donatura cycni, si libeat, sonum
 (4, 3, vv. 17-20)

Pero no siempre la palabra que se repite hace de elemento introductor de un determinado paralelismo. Con menos frecuencia, eso sí, aparecen sustantivos, verbos, exclamaciones, etc. de forma iterativa e insistente:

rursus bella moues? parce, **precor**, **precor**
 (4, 1, v. 2)

quod spiro et **placeo**, si **placeo**, tuum est
 (4, 3, v. 24)

cum tu, Lydia, **Telephi**
 ceruicem roseam, cerea **Telephi**
 (1, 13, 1-2)

arsisti neque erat **Lydia** post Chloen
 multi **Lydia** nominis
 (3, 9, vv. 6-7)

heu, heu, quantus equis, quantus adest uiris
 sudor! quanta mores funera Dardanae
 (1, 15, vv. 9-12)

mittam superuos; **occidit, occidit**
 spes omnis et fortuna nostri
 (4, 4, vv. 69-70)

A.2.Repetición de una misma palabra, pero en casos diferentes: paranomasia.

No resulta difícil encontrar en las *Odas* lexemas que se repiten, pero en diferente caso. A nivel de sentido, produce el mismo efecto que la anáfora, cumple con la función de insistencia. Fónicamente supone una *uariatio*, que en ocasiones adquiere especial relieve al situarse en una misma posición versal, principio o final:

--principio o final:

Regum timendorum in proprios greges
reges in ipsos imperim est Iouis
 (3, 1, vv. 5-6)

te minor laetum reget aequus orbem
tu graui curru quaties Olympum,
tu parum castis inimica mittes
 fulmina lucis
 (1, 12, vv. 57-60)

dementem strepitum **Lycus**
 et uicina seni non habilis **Lyco**
 (3, 19, vv. 23-24)

--otras posiciones:

multis ille bonis **flebilis** occidit
 nulli **flebilior** quam tibi, Vergili
 (1, 24, vv. 9-10)

somnum reducent: **somnus** agrestium
 (3, 1, v. 21)

est **uiro uir** latius ordinet
 (3, 1, v. 9)

Cur **me** querellis exanimas tuis?
 nec dis amicum est nec **mihi** te prius
 obire, Maecenas, **meorum**

grande decus columenque rerum
(2, 17, vv.1-4)
quo me, Bacche, rapis tui
plenum? **quae** nemora aut **quos** agor in specus
uelox mente noua? **quibus**
antris egregii Caesaris audiar...?
(3, 25, vv. 1-4)

A.3. Repeticiones de sonidos consonánticos o vocálicos.

Los sonidos pueden organizarse según pautas muy diferentes. Nosotros vamos a poner de manifiesto tres de los procedimientos más notables en las *Odas*, por ser los de mayor rendimiento: **1. armonía vocálica; 2. aliteración; 3. rima.**

1. Armonía vocálica:

Entendemos por 'armonía vocálica' la organización de sonidos vocálicos ajustados a unas muy precisas pautas distribucionales, bien visible, por ejemplo, en este verso:

neu uiuax, neu breuem lilium
(1, 36, v. 16)

Dos sintagmas nominales organizados en paralelo se ajustan al verso, con un elemento anafórico **neu**. Cada sintagma nominal está estructurado en los mismos elementos morfosintácticos: adjetivo+sustantivo, organizados simétricamente en un hemistiquio cada uno, con una misma distribución silábica

	1	+	2	+	3
	anáfora	+	adjetivo	+	sustantivo
1 ^{er} hemistiquio	neu	+	uiuax	+	apium
2 ^o hemistiquio	neu	+	breuem	+	lilium

Este perfecto paralelismo se encuentra avalado a nivel fónico por otra no menos perfecta distribución de sus sonidos vocálicos:

eu	i-a	a-i	u
eu	e-e	i-i	u

Los dos conjuntos comienzan por el mismo sonido **eu** y acaban también por otro sonido igual, **u**. Tales coincidencias cumplen con una función muy precisa, acercar estas dos unidades de sentido. Las partes centrales están ocupadas en el primer caso por sonidos organizados en quiasmo, **i-a/a-i**, y en el segundo caso, en paralelo, **e-e/i-i**. Esta oposición marca una diferencia semántica y es precisamente de esa tensión entre unidad y diferencia de donde surge el sentido armónico y estético de este verso.

Otra muestra de no menos exacta armonía la encontramos en el v. 15 de la *Oda* 3, 30:

sonido consonántico en interior de palabra también tiene su efecto aliterativo⁹.
Veamos como muestra los siguientes ejemplos:

nec purpurarum sidere clarior
(3, 1, v. 42)

Iteración del sonido 'r'

cur timet flauum Tiberim tangere?
(1, 8, v.8)

Iteración del sonido 't'.

