

ἀνάπνευσις. Del símil homérico en *Ilíada*

Pablo Solari Goic

psolari@gmail.com

Universidad de Chile

ORCID ID: 0009-0001-2478-3498

Recibido: 10.02.2025 – **Aceptado:** 15.07.2025

Resumen: Tras un recorrido sumario por *Ilíada* a través de sus símiles extendidos, se propone una hipótesis sobre la estructura formal de estas figuras que destaca los aspectos periódico y anafórico en su composición. Se muestra que estos aspectos formales orientan la composición de estructuras poéticas más vastas que los símiles largos, indicando modos de anudamiento de los símiles con la narrativa de poema que comprometen una reflexión sobre su funcionamiento y sobre el lenguaje mismo.

Palabras claves: Homero – *Ilíada* – símil – anáfora – período – medición – reflexividad.

ΑΝΑΠΝΕΥΣΙΣ. ON THE HOMERIC SIMILE IN *THE ILIAD*

Abstract: After a summary journey through the *Iliad* following its extended similes, a hypothesis is proposed about the formal structure of these figures that highlights the periodic and anaphoric aspects in their composition. It is shown that these formal aspects guide the composition of poetic structures that are vaster than long similes, indicating ways of knotting the similes with the narrative of the poem that engage a reflection on its functioning and on language itself.

Keywords: Homer – *Iliad* – simile – anaphora – period – measurement – reflexivity.

Aproximación al símil largo

Figuras capaces de iluminar rasgos singulares de cosas, eventos, acciones y seres abundan en la poesía atribuida a Homero. Ya observaba Aristóteles que este poeta “introduce varón, mujer u otro elemento, sin que ninguno quede falto de modos característicos” (2000: 1460a). Entre los recursos usados para este efecto se cuentan los epítetos¹ y los símiles o comparaciones. Es posible distinguir entre símiles breves y extendidos. Si los breves² están presentes en la épica antigua desde *Gilgamesh*, uno de los rasgos más llamativos y sorprendentes de los cantos homéricos es la tupida presencia de símiles y comparaciones extendidas. Ya Quintiliano sostuvo que “Homero era un maestro de la *similitudo*” (cit. en Lausberg 1967a: 243). Como observa Carla Bochetti, “no existe en ninguna otra épica ejemplos de símiles largos y se piensa que es una contribución propiamente homérica” (2006: 54).

¹ “Apolo flechador”, “Agamenón pastor de huestes”, “el canoso mar”, “la mujer de bello talle”, “las bien equilibradas naves”, “Troya de bellas torres”, “la tierra nutricia de muchos”, “la bien edificada torre”, “la aurora de rosados dedos”, entre otros.

² Veamos algunos ejemplos: el movimiento de Apolo al bajar del Olimpo para atender la súplica de Crises y diseminar la peste entre los aqueos es, según el primer símil del poema, “semejante a la noche” (I, 47); los caballos conducidos por Eumelo “iban como si toda la tierra fuera pasto del fuego” (II, 780); Ulises mantenía inmóvil el cetro al hablar en la asamblea “como si fuera un ignorante” pero sus palabras eran “parecidas a invernales copos de nieve” (III, 219-22); Apolo y Atenea “se posaron como buitres” a disfrutar el espectáculo del combate (VII, 59); aqueos y troyanos “se batían a la manera del fuego” (XVII, 3366) por el cadáver de Patroclo; al aprestarse al combate, Ayante se acerca cargando “el escudo, como una torre” (VII, 219; XI 485; XVII, 128); Aquiles declara que apreciaba a Patroclo “como a mi propia cabeza” (XVIII, 82); en medio de la masacre de troyanos en el río Escamandro, Aquiles secuestra, para luego sacrificar, a doce jóvenes “estupefactos como cervatillos” (XXI, 29).

En estas figuras, las fuentes de comparación exceden una expresión acompañada de calificativo: se expanden hasta introducir la narración breve de una situación más o menos familiar, abundando en detalles cuya sutileza, precisión y concreción puede desviar la atención, por algunos momentos, de la acción principal. Su extensión puede llegar hasta doce versos (XII 278-289) y se ha juzgado que su función es dilatar la narración o “aliviarla”, especialmente en escenas de batalla cuya reiteración las habría vuelto “monótonas” para el auditorio. Tomemos inmediatamente como ejemplo el primer caso en *Iliada*:

Se agitó [κινήθη δ' ἄγορῃ] la asamblea como las extensas olas del mar/
—del ponto icario—, que tanto el Euro como el Noto/ alzan al irrumpir
impetuosos desde las nubes del padre Zeus/ Como cuando el Zéfiro al
sobrevénir menea la densa mies,/ soplando pujante por encima, y cae
sobre las espigas y las comba,/ así *se agitó* [ἄγορῃ κινήθη] toda la asam-
blea (II, 144-149).

La tendencia digresiva de estas figuras ha llevado a clasificarlas como “sub-género” en la poesía homérica (como la súplica). Son, por lo general, recitados por el cantor mismo, sin imitación o personificación: “Los símiles extendidos son en su mayoría prerrogativa del narrador” (Clark 1997: 229). De ahí que se hable de “símil homérico”. Este recurso es marcadamente más abundante en *Iliada* que en *Odisea*: 199 casos frente a 56 (Larsen 2007: 7) y esta diferencia se ha explicado por el lugar esencial concedido a la competencia en el primer poema y por la condición agonal del símil extenso como recurso retórico-poético (Ready 2011). En consonancia, difieren también ambos poemas en la imagería desplegada: si *Odisea* es un “cuadro costumbrista” (Pseudo-Longino 2007: 42), el símil extendido descansa “en el microcosmos y en el mundo de la vida modesta de todos los días”, mientras que en *Iliada* dominan “una visión grandiosa de la naturaleza y de sus fuerzas elementales” (Lesky 1989: 87).

W. C. Scott ha compendiado algunos problemas que ha enfrentado la crítica actual a propósito de estos símiles homéricos: su presencia en la tradición oral y la coherencia con sus métodos, la relación del símil con la narración, así como la existencia de principios o patrones consistentes que guíen la ubicación y uso de los símiles y sus tipos (Scott 1974: 4-5). Estos problemas suponen el efecto, sobre los estudios homéricos, de la tesis de Milman Parry sobre el rol directivo de patrones lingüísticos provenientes de una antiquísima tradición oral en la construcción de los cantos: “Sin escritura, el poeta solo puede hacer sus versos si una dicción formularia le da frases hechas de modo que, a la menor insinuación, se unan en un patrón ininterrumpido que llenará sus versos y hará sus sentencias” (Parry 1971: 317).

Por otra parte, una corriente que responde a la autoridad de Hermann Fränkel valora los símiles extensos como paradigmas de lo que, en Homero, sería “poesía libremente configurada más allá de todo material formulista”, indicando un “doble rostro” del arte poético en que “[j]unto a lo formulario, a lo antiguo, se encuentra aquella inmediatez juvenil, aquella riqueza que brota libremente” (Leski 1989: 86; cfr. Fränkel 1993: 52 y ss.). Esta originalidad se vería reforzada por evidencia lingüística que registra en estas figuras “el predominio