

Myrtia, n° 34 (2019), 11-22

Micro-introducción a Homero
[Micro-introduction to Homer]

Mario Cantilena*

Università Cattolica del Sacro Cuore

Resumen: ¿De qué hablamos cuando hablamos de Homero? Es difícil concebirlo como un hombre, como un individuo histórico, y los antiguos griegos conocían sobre él tan poco como nosotros. Incluso si examinamos sus poemas, no podemos captar ningún rasgo de la personalidad de un autor. Pero su lenguaje y su estilo nos dicen lo suficiente como para comprender que lo que hemos estado buscando en un solo poeta debe encontrarse en una *tradición*. La *Iliada* y la *Odisea* deben entenderse como documentos de poesía oral tradicional y no de literatura: al menos en el sentido de que no estaban destinados a ser leídos. Aunque desde siglos se consideren los arquetipos de todas las literaturas occidentales, su lugar está entre la concurrida compañía de los cantores anónimos que nos legaron obras maestras como *Beowulf*, *Mahabharata*, *Chanson de Roland*.

Abstract: What do we talk about when we talk about Homer? It is difficult to conceive him as a man, a historical individuuum, and the ancient Greeks knew about him as little as we do. Even if we question his poems, we cannot grasp any trait of an author's personality. But his language and his style tell us enough to understand that what we were searching in a single poet must be found in a *tradition*. The *Iliad* and the *Odyssey* must be understood as documents of oral-traditional poetry and not of literature: at least in the sense that they were not meant to be read. Although they have been considered for centuries the archetypes of all western literatures, their place is among the crowded company of the anonymous singers who gave us masterpieces like *Beowulf*, *Mahabharata*, *Chanson de Roland*.

Palabras clave: Homero, poeta, poesía oral tradicional, cuestión homérica.

Keywords: Homer, poet, oral-traditional poetry, Homeric question.

Recepción: 27/03/2019

Aceptación: 14/06/2019

* **Dirección para correspondencia:** Dipartimento di Filologia Classica, Papirologia e Linguistica storica, Facoltà di Lettere e Filosofia, Largo A. Gemelli, 1 - 20123 Milano (Italia). E-mail: mario.cantilena@unicatt.it

Este artículo reproduce, con algunas modificaciones, el texto de una conferencia pronunciada en la Universidad de Murcia el 10 de mayo de 2018.

Mi agradecimiento por la traducción a Cristina Ruiz Riazuelo.

1. Si alguien dijese la siguiente frase: “Homero es el autor más antiguo de la literatura griega”, la mayoría de nosotros, estudiantes o docentes, consideraría la frase como irreprensible. Yo, sin embargo, intentaré mostrar que, observándolo bien, cada una de las partes que la conforman (“Homero”, “autor”, “más antiguo”, “literatura griega”) o bien no es correcta o, simplemente, no tiene sentido, si se aplica a la *Ilíada* y a la *Odisea*.

Empecemos por “más antiguo”. No somos capaces de datar los poemas homéricos y, como veremos, el propio verbo “datar”, en el caso de la poesía homérica, adquiere un significado muy diferente del que tiene cuando hablamos, por ejemplo, de datar una tragedia de Eurípides o un opúsculo de Plutarco. Sin embargo, generalmente los poemas han sido datados en un período entre finales del siglo octavo y el séptimo (no falta alguna que otra propuesta más temeraria que llega hasta el siglo sexto y más allá, pero podemos prescindir de tales tesis extremas). Ahora bien, si tomamos por buena una datación de finales del siglo octavo, digamos el 725 para la *Ilíada*, es mucho más que discutible que Homero sea el autor más antiguo. De hecho existe un poeta que puede aspirar a una datación por lo menos igualmente alta, y es Eumelo de Corinto¹. Sobre su fecha tenemos cuatro testimonios explícitos. Uno de Clemente de Alejandría (T.2), que lo vincula a la fundación de Siracusa por parte de Arquias: ἐπιβεβλημέναι Ἀρχία τῶ Συρακούσας κτίσαντι. Otro de Cirilo (T.3), que habla de la novena Olimpiada: ἐννάτη Ὀλυμπιάδι Εὐμήλον ἐποποιὸν γενέσθαι φασί. Los otros dos testimonios provienen del *Chronicon* de Eusebio, y datan a Eumelo en la cuarta (T.4) o la novena Olimpiada (T.5). La fecha de la fundación de Siracusa, según fuentes antiguas, oscila entre el 758 (fecha del *Marmor Parium*, *FGH* 239 A 30-31 Jacoby²) y el 733 (fecha de Tucídides VI 3.2). La cuarta Olimpiada comienza el 764, la novena el 744 a.C. En cualquier caso, nos encontramos claramente antes de finales del siglo octavo³. No parece, por tanto, correcto decir que Homero es el autor “más antiguo”: como mínimo, comparte el honor con Eumelo.