Quien lea la *Oda* 1, 13 se dará cuenta de la distribución en quiasmo de los sonidos 'c-t' de los dos primeros versos:

cum tu, Lydia, Telephi
ceruicem roseam cerea Telephi

Su reparto responde al siguiente esquema:

c - t - t - c : c - t

Dentro de este procedimiento adquiere una especial relevancia el interés que muestra Horacio por conseguir que dos palabras (o como máximo tres) próximas en sentido horizontal o vertical comiencen por una misma consonante:

--En sentido horizontal:

dulci **d**igne mero no sine floribus
(3, 13, v. 2)

duram **d**ifficilis mane
(3, 7, v. 32)

pontificum **p**otiore cenis
(2, 14, v. 28)

dulce et **d**ecorum est **p**ro patria mori
(3, 2, v. 13)

dulcis **d**octa modos et citharae sciens
(3, 9, v. 10)

tuque **t**estudo resonare septem
(3, 11, v. 3)

oderit Campum, **p**atens **p**ulueris atque solis
(1, 8, v. 4)

soluitur acris hiems grata **u**ice **u**eris et Fauonii
(1, 4, v. 1)

nec partem solido **d**emere **d**e die
(1, 1, v. 20)

nec **u**era **u**irtus, cum semel excidit
(3, 5, v. 29)

unico gaudens **m**ulier **m**arito
(3, 14, v. 5)

⁹Cf. J.A. MARTÍNEZ CONESA, *Figuras estilísticas aplicadas al griego y al latín*, Valencia, 1981, 11-12.

--En sentido vertical (principio o final de verso):

perfidum uotis caput, enitescis pulchrior multo iuuenumque prodis publica cura	(2, 8, vv. 6-8)
Antehac nefas depromere Caecubum cellis auitis, dum Capitolio	(1, 37, vv. 5-6)
pennis non homini datis perrupit Acheronta Herculeus labor	(1, 3, vv. 35-36)
deponet oculos nec Damalis nouo diu elletur adultero	(1, 36, vv. 18-19)
lenit albescens animos capillus litium et rixae cupidos proteruae	(3, 14, vv. 25-26)
Ne quicquam Veneris praesidio Ferox pectes caesariem grataque Feminis	(1, 15, vv.13-14)
spargit agrestis tibi silua frondes gaudet inuisam pepulis se fossor	(3, 18, vv. 14-15)
tandem desine matrem tempestiua sequi uiro	(1, 23, vv. 11-12)
me tener soluet uitulus , relicta matre qui larguis iuuenescit herbis	(4, 2, vv. 54-55)
non auriga piger; Merionem quoque nosces . Ecce furit te reperire atrox	(1, 15, vv. 26-27)

3. Rima (Homeoteleuton):

Uno de los constituyentes fónicos característicos de las *Odas* es el fenómeno de la rima, pero con excepción de la tesis presentada por A.W. BLACKETT¹⁰ no hay en lo que nosotros conocemos ningún otro estudio riguroso sobre este tema (podríamos citar el artículo de O. SKUTSCH¹¹). En estos dos trabajos se demuestra que la rima está presente en las *Odas*. Una estadística de sus posiciones principales permite al autor establecer que la rima atributiva es frecuente y que entre dos palabras sin relación es rara.

¹⁰Cf. *Rhyme in the Odes of Horace*, Londres, 1962.

¹¹Cf. "Rhyme en Horace", *BICS* 11 (1964), 73-78.

Ya N.I. HERESCU¹² se queja de que el empleo de la asonancia, es decir, de la rima vocálica en los poetas latinos fuera muy despreciado. En otro estudio¹³ trató de poner de manifiesto su existencia y pertinencia en la poesía latina.

La rima, tal y como la entendemos en la actualidad, era desconocida para los antiguos. De la lectura de las *Odas* surge la sensación (por otra parte demostrable) de que Horacio tenía una especial preocupación o predilección por utilizar lexemas con sonidos principalmente vocálicos iguales, a veces junto con consonánticos que tuvieran una estrecha relación morfosintáctica o que se situaran en posiciones equivalentes, contrapuestas o simplemente fueran próximos. Esto es lo que hace que se llegue a hablar de la rima en Horacio. Con ello nuestro poeta lo que pretendía era que su poesía fuera más melodiosa. La repetición de unos mismos sonidos no sólo cumple con una función eufónica, sino también rítmica.

Nosotros, por cuestiones metodológicas y para diferenciarlos de otros procedimientos eufónicos, mantendremos esta terminología, no exenta de razones científicas. No hay que olvidar que esta iteración de sonidos fue la que finalmente dio la rima en las lenguas romances, uno de los pilares básicos de esta poesía.

Una de las características generales previas es el orden en que se presenta la iteración de unos mismos sonidos vocálicos. Estos aparecen en los dos tipos de órdenes posibles: en *paralelo* o *quiasmo*. Veamos para su demostración estos ejemplos:

O fons Bandusiae splendidior uitro

(3, 13, v. 1)

La repetición de los sonidos 'i-o/i-o' de *splendidior uitro* está ordenada en paralelo. Igualmente estos otros versos:

O saepe mecum tempus in ultimum

(2, 7, v. 1)

Iteración de los sonidos 'e-u/e-u' de los lexemas próximos *mecum tempus*.

nunc et latentis proditor intumo

gratus puellae risus ab angulo

(1, 9, vv. 21-22)

Iteración de los sonidos 'u-o/u-o' de los lexemas *intumo...angulo*.

Daunias latis alit aesculetis

(1, 22, v.14)

Iteración de los sonidos 'a-i/a-i' de los lexemas *latis alit*. Esta ordenación en paralelo se ve avalada además por otra en paralelo de los sonidos consonánticos 'l-

¹²Cf. "L'assonance latine", *Lettres d'humanité* 5 (1947), 132-148.

¹³Cf. "La rime vocalique dans la poésie latine", *AFC* 6 (1953-1954), 117-133.

t/t-l'. Obsérvese que estas dos palabras tienen prácticamente los mismos sonidos (**l-a-t-i-[s]** / **a-l-i-t**).

En cambio aparecen organizados en quiasmo en los ejemplos siguientes:

soluitur acris hiems grata uice ueris et Fauoni

(1, 4, v. 1)

Los sonidos '**i-e**' de los lexemas próximos *uice ueris* se encuentran ordenados en quiasmo (**'i-e/e-i'**). Igualmente en:

Integer uitae scelerisque purus

(1, 22, v. 1)

Iteración en quiasmo de los sonidos '**i-e-e/e-i**' de los lexemas *Integer...sceleris*.

lenis incedas abeasque paruis

(3, 7, v. 24)

Iteración en quiasmo de los sonidos '**e-i/i-e**' de los lexemas próximos *lenis incedas*.

cur pendet tacita fistula cum lyra

(3, 19, v. 20)

Iteración en quiasmo de los sonidos '**i-u-a/u-i-a**' de los lexemas *fistula cum lyra*.

-Motivación.

Horacio se sirve de cualquier *motivación* de carácter *morfosintáctico* (palabras estrechamente unidas en este nivel, un adjetivo y un sustantivo, un sujeto y un verbo, etc.) o *posicional*, es decir lexemas que ocupan posiciones equivalente (principio o final de verso), contrapuestas (principio+final) o simplemente que estén próximas, para conseguir un efecto rítmico-eufónico.

La estrecha trabazón entre un adjetivo y un sustantivo, sujeto y verbo, verbo y complemento, dos sujetos, dos verbos coordinados o yuxtapuestos, etc., es razón suficiente para sellar y ratificar su unión morfosintáctica mediante la utilización de lexemas con rima vocálica. La posición que ocupan en el verso puede ser cualquiera. Normalmente se ha venido fijando la atención en los finales de verso, por ser la más frecuente, pero no por ello faltan ejemplos, y además son muy numerosos, donde los lexemas unidos a niver morfosintáctico ocupan otras muy diversas y diferentes posiciones:

--final de verso:

odi: sparge rosas; audiat inuidus
dementem strepitum Lycus

(3, 19, vv. 22-23)

bracchia, saepe disco
saepe trans finem iaculo nobilis expedito?

(1, 8, v. 10)

cuncta manus auidas fugient heredis, amico
quae dederis animo

(4, 7, vv. 19-20)

En este último ejemplo la rima vocálica de *amico...animo* va reforzada y avalada por la iteración de los sonidos vocálicos 'e-e-i/e-e-i' de los lexemas precedentes:

heredis	amico
dederis	animo

--otros ejemplos:

infernīs neque enim tenebris Diana pudicūm
liberat Hippolytūm
(4, 7, vv. 25-26)

nunc et latentis proditor intūmo
gratus puellae risus ab angulo
(1, 9, vv. 21-22)

seruata centum clauibus et mero
tinguet pauimentum superbo
(2, 14, vv. 26-27)