2. Pero hay más: ¿Estamos hablando realmente de un autor? Y si es así, ¿qué cosas podemos decir sobre él? Los poemas no hablan de él, y las antiguas biografías de Homero, como es bien sabido, no nos transmiten ninguna información real. Estas se hallan cómodamente reunidas en el quinto volumen de la edición de Allen, y son las llamadas *Vita Herodotea*, el *Certamen Homeri et Hesiodi*, dos *Vidas* atribuidas a Plutarco, una de Proclo, otras cuatro anónimas, y algún que otro material bizantino (Tzetzes, Eustacio, Suda). Además, existen noticias sobre Homero dispersas por toda la literatura griega. Sin

¹ Cito los fragmentos según la edición de A. Bernabé, *Poetarum epicorum testimonia et fragmenta. Pars I*, Leipzig, 1987.

² Para la datación, que resulta de la combinación de los dos lemas, véase el *Kommentar* de F. Jacoby, p. 684 s. Id., *Das Marmor Parium*, Berlin, 1904, p. 160.

³ Existiría otro *terminus ante quem*: Pausanias IV 4.1 hace a Eumelo contemporáneo de Fintas, hijo de Sibotas, colocándolo por tanto antes de la primera guerra mesénica. Pero la fecha de esta última es notoriamente incierta.

embargo, no se trata de “informaciones”, sino de fantasías. Homero aparece generalmente como un poeta itinerante, de humilde condición, y dependiente de los demás para su sustento. La mayor parte de los detalles biográficos derivan de los propios poemas y conectan su vida con la de los personajes de los poemas. Así, según Eforo, Homero estudió la poesía con un maestro de escuela llamado Femio, como el cantor que aparece en la *Odisea*. Según Hermesianacte, Homero se enamoró de Penélope y por ello fue a Ítaca. Diversos personajes de los poemas son posteriormente insertados en las *Vidas*: se trata de hombres que lo habrían ayudado en situaciones difíciles; por ejemplo, Méntor, un personaje de los primeros cantos de la *Odisea*, era un hombre de Ítaca que lo curó amorosamente cuando sus ojos enfermaron por primera vez. Ya ciego, el poeta pidió ayuda al curtidor Tiquio, que se convertirá después, en el canto séptimo (vv. 220-223) de la *Ilíada*, en el artesano que fabricó el escudo de Áyax. Sobre la fiabilidad de estas “noticias” es inútil insistir: bastará recordar que a Homero se le han atribuido ocho padres y diez madres diferentes, así como una veintena de patrias (¡incluso Roma!), para concluir que la Antigüedad no sabía absolutamente nada de Homero.

Tanto es así que se puede preguntar: pero, “Homero” ¿Es realmente un nombre de persona? Claro, se responderá: si existía, como está históricamente documentado, una corporación de Ὀμηρίδαι, habrá existido por tanto un señor llamado Ὀμηρος. Pero esta deducción no solo no es necesaria, sino demostrablemente falsa. No es necesaria, porque los sufijos -ιδης y -αδης no son, de por sí, patronímicos, sino indicativos de pertenencia: los ἔρμοκοπίδαι no son los “hijos de los mutiladores de los hermes”, sino exactamente los “pertenecientes al grupo de mutiladores de los hermes”; el Γυγάδας χρυσός, del que habla Heródoto, es el “oro de Giges”, no el “oro hijo de Giges”; los ἀλιάδαι son los “pescadores”, no los “hijos de los pescadores”, y así sucesivamente. Ciertamente estos sufijos son también patronímicos, y sabemos que existían agrupaciones profesionales (de adivinos como los Μελαμποδίδαι, de sacerdotes como los Κινυρίδαι, de hierofantes eleusinos, los Κηρυκίδαι, etc.) que se consideraban ἀπόγονοι de un antepasado mítico, epónimo de la corporación. Por tanto, es natural que los Ὀμηρίδαι se considerasen descendientes de un Ὀμηρος. Pero Ὀμηρος tiene poquísimas probabilidades de ser un antropónimo⁴.