--otras posiciones:

annorum series et fuga temporum
(3, 30, v. 5)

insignemque pharetra
fraternaue umerum lyra
(1, 21, vv. 11-12)

amore peccas. Quicquid habes, age
(1, 27- vv. 17-18)

mouit Amphion lapides canendo
(3, 11, v. 2)

lenis incedas habeasque paruis
(3, 18, v. 3)

cessantem Bibuli consulis amphoram?
(3, 28, v. 8)

dicetur merita nox quoque nenia
(3, 28, v. 16)

quod regum tumidas contuderit minas
(4, 3, v. 8)

debita sparges lacrima fauillam
(2, 6, v. 23)

uoueram dulcis epulas et album
Liberō caprum prope funeratus
arboris ictu
(3, 8, vv. 6-8)

surge, ne longus tibi somnus, unde
(3, 11, v. 38)

namque me silua lupus in Sabina
(1, 22, v. 9)

mitte ciuilis super urbe curas
(3, 8, v. 17)

Medus infestus sibi luctuosus
(3, 8, v. 19)

quin et Ixion Tityosque uoltu
(3, 11, v. 21)

Al quedar asociadas por la repetición sonora palabras de una misma categoría (sustantivos, adjetivos, verbos, etc.), la rima puede incidir sobre determinados monemas gramaticales dependientes (desinenciales, sufijos...). Véanse estos sencillos ejemplos:

dulce ridentem Lalagen amabo
dulce loquentem
(1, 22, vv. 23-24)

Rectius uiues, Licini, neque altum
semper urgendo neque, dum procellas
cautus horrescis, nimium premendo
litus iniquum
(2, 10, vv. 1-4)

Las posiciones equivalentes, es decir, aquellas que se sitúan en una misma parte del verso: principio+principio, final+final, incluso las contrapuestas: principio+final son motivos y razones suficientes para colocar lexemas rimados. La equivalencia posicional muestra una equivalencia fónica. Los ejemplos más numerosos los encontramos en las posiciones finales:

--final+final:

ergo Quintilium perpetuus soror
urget? qui Pudor et Iustitiae soror
(1, 24, vv. 5-6)

si ture placaris et horna
fruge Lares auidasque porca
(3, 23, vv. 3-4)

paruos coronantem marino
rore deos fragilique myrto
(3, 23, vv. 15-16)

multis ille bonis flebilis occidit
nulli flebilior quam tibi, Vergili
(1, 24, vv. 9-10)

En este último ejemplo, la rima de los lexemas finales (*occidit...Vergili*) se ve reforzada por la iteración, de nuevo, de los sonidos agudos 'i...i' de las palabras precedentes:

flebilis	occidit
tibi	Vergili
arbusta sulcis, hic generosior	
descendat in campum petitor	
	(3, 1, vv. 10-11)
me pater saeuus oneret catenis	
quod uiro clemens misero peperci	
	(3, 11, vv. 45-46)

--principio+principio:

amore peccas. Quicquid habes, age
depone tuis auribus. A! miser
(1, 27, vv. 17-18)

si **ture** placaris et horna
fruge Lares auida que porca
 (3, 23, vv. 3-4)

multis ille bonis flebilis occidit
nulli flebilior quam tibi, Vergili
 (1, 24, vv. 9-10)

--principio+final:

fingent Aeolio carmine nobilem
 (4, 3, v. 12)

surge, ne longus tibi somnus, **unde**
 (3, 11, v. 38)

regina dementis ruinas
 (1, 37, v. 7)

deducte Bruto militiae **duce**
 (2, 7, v. 2)

Pero la rima no sólo afecta a elementos del principio o final del verso, puede afectar a dos o más lexemas, situados en diferentes posiciones:

sed **quae** Tibur **aquae** fertile praefluunt
 et **spissae** nemorum **comae**
 (4, 3, vv. 10-11)

Obsérvense los finales de las palabras: *quae-aquae-spissae-comae*.

Hic **dies** anno redeunte festus
corticem adstrictum **pice** dimouebit
 amphorae fumum **bibere** institutae
 consule Tullo
 (3, 8, vv. 9-12)

Obsérvense la iteración del sonido 'i-e' en los lexemas *dies-corticem-pice-dimouebit-bibere*.

mutat terra vices et decrescentia **ripas**
flumina praetereunt
 (4, 7, vv. 3-4)

Iteración del sonido 'i-a' en los dos lexemas: *decrescentia-ripas-flumina*. Veamos esta última muestra:

Herculis **ritu** modo dictus, o plebs,
 (3, 14, v. 1)

Iteración del sonido 'u-i/i-u' en los lexemas *Herculis-ritu-dictu*.