⁴ En lo que sigue en este párrafo, repito la argumentación de M. Durante, *Sulla preistoria della tradizione poetica greca*, v. II, Roma, 1974, pp. 185-204. También cabe recordar que otras interpretaciones de Ὀμηρος como un ‘nombre parlante’ se habían avanzado ya. Giambattista Vico, en el tercer libro de su *Scienza nuova*, lo explica como derivado de ὁμοῦ, *simul*, y εἶρειν, *connectere* (véase la edición del 1744: *Principi di scienza nuova di G. Vico d'intorno alla comune natura delle nazioni*, a cura di P. Cristofolini e M. Sanna, Roma, 2013, p. 270), y esta explicación (Homero como “consarcinatore di canti”) ya no era nueva, si Vico escribe “vogliono pur’essersi detto”. Tal interpretación tuvo fortuna entre los doctos del s. XVIII Minervini y Valdastrì, recordados por L. Ferreri (*La questione omerica dal Cinquecento al Settecento*, Roma, 2007, pp. 263-5), pero otras análogas tuvieron curso en la Alemania de la primera mitad del s. XIX (Ilgen, Heyne, Düntzer, etc.), y todas ellas veían en Ὀμηρος un “Kunstname”, aunque con un más

Individuos que tengan este nombre son muy raros, y pertenecen todos a un período tardío, al menos al siglo tercero antes de Cristo, en el que se puede estar seguro de que el nombre había sido dado con referencia al poeta. Y por otra parte, ¿qué significado tendría este nombre? La palabra ὄμηρος (en realidad más bien ὄμηρα, pues el masculino es usado solo en función apositiva, como en ὀμήρους παῖδας λαβών, “habiendo tomado a los hijos como ὄμηρα”) significa “rehén”: ¿Y quién daría este nombre a un hijo? Pero, si como nombre propio Ὀμηρος es rarísimo y de significado muy improbable, está documentado un adjetivo ὀμάριος con *a* larga, y con un significado claro: es un epíteto de Zeus, como ὀμάριον es un lugar sagrado en Acaya, dedicado a Zeus, donde los aqueos realizaban sus *reuniones* comunes. El adjetivo ὀμάριος / ὀμήριος pertenece, en efecto, a una serie de vocablos (ὀμηρέω, ὀμαρτέω, ὄμηρα, etc.) que tienen en común el preverbio **som*, que encontramos en ὀμῶς, ὀμοῦ, etc.; y la raíz *ar*, que encontramos en ἀραρίσκω, etc. El común denominador semántico es la idea de “poner juntos” o de “estar juntos”. Así ὄμηρα, antes que “rehén”, es una “cosa convenida, pactada” entre hombres; y si fuera cierto, como presenta la *Vita Herodotea*, que ὄμηρος en el dialecto de Cime eólica quiere decir “ciego”, sería evidentemente porque el ciego es “acompañado por alguien”. Nótese que de ὄμηρα no puede en *ningún caso* ser derivado un antropónimo Ὀμηρος, porque en griego ningún nombre neutro forma un nombre personal masculino. Y es, por tanto, caso de abandonar la idea totalmente improbable de un individuo llamado Ὀμηρος, y vincular este nombre no a una persona, sino a la esfera del agón rapsódico, al certamen de poetas y de público que era la realidad en la que trabajaban los Ὀμηρίδαι. Homero entonces no será ya el antropónimo de un personaje histórico, sino un epónimo, derivado de un personaje mítico, imaginario progenitor de la corporación que operaba en estas reuniones. Si en griego falta un término construido con esta raíz que signifique exactamente “reunión”, sí que existe, como hemos visto, el adjetivo ὀμάριος que lo presupone, y existen dos exactos correspondientes en sánscrito “*samarā*”, “*samaryā*”, “reunión”, pero también “agón poético”. Son precisamente los términos que se refieren a la realidad y al ámbito en el que la poesía épica, y por tanto también los poemas homéricos, hallaban su lugar natural: el agón rapsódico.

3. Hemos examinado dos de los cuatro lemas de los que hemos partido. No hay, por tanto, un individuo llamado Homero y, si hubiera existido, no sería el más antiguo poeta. Tratemos ahora de examinar el concepto mismo de “autor”.

correcto enlace etimológico (ὀμοῦ + ἄρ). Bien reepilogaba la cuestión el gran F.G. Welcker, que traducía ὄμηρος con “Zusammenfüger” (*Der epische Cyclus oder die homerischen Dichter*, Bonn, 1865², pp. 114-31). Posiblemente el más directo predecesor lo tuvo Durante en M. Sengenbusch, *Homérica dissertatio posterior* (premisa a la edición de los poemas homéricos de W. Dindorf, Leipzig, 1855-1856, pp. 89-100), en cuyas páginas se encuentran más de uno de los argumentos utilizados por él.

Cuando no se tienen noticias fiables acerca del autor de una determinada obra, es más, cuando no se conoce nada sobre él, y el autor no habla de sí mismo, es natural buscar, en el contenido de sus obras, las informaciones necesarias para, al menos, encuadrarlo históricamente, y buscar en su estilo los rasgos de su personalidad. Ahora bien, ¿es posible hacer esto con la *Ilíada* y la *Odisea*? No. El contenido de los dos poemas es el pasado legendario de los griegos: sucesos que se sitúan en la Edad Heroica, o sea, en aquel período que, de M.P. Nilsson en adelante, sabemos que se puede identificar con la civilización micénica. Si bien con algún anacronismo, el contenido de los poemas refleja un escenario bélico dominante e identificable con la Edad de Bronce. En este período, en su última fase, se localizan la caída de Troya y las historias de los Τρωϊκά, como nos confirma la arqueología. Pero la arqueología y el estudio de la antigüedad nos muestran también que en los poemas homéricos se encuentran objetos, costumbres y realidades culturales muy posteriores, así que el cuadro resultante es muy complejo. ¡El contenido va desde el Tardo Heládico Primero (1600-1500 a.C.) a la llamada Edad Oscura, hasta el arcaísmo griego! Y no es posible seccionar el poema en partes de contenido más antiguo y partes de contenido más reciente, tal y como se creía en los primeros tiempos de la arqueología homérica. La mezcla es omnipresente e impregna cada zona del poema. Así pues, lo único que se puede hacer sobre la base arqueológica es establecer algún *terminus post quem*, pero no mucho más. Si a esto se añade el hecho de que casi cada mes la arqueología egea nos reserva sorpresas, modificando el cuadro que nos habíamos hecho, se puede concluir con un prudente *non liquet*.

Pero si el contenido de los poemas no puede decirnos nada acerca de su autor, ¿tal vez el estudio de la lengua y el estilo nos podría ayudar? Veamos si es posible. La misma dificultad que se presentaba a los arqueólogos, o sea la imposibilidad de separar zonas más antiguas y zonas más recientes, se presentó a los lingüistas: la mezcla lingüística es aún más intrincada que la de la arqueología. En el texto homérico se encuentran formas micénicas, eólicas, arcadio-chipriotas, jónicas, áticas, y la mezcla no es solo diatópica sino también diacrónica, y elementos antiguos y recientes se alternan en el mismo verso, en la misma frase, e incluso en la misma palabra. Para poner solo tres ejemplos, en el primer verso de la *Ilíada* nos encontramos con una fórmula nombre-epíteto, o sea una pareja solidaria de palabras que reaparece regularmente en el mismo espacio métrico, como Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος, en la que se sucede el tratamiento del diptongo en una forma postmetatética y en una premetatética. Otra fórmula, a la que se recurre en las escenas de sacrificio, es ἔχον πεμπώβολα χερσίν, donde se sucede el morfema jónico de dativo (-σιν) y un lexema eólico (πεμπ- por πεντ-), además de la -ν paragógica. Si tomamos en consideración la partícula modal κεν, vemos que la mezcla lingüística es además molecular, ya que κε es la forma eólica correspondiente al jónico ἔν, mientras que la -ν paragógica es un rasgo jónico. Por poner otro ejemplo, que nos indica la riqueza del polimorfismo lingüístico presentado por la *Kunstsprache* épica, véase el caso del pretérito imperfecto de εἰμί en la tercera persona del singular, para el que se alternan más de cinco

formas en la misma función gramatical: ἦν, ἦεν, ἔην, ἦην, ἔσκε(ν). Si no el origen, la lógica de esta mezcla lingüística fue aclarada por Kurt Witte en una serie de artículos aparecidos en *Glotta* y luego en la entrada “Homeros-Sprache” de la Pauly-Wissowa. Es aquí donde se encuentra su célebre formulación: *die homerische Sprache ist ein Gebild des Hexameters* (“la lengua homérica es una creación del hexámetro”). Lo que Witte postulaba con esta expresión es sustancialmente que la lengua épica constituye un sistema de alternativas regladas del esquema hexamétrico: este sistema se caracteriza por la extensión (son muchas las alternativas disponibles para cada necesidad) y la economía (en un determinado espacio métrico para cada función existe tendencialmente una sola forma y no existen duplicados). Así, a un genitivo -αο eólico (hoy sabemos que ya era micénico) se opone un genitivo -εω jónico, métricamente no equivalente. E igualmente para otras parejas: los dativos -εσσι (eólico) y -σι (jónico), etc. Pero el hexámetro no solo tiene un papel decisivo en la conservación de algunos morfemas (como el gen. -οιο en ἦνιόχοιο, comodísimo al final del hexámetro), tiene también un papel innovador, porque lleva a la creación de formas artificiales (como ἦνιοχῆα, morfológicamente imposible, pero modelado sobre ἦνιόχοιο, o ἦδέα οἶνον, morfológicamente imposible, pero modelado sobre ἦδέϊ οἶνω).

La misma fenomenología que Witte había observado en la lengua, fue observada por otro estudioso en la dicción épica, o sea en el modo en que en Homero se encuentran combinados los diferentes elementos lingüísticos para construir frases, confiriendo a los poemas su aspecto inconfundible: en otras palabras, su estilo. Este estudioso fue el americano Milman Parry, y gracias a su trabajo y a sus descubrimientos la cuestión homérica ha cambiado radicalmente su aspecto en el curso del siglo XX. Sus resultados son conocidos. Examinando las fórmulas nombre-epíteto, Parry ha constatado que estas constituyen un sistema extenso y económico (precisamente como el de la lengua): muchas fórmulas para el mismo personaje en las diferentes funciones métricas y sintácticas, pero casi nunca duplicados, o sea fórmulas semánticamente equivalentes en la misma posición métrica. Ahora bien, todo esto no puede deberse a la elección individual de un cantor. Un poeta trágico puede, por ejemplo, servirse de una pequeña mezcla dialectal, sustituyendo aquí y allá una eta por una alfa larga para dar una pátina ‘dórica’ a sus cantos corales: pero estas sustituciones no son métricamente orgánicas: εὐνᾶ es equivalente a εὐνῆ. En el caso de la lengua épica, en cambio, se observa una economía de sistema, como en el caso de la dicción. Y como la economía de una lengua no se constituye mediante una decisión individual por parte del hablante, de igual modo la economía de la dicción épica no se debe a la creación de un *autor*. Estas son en cambio el producto de una *tradición*.

Debemos por tanto renunciar también al *autor*, o al menos redimensionar su papel. Como el contenido de los poemas -la saga de la guerra de Troya-, así también el estilo homérico no se debe a la creación de un personaje individual, sino a una tradición.

Tradición que (aunque aquí no disponga de tiempo para argumentarlo) se remonta a través de una ininterrumpida sucesión de cantores hasta la época micénica⁵.

4. Pero aún hay más. Después de haber estudiado la dicción homérica, y de haber añadido, en su tesis doctoral, la conclusión expuesta anteriormente, Milman Parry se movió en una dirección nueva, que se revelaría productiva en muchísimos desarrollos. Había de preguntarse por qué Homero estaba tan enraizado en la tradición como para no querer separarse jamás. De hecho, el no querer separarse de la fraseología heredada de la tradición produce en el texto de Homero numerosos “errores”, que corren a cargo de la métrica (como *μέρορες ἄνθρωποι < μερόπων ἀνθρώπων*: Parry ha dedicado a estos tipos de errores su segunda tesis doctoral), de la morfología (antes hemos visto un ejemplo), de la sintaxis (cambio de singulares y plurales, de duales y plurales, de activo y medio, etc.), y también de la lógica narrativa. Estos últimos casos son las famosas *καταχρήσεις* que se encuentran en el texto homérico. Muy a menudo los epítetos fijos son utilizados sin tener relación alguna con el contexto (las naves siempre son *θαλί*, incluso cuando están en tierra; Aquiles es siempre *πόδας ὠκύς*, incluso cuando no se mueve); pero otras veces se utilizan vistosamente contra el contexto (de Egisto se dice *ἀμύμων* justo cuando se está hablando mal de él; etc.). El poeta prefiere cometer estas *καταχρήσεις* antes que abandonar la fraseología tradicional. Y esto se manifiesta no solo con los epítetos fijos, sino también con las razones de la narración. Veamos solo un ejemplo. Un motivo típico de las escenas de guerra es aquel en el que el guerrero muerto es desprovisto de sus armas por parte de quien lo mató. Pero en el canto XVI de la *Ilíada*, en una situación atípica, Patroclo pierde la armadura a causa de un potente golpe que Apolo le ha dado en la espalda. Pese a ello, vemos que en el canto XVII Héctor, después de haberlo matado, le desata la coraza que Patroclo había perdido en el canto precedente. También aquí, el poeta prefiere no renunciar a un elemento tradicional a costa de contradecir su propia narración.

Ahora bien, como decía, hay que preguntarse por qué el poeta está tan desesperadamente ligado a la tradición como para no querer abandonarla, incluso a costa de violar, de vez en cuando, metro, lengua o lógica narrativa. Después de todo, existen en la historia de la cultura y de las artes escuelas y tendencias que producen grandes imitadores: pensamos en la tradición del petrarquismo, por el cual se produjeron miles de sonetos a la manera de Petrarca sin por ello alcanzar los absurdos lógicos y lingüísticos que acabamos de citar; incluso comparándolo con el más servil imitador interno en cualquier tradición literaria, la tradicionalidad de Homero es un caso aparte. Y Parry intuye la solución del problema. Homero no es solo un poeta tradicional, es también un poeta oral. Es decir, compone los versos en el momento en que los recita, y lo hace

⁵ Muestra reservas I. Hajnal, “Der epische Hexameter im Rahmen der Homer-Troia Debatte”, en Ch. Ulf (Hrsg.), *Der neue Streit um Troia. Eine Debatte*, München, 2004, pp. 217-231.

dentro de una cultura de oralidad primaria, ante un público de oyentes, no de lectores. Y esto explica al mismo tiempo las características de su estilo y las peculiaridades de su lengua, la formularidad de la dicción y las incongruencias internas del texto.