Los diferentes procedimientos rítmico-eufónicos descritos pueden darse interrelacionados en varios versos consecutivos, sin que se produzcan contradicciones ni interferencias. Cada procedimiento cumple, de acuerdo con sus características, con su función. Veamos un primer ejemplo en la *Oda* 1, 21, vv. 7-8:

nigris aut Erymanthi
 siluis aut uiridis Gragi

Estos dos versos están estructurados a nivel morfosintáctico en un sintagma nominal complejo que responde al siguiente esquema:

DETERMINANTE		+	DETERMINADO	
nigris	siluis		Erymanthi	uiridis Gragi
----- + -----			----- + -----	
adjetivo	sustantivo		sustantivo	
adjetivo+sustantivo				
----- + -----			----- + -----	
1	2		1	2

El poeta aprovecha las distintas posiciones del verso (principio+centro+final) para colocar en perfecta simetría los componentes de este sintagma nominal: determinante al principio, frente al determinado al final, y en el centro la anáfora *aut* a modo de eje distribucional.

Este perfecto montaje simétrico se encuentra avalado a nivel fónico por la rima: iteración de los sonidos 'i-i' a principio de verso, sellando la estrecha unión entre *nigris...siluis*, y del sonido 'a-i' al final del apoyo del determinado *Erymanthi...Gragi*. Un segundo esquema, ahora de tipo fónico, tiene su correspondencia con el esquema morfosintáctico:

<u>Principio</u>	<u>Centro</u>	<u>Final</u>
i-i	aut	a-i
i-i	aut	a-i

Finalmente la estrecha trabazón entre determinante y determinado se ver reforzada por la recurrencia del sonido 'i', que de forma insistente se presenta en estos versos:

nigris siluis Erymanthi - uiridis Gragi

Veamos otros ejemplos: *Od.* 3, 11, vv. 37-40:

Surge, quae dixit iuueni marito
surge, ne longus tibi somnus, unde
non times, detur; socerum et scelestas
falle sorores,

Sobre estos versos podemos señalar los siguientes procedimientos eufónicos:

a) anáfora: *surge-surge*;

b) rima: **i-i**: *dixit-tibi*

u-e: *surge-unde*

o-u: *longus-somnus*

c) recurrencia del sonido **-e**:

non times, detur; socerum et scelestas
falle sorores

Od. 1, 9, vv. 13-16:

Quid sit futurum cras, fuge quaerere, et
quem fors dierum cumque dabit, lucro
adpone nec dulcis amores
sperne, puer, neque tu choreas

Los diferentes procedimientos eufónicos que aparecen en estos versos quedan reseñados como sigue:

- a) paronomasia: *quid-quem; nec-neque*
- b) aliteración: *futurum-fuge-fors*
- c) rima: **o-e**: *adpone-amores*

Od. 3, 11, vv. 21-24:

quae manent culpas etiam sub Orco
impiae (nam quid potuere maius?)
impiae sponso potuere duro
perdere ferro

Sobre estos versos podemos anotar:

- a) anáfora: *impiae-impiae; potuere-potuere*
- b) rima: **o-o**: *Orco-sponso*
- c) aliteración: *potuere-potuere-perdere*

B. Función semántica.

Pero, como ya hemos dicho, la capacidad expresiva de los sonidos no se agota en la *función eufónica*; hay también otra función, muy compleja y ampliamente debatida, la *sugestiva* o *simbólica*, es decir, aquella que, asociada a un significado adecuado, ayuda a matizar y evocar¹⁴.

Las repeticiones fonológicas adquieren una gran importancia en la estructura poética. En cuanto surge el concepto de texto regularizado, se crea la posibilidad de efectuar interpretaciones complementarias. Su interpretación significativa no se infiere de su naturaleza particular, sino que se supone por deducción. Un sonido tomado aisladamente no posee un valor propio. Todos los razonamientos sobre los significados que poseen pretendidamente los fonemas tomados independientemente de la palabras carecen de un sentido general y se basan en asociaciones subjetivas¹⁵. Es preferible no establecer categorías evocadoras fijas, apriorísticas, como hace quien sostiene que la alegría, por ejemplo, se asocia con las vocales abiertas, o el temor y el misterio se enlazan con las vocales cerradas¹⁶. Los fonemas se llenan de aquellos significados que crea una estructura textual dada¹⁷.

¹⁴Cf. A. LÓPEZ CASANOVA-E. ALONSO, *Poesía y novela*, Valencia, 1982, 401.

¹⁵Cf. Y.M. LOTMAN, *Estructura del texto artístico*, Madrid, 1978, 138.

¹⁶Cf. M. PAGNINI, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, 1975, 35.

¹⁷Se pueden consultar los trabajos de M. CHASTAINC, "Le symbolisme des voyelles. Significations des 'i'", en *Journal de psychologie normale et pathologique*, 3 (1958), París. L. KAISER, *Les sons du langage et leurs informations*, París, 1953. L. PAREYSON, "Suono e senso secondo Valéry", *Rivista di estetica* 9 (1966).

Las repeticiones sonoras poseen asimismo otro significado *semántico*, que se presta en mayor o menor grado a un análisis objetivo. "Hay que tener muy presente (para evitar errores) -como afirma D. ALONSO- que el significado es precisamente el punto de partida de todos los fenómenos en que el significante actúa como reforzador o matizador del significado. Esto explica por qué los mismos fonemas unas veces producen el efecto dicho o no, según el significado dé pie o no para ello"¹⁸.

En las *Odas* los sonidos en su función semántica adquieren diversas formas y características que solamente un examen poema por poema puede revelarnos de manera exhaustiva. Aquí nos limitaremos a poner unas muestras. Con ello lo que pretendemos es demostrar que el estudio de los sonidos en poesía no sólo se presta a un análisis centrado casi siempre sobre sus aspectos más externos, es decir, aquellos que los configuran como factor eufónico y como 'señal' de verso, sino también en sus características internas, en su función *semántica*, *simbólica* o *sugestiva*, que quedan a menudo relegadas a un segundo plano de interés.

Sobre dos grandes grupos sustentaremos nuestro análisis, en función de que los sonidos vayan en apoyo de un determinado contenido o bien de un determinado lexema o lexemas muy concretos. Distinguiremos por lo tanto entre 1) Función sintagmática y 2) Función lexemática.

B.1. Función sintagmática.

Los sonidos refuerzan y matizan el significado de una oración, de una unidad de sentido o de una frase. Esta será una de las misiones que Horacio asigna con más frecuencia a los sonidos en las *Odas*. Comprobémoslo mediante unos ejemplos:

pulis et umbra sumus

(4,7, v. 16)

Aplicando lo escrito por D. ALONSO, tomaremos como punto de partida el significado, i.e., el mundo infernal. La sabia modulación del significante instrumentado a base de la vocal cerrada **-u-** acompañada fundamentalmente de la nasal **-m-** ciertamente logra sugerirnos esa idea de misterio, temor y oscuridad, que envuelve el mundo de lo desconocido, el mundo de las sombras.

...unde loquaces / lymphae desiliunt...

(3, 13, v. 15-16)

La materia fónica del verso, asociada a un determinado significado, puede provocar en el lector, claro que por la vía irracional y a través de la gama de sensaciones, emociones, etc., evocaciones sugestivas de gran interés. Muy acertado

¹⁸Cf. Góngora y el 'Polifemo', Madrid, 1967, I 176.

es el comentario que de estos versos nos hace J.A. MARTÍNEZ CONESA¹⁹: 'Con todo lo poco racional que se nos achaque, ese *desiliunt* puesto por Horacio en *unde loquaces lymphae desiliunt*, nos hace sentir en el espíritu un rítmico cascabeleo del agua al desgranarse en el guijarroso fondo de una corriente cristalina'.

cultus in caedem et Lycias proriperet cateruas

(1, 8, v. 16)

Adecuado al contenido de este verso, que expresa una idea de masacre y desastre (destrucción de Troya), se da la materia fónica. Los lexemas van presentando una progresiva iteración de sonidos duros, oclusivas sordas 'p-t-c', unido a la vibrante 'r', con un relieve especial de la gutural sorda 'c':

p: **proriperet**

t: **cultus-et-proriperet-cateruas**

c: **cultus-caedem-Lycias-cateruas**

r: **proriperet cateruas**

Obsérvese la especial acumulación de estos sonidos (**p-t-c-r**) al final del verso, donde recae toda la carga semántica: **proriperet cateruas**'.

praestes Hesperiae! 'dicimus integro

sicci mane die, dicimus uuidi,

(4, 5, vv. 38-39)

A veces, el sonido puntiagudo de la **-i-** va asociado en las *Odas* a un contenido de carácter sentencioso. El poeta desea que Italia goce de paz bajo la protección de Augusto, esto es lo que le piden los ciudadanos romanos todos los días. La iteración del sonido **-i-** remarca la firmeza del deseo.

frustra cruento Marte carebimus

fractisque rauci fluctibus Hadriae

frustra per autumnos nocentem

corporibus metuemus Austrum

(2, 14, vv. 13-16)

En estos versos se da una descripción de los diferentes tipos de muerte. El lexema *frustra* forma un segmento anafórico único que pone en contacto los sintagmas nominales que expresan la muerte que se puede producir por la guerra (*cruento Marte*), en el mar (*fractisque rauci fluctibus Hadriae*), o por una enfermedad (*per autumnos nocentem corporibus Austrum*). La anáfora *frustra* sirve de base para la comparación y hace que se perciban como equivalentes semánticamente, destacando un núcleo semántico común: 'muerte violenta'.

Tal contenido moviliza una instrumentación fónica, una materia fónica cuya base está en la formación de grupos consonánticos, bien sea formando parte de una misma sílaba, bien de sílabas distintas, con predominio de la vibrante 'r',

¹⁹Cf. o.c., 13.

que da a estas expresiones un tono brusco y violento, en admirable ajuste con su temática:

cr-: cr uento	ct-: fractis-fluctibus
nt-: cruento-nocentem	dr-: Hadriae
rt-: Marte	mn-: autumnos
fr-: frustra-fractis	str-: frustra-Austrum
fl-: fluctibus	

Las conexiones fonológicas hacen que las oposiciones semánticas específicas: 'muerte en la guerra / en el mar / por enfermedad', las percibamos como sinónimos, pertenecientes a un mismo campo semántico, que ya hemos señalado, 'muerte violenta'. Las conexiones fonológicas equiparan y nivelan todos estos segmentos, crean una relación semántica entre los significados de estos grupos algo más compleja. La formación de grupos consonánticos se asocia y ayuda sugestivamente a expresar esta idea de corte brusco que supone una muerte inesperada.

B.2. Función lexemática.

Los sonidos no sólo refuerzan un determinado contenido, sirven también para realzar un lexema concreto. En las *Odas*, se produce con frecuencia. Horacio utiliza para ello dos tipos de técnicas: una de *contraste*, es decir, el poeta pone de relieve una palabra rodeándola de palabras con sonidos vocálicos o consonánticos diferentes, otra de *igualdad* o *semejanza*, el caso contrario, una palabra se ve arropada por la repetición en otras palabras próximas de un mismo sonido vocálico o consonántico. Veamos estos dos tipos de procedimientos.

1. Contraste.

La técnica del contraste queda bien patente en el v. 14 de la *Od.* 3, 9:

Thurini Calais filius Ornyti

Si llevamos a cabo un análisis de los sonidos vocálicos, nos encontramos con que el único lexema que se diferencia de los demás es el nombre de *Calais*. De forma más práctica podemos observarlo en el siguiente esquema distribucional de los fonemas vocálicos:

u-i-i / a-a-i / i-i-u / o-i-i

Nótese la semejanza e igualdad de los sonidos 'u/o-i-i', organizados en quiasmo de los lexemas: *Thurini-filius-Ornyti*, frente y en oposición a los sonidos 'a-a-i', del lexema *Calais*. Tal contraste hace que se ponga de relieve y destaque *Calais*. En él recae la carga semántica, se trata del nuevo amante de Lidia, que ella misma desea realzar en una disputa amorosa. La firmeza y seguridad con que el poeta quiere

que en boca de Lidia aparezca este personaje frente a su verdadero amante, se ve reforzada por la iteración del sonido punitigudo **-i-**, repetido siete veces.

Otro ejemplo muy semejante lo encontramos en el v. 22 de la *Od.* 3, 8:

Cantaber sera domitus catena

El reparto de los sonidos vocálicos pone de relieve el lexema 'domitus':

a-a-e / e-a / o-i-u / a-e-a

Los lexemas '*cantaber-sera-catena*' poseen unos sonidos vocálicos iguales: '**a-e**', frente a *domitus*, cuyos sonidos entran en evidente contraste: '**o-i-u**'. Con ello la palabra clave, que el poeta desea realzar, mediante esta técnica de contraste es obviamente *domitus*.

Veamos un último ejemplo, donde este procedimiento sirve precisamente para diferenciar y especificar dos complementos circunstanciales coordinados:

stellis inserere et consilio Iouis

(3, 25, v. 6)

Obsérvese la distribución simétrica de sus sonidos vocálicos:

e-i-i-e-e-e-e / o-i-i-o-i-o-i

Siete sonidos de carácter recurrente '**e-i**', en su primera parte contenidos en los lexemas *stellis-inserere-et*, frente a otros siete también recurrentes: '**o-i**', en su segunda parte, pertenecientes a los lexemas *consilio-Iouis*. Una perfecta distribución de sonidos que se encuentran en una relación de oposición: '**e-i/o-i**'. Con este juego de sonidos, el poeta pone de relieve las dos palabras claves de este verso *stellis/consilio*, que semánticamente se encuentran en una relación de contigüidad. Su diferenciación fónica hace que destaquen. Cada una se encuentra apoyada por los lexemas próximos: *stellis-inserere et* y *consilio-Ioui*, que repiten sus mismos sonidos vocálicos:

e-i	i-e-e-e-e	
o-i-i-o		i-o-i

2. Igualdad o semejanza.

Un lexema puede ponerse de relieve mediante la repetición de uno o varios sonidos vocálicos o consonánticos próximos. Veamos también este otro tipo de técnica mediante estas muestras:

Quem tu, Melpomene, semel

(4, 3, v. 1)

La palabra que el poeta quiere destacar es obviamente *Melpomene*. Para ello lo que hace es rodearla de los mismos sonidos vocálicos:

e-u / e-o-e-e / e-e

Si hacemos abstracción de los lexemas, observamos que los sonidos vocálicos conformadores de *Melpomene* se repiten prácticamente igual en los otros tres lexemas *Quem-tu-semel*:

e-u-e-e / e-o-e-e

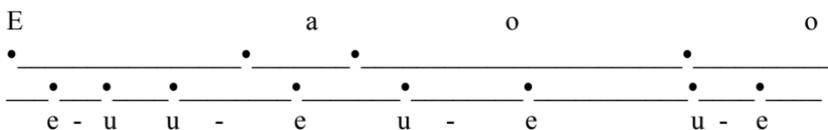
Pero es más, el reparto de estos sonidos se hace de forma paralela: 'e-u/e-o' y 'e-e/e-e'. Sobre el esquema fonológico queda patente del siguiente modo:

$$\begin{array}{c} \underline{\text{e-u}} / \underline{\text{e-o}} \quad + \quad \underline{\text{e-e}} / \underline{\text{e-e}} \\ \text{[]} \quad \quad \quad \text{[]} \end{array}$$

Otro ejemplo muy parecido lo encontramos en el v. 1 de la *Od.* 2, 14:

Eheu fugaces, Postume, Postume

La palabra que se quiere poner de relieve es naturalmente *Postume*. Su repetición es el primer procedimiento estilístico que llama en principio la atención. Pero si estudiamos con minuciosidad los sonidos vocálicos de este verso, observamos que los sonidos 'e-u' ocupan las posiciones átonas, frente al resto de los demás sonidos vocálicos. Si esto lo representamos en dos niveles, las vocales tónicas las situamos en un nivel superior y las átonas en uno inferior, nos dará una imagen muy plástica de la distribución de estos sonidos:



Mediante este esquema sale a la luz una magistral distribución de los sonidos 'e-u / u-e', que de forma recurrente se presentan en este verso. El nombre *Postume* aparece así realzado, al repetir las palabras precedentes sus mismos sonidos en sílaba átona.

Veamos finalmente otros dos ejemplos:

Quis desiderio sit pudor aut modus
 tam **cari capitis**? praecipere lugubris
 cantus, Melpomene, cui liquidam pater
 vocem cum cithara dedit

(1, 24, vv. 1-4)

Estos cuatro versos son los primeros de una *Oda* en donde Horacio trata de consolar a Quintilio Varo por la muerte de Virgilio. Todo el contenido psicológico de esta estrofa se centra en *cari capitis*, referido a este poeta. A nivel fónico se encuentra avalado por el empleo de lexemas que repiten el mismo sonido consonántico inicial de la palabra, la gutural sorda 'c'. Véase este grupo de palabras:

cari-capitis

praecipere-cantus-cui-uocem-cum-cithara

Lo mismo ocurre con este otro ejemplo:

ternos ter cyathos attonitus petet
 uates, tris prohibet supra
 rixarum metuens tangere Gratia
 mudis iuncta sororibus

(3, 19, vv. 14-17)

La carga semántica y el contenido psicológico de estos versos se centran en la expresión *ternos ter cyathos* ('tres tazas por tres'). La aliteración del sonido labial sordo 't' viene en apoyo de esta expresión, poniéndola de relieve:

ternos ter cyathos

attonitus-petet-uates-tris-prohibet-metuens-tangere-Gratia-iuncta

A lo largo de nuestro análisis, Horacio se nos ha mostrado como un gran maestro en el juego de los sonidos, de los que sabe sacar buen partido. Estos dotan a las *Odas* de un especial efecto de carácter polifónico, enriquecedor, que tiene su fundamento en los diferentes impulsos emocionales del poeta.

Nuestro artículo es una contribución más a algo que, a nuestro juicio, se margina entre nuestro filólogos, por considerarlo como apreciaciones subjetivas que están más en función del lector que de un estudio riguroso. Pretendemos demostrar o más bien mostrar que los elementos fónicos se prestan al igual que cualquier otro componente del verso a su descripción y explicitación con métodos objetivos y científicos. Valga nuestro análisis como una llamada de atención y una invitación a estudios más amplios y exhaustivos.

Jesús Bermúdez Ramiro