Poco después de la discusión de su tesis de doctorado, y bajo sugerencia de Mathias Murko, Parry marchó a Yugoslavia para estudiar la tradición épica serbo-croata, una tradición oral riquísima y entonces aún viva, y verificar si los fenómenos que caracterizan el estilo homérico estaban presentes también en ella. Y la confirmación fue una victoria. La poesía de los *guslari* eslavos posee todos los rasgos que Parry había estudiado en Homero: formularidad, composición por temas y escenas típicas, mezclas lingüísticas, tendencia a evitar el encabalgamiento, presencia de versos y grupos de versos repetidos. No existe duda alguna: la poesía homérica tiene la misma naturaleza. Es poesía oral. Y por tanto, ipso facto, no es *literatura*. De esta forma cae el cuarto lema de nuestra tétrada.

5. Que la *Iliada* y la *Odisea* fueron poesía oral, en realidad, no era una novedad. Al inicio de la cuestión homérica, ésta había sido la premisa de los *Prolegomena* de F.A. Wolf. Pero la gran tendencia analítica que se había originado había olvidado completamente esta premisa, y había procedido a seccionar los poemas como si las partes que los componían hubieran sido colocadas con tijeras y pegamento. Es difícil decir en pocas palabras qué significado tenía colocar a Homero en el ámbito de la poesía oral. En primer lugar, significó “desdramatizar” muchas controversias que habían enfrentado a analíticos y unitarios. Los poemas homéricos pueden ser obra de un simple rapsodo, pero éste, como todos los otros cantores anteriores a él, habría utilizado material tradicional. Y las incongruencias que un atento lector puede constatar en el poema probablemente no eran ni mucho menos percibidas por un público de oyentes. Pero además de las consecuencias que el redescubrimiento de la oralidad ha tenido sobre los estudios homéricos *stricto sensu*, las investigaciones de Parry y Lord han tenido un impacto enorme fuera de la filología clásica, en el ámbito de los estudios medievales (también españoles), de las literaturas comparadas, de la lingüística, de la antropología, del folklore. Parry y su ayudante Albert Lord desarrollaron una campaña de recopilación que en menos de un año y medio (primero durante el verano de 1933, y después desde junio de 1934 a septiembre de 1935) produjo una cantidad de grabaciones enorme para aquella época: poemas épicos, baladas, cuentos, y conversaciones con los *guslari* y otras personas, en un total de 3500 discos con casi 467 horas de escucha. Albert Lord prosiguió después el trabajo de Parry, dedicando a ello decenios de investigación, recopilando y estudiando material de Yugoslavia y de toda el área balcánica. Él observó atentamente la formación de los *guslari* y publicó el resultado de esta investigación en el libro fundamental *The Singer of Tales*. Entre las muchas cosas que hemos aprendido de Parry y Lord, hay una fundamental, y solo en ella, por razones de tiempo, desearía detenerme. Los *guslari* no memorizaban activamente nada; y aunque estaban convencidos de reproducir fielmente,

palabra por palabra, las historias que habían oído, en realidad eran incapaces de reproducir *verbatim* un texto. Parry y Lord grabaron el mismo poema recitado a distancia de un tiempo por el mismo *guslar*, y pudieron constatar que la reproducción nunca era literal, sino que contenía siempre elementos de variaciones. Los *guslari*, y así evidentemente los rapsodos, no aprendían nada de memoria, ni siquiera las fórmulas. Pero, escuchando repetidamente los cantos de sus predecesores, aprendían las historias y aprendían a hablar en verso con la naturalidad de quien habla una lengua. Si las primeras investigaciones de Parry habían suscitado en muchos la impresión de que la composición de los poemas homéricos resultaba demasiado mecánica, fue solo porque Parry había descrito la *gramática* de esta lengua. Pero los rapsodos griegos, como los *guslari* de Yugoslavia, como los *scop* anglosajones, como los *filid* irlandeses, como los *laulajat* fineses, y como innumerables cantores orales de otras culturas, eran narradores, no repetidores; y la tradicional distinción entre aedos (creadores) y rapsodos (reproductores) es un *philologoúmenon* moderno, sin ningún fundamento lingüístico ni ratificación histórica objetiva.

Así, Homero es alejado de la compañía donde la tradición clásica lo había colocado. Su lugar no está al lado de Antímaco, Apolonio, Virgilio, Lucano, Estacio, Ariosto, Tasso, Camões y los otros innumerables poetas llamados “épicas” de la tradición literaria occidental; sino, más bien, entre los cantores anónimos que crearon el *Beowulf*, el *Nibelungenlied*, el *Digenis Akritas*, y los innumerables cantores, desconocidos para nosotros, que han dado vida a la producción oral en todas las culturas que conocemos. Al filólogo clásico, que aprende su profesión leyendo textos escritos, y que durante toda su vida no hace más que confrontar textos escritos con otros textos escritos, le puede parecer extravagante esta concepción de la cultura griega, que se inicia con un rapsodo oral del que no sabemos nada. Pero esta situación no es tan extraña como puede parecer. De hecho, la escritura pertenece solo a las fases más recientes en la vida de los pueblos, y no se reflexiona lo suficiente sobre el hecho de que “de los varios miles de lenguas –tal vez decenas de miles- que se han hablado a lo largo de la historia humana, solo unas ciento seis se han confiado a la escritura de forma adecuada para producir literatura, mientras la mayor parte de ellas nunca fueron escritas. Entre las casi tres mil lenguas habladas actualmente, solo aproximadamente setenta y ocho poseen una literatura”⁶.

Ante la idea de que los poemas homéricos sean producto de una composición oral se contraponen varios argumentos, pero todos se pueden resumir en dos objeciones: 1) los poemas son demasiado largos para ser orales; 2) son demasiado hermosos como para ser orales. Es fácil responder a la primera objeción recordando que existen poemas orales igualmente largos (como *Las Bodas de Smailagic’ Meho*, dictado a Milman Parry por el *guslar* Avdo Mededovic’, de más de doce mil versos), o incluso mucho más largos (como el *Manas* kara-kirguiz que en algunas versiones alcanza casi cien mil versos). Ciertamente

⁶ W. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York, 1982, p. 7.

es que poemas de esta longitud se deben a alguna circunstancia especial. Se debía conceder al cantor todas las comodidades necesarias (tiempo, reposo, comida y bebida) y se debía contar con un público dispuesto a escuchar por mucho tiempo obras muy largas: pero la longitud no asusta a un cantor dotado. Más convincente, a primera vista, aparece la objeción de naturaleza estética: ¿Es posible que poemas de la belleza de la *Ilíada* y la *Odisea* hayan nacido oralmente? Estos presentan una estructura globalmente coherente, y una feliz capacidad de creación. Pero esta objeción generalmente ha sido puesta por aquellos que no suelen frecuentar las tradiciones orales, y como máximo leen los textos en traducciones (si es que los leen). Y se olvida que para un cantor cada ejecución es como una prueba para el recital sucesivo, y que, en todas las artes, años de experiencia son capaces de producir obras maestras, sea cual sea la técnica adoptada. En cualquier caso, si la belleza de los poemas no es un obstáculo para la composición oral, para la idea de composición escrita sí son obstáculos las demasiadas incongruencias visibles en cada uno de los poemas. ¿Cómo puede el poeta que compuso el canto XVI de la *Ilíada*, en el que Aquiles reprocha a los aqueos que no le hayan pedido disculpas por las ofensas sufridas, olvidar lo que ha sucedido con la embajada del canto IX, en el que las excusas, y una sustanciosa indemnización, habían sido ofrecidas por Agamenón? ¿Como puede el poeta de la *Odisea* hacer exponer a Ulises, en el canto XVI, un plan detallado sobre la retirada de las armas del *mégaron* cuando en el momento oportuno (el canto XXII) este plan es completamente ignorado? Un poeta literato habría podido releer, y eliminar lo que había escrito, quitando de en medio las contradicciones y readaptando el poema a un nuevo plan narrativo. Pero un rapsodo no podía hacerlo, y por otra parte la atención del público se dirigía hacia la escena que era narrada en cada momento, más que a lo que se había dicho varios miles de versos antes. A fin de cuentas, por tanto, será metódicamente más prudente, y no más osado, considerar los poemas un *documento* (y no solo un *testimonio*, como quería nuestro amigo Chico Rossi⁷), un documento de poesía oral. Esto, al menos, es mi “credo” homérico, y no solo el mío, ciertamente.

6. Pero, dicho todo esto, ¿es adecuado afirmar que la cuestión homérica haya sido resuelta? Ni mucho menos. Parry y Lord han permitido redefinirla: pero sigue estando todavía abierta. Y en esta última parte pretendo muy brevemente exponer cuál es la forma en la que se presenta hoy en día, y cuáles son las soluciones que se han propuesto: propuesto, se entiende, por parte de los oralistas (existen aún estudiosos antioralistas, *pero de sus nombres no quiero acordarme*). La cuestión homérica hoy se puede formular así: dado que los poemas han nacido oralmente, ¿cuándo y dónde ha

⁷ L.E. Rossi, “I poemi omerici come testimonianza di poesia orale”, en AA. VV., *Storia e civiltà dei greci*, v. I, Milano, 1978, pp. 73-147. [Hay trad. esp.: “Los poemas homéricos como testimonio de poesía oral”, en *Historia y civilización de los griegos*, v. I, Barcelona, 1982, pp. 82-157.]

tenido lugar su fijación escrita? A esta pregunta se dan actualmente tres respuestas diferentes. La primera, que es la más difundida, es que la primera fijación escrita sucedió en la Atenas de época pisistrática. Esta tesis es también la más sostenida durante más tiempo, y el más autorizado de sus actuales partidarios es la estudiosa danesa Minna Skafté Jensen⁸. La segunda tesis es aquella según la cual los poemas fueron dictados a finales del siglo VIII en la Jonia asiática, donde vieron la luz. Esta tesis, implícita ya en los escritos de Albert Lord, fue retomada por Richard Janko (que es también autor del mejor comentario homérico que yo conozco⁹) en un libro en el que una serie de criterios lingüísticos llevan a la conclusión de que la fecha de los poemas homéricos es anterior a la de la *Teogonía* hesiódica¹⁰. La tercera tesis es la más difundida en los Estados Unidos de América, gracias sobre todo a su incansable promotor, Gregory Nagy¹¹. Él define el suyo como un modelo evolutivo (“evolutionary model”). Los poemas no alcanzaron el estado de un texto *ne varietur* mucho antes de la época helenística, y permanecieron en un estado oral hasta el siglo IV. Aunque Nagy reconoce a la Atenas del siglo VI un papel importante en la restricción de las variantes, los poemas no alcanzaron el estado de texto *ne varietur* mucho antes de la época helenística.

A esta última tesis se puede contraponer una objeción que me parece decisiva. Si la tradición oral hubiera quedado activa durante tanto tiempo, deberíamos encontrar, en la dicción homérica, también fórmulas creadas precisamente en las fases sucesivas al siglo VIII. Pero la investigación de la lengua y de la dicción no permite encontrar ni siquiera una fórmula que haya sido demostrablemente creada en edad ática. Las variantes textuales atestiguadas en los papiros homéricos son todas insignificantes y no dan ningún sufragio a esta tesis. A la primera tesis, aquella que ve en la Atenas del siglo VI el lugar de la primera fijación de los poemas, se puede contraponer en cambio otra objeción. Si examinamos los principales poemas orales de las diferentes culturas, del *Nibelungenlied* al *Digenis Akritas*, observamos un fenómeno llamativo, la presencia de consistentes variantes narrativas. No pequeñas discrepancias textuales, sino episodios diversos, o un orden diferente en la narración. Ahora bien, si los poemas homéricos hubieran continuado en un estado oral durante tanto tiempo, conoceríamos más variantes de este tipo. En cambio, todos los testimonios manuscritos, la *vulgata* medieval, los papiros y también la tradición indirecta,

⁸ *The Homeric Question and the Oral-Formulaic Theory*, Copenhagen, 1980. Véase también su artículo “Dividing Homer. When and How were the *Iliad* and the *Odyssey* Divided into Songs?”, *SO* 74, 1999, pp. 5-35.

⁹ *The Iliad: A Commentary. Vol. IV: Books 13-16*, Cambridge, 1992.

¹⁰ *Homer, Hesiod and the Hymns. Diachronic Development in Epic Diction*, Cambridge, 1982. Véase también su artículo “πρῶτον τε καὶ ὕστατον αἰὲν αἰεῖν: relative chronology and the literary history of the early Greek epos”, en Ø. Andersen-D.T.T. Haug (eds.), *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge, 2012, pp. 20-43.

¹¹ Entre sus numerosos libros, véanse al menos *Homeric Questions*, Austin, 1996; *Poetry and Performance. Homer and Beyond*, Cambridge, 1996.

confirman un estado de cosas absolutamente unitario desde el punto de vista narrativo. Señal de que los poemas habían sido fijados precozmente, en la época de su composición, trámite el dictado. Su circulación sucesiva, documentada por los papiros, se efectuó casi seguramente para unos únicos episodios, no existiendo muchas razones por las que se multiplicaran las copias de poemas tan largos, en una edad en la que los materiales para la escritura eran muy caros, y sobre todo no existía una demanda por parte del público, por lo que los lectores debieron de ser una reducida minoría, y eran, principalmente, maestros y escolares. Las copias originales fueron en cambio la base de la filología alejandrina, y son el origen de la *vulgata* medieval, tan sorprendentemente unitaria. El análisis lingüístico de Janko, acompañado por un imponente aparato estadístico, confirma que el texto de los poemas homéricos no puede ser posterior al de los poemas hesiódicos, y esto lleva a concluir que, de las tres tesis antes citadas, la segunda es la más fiable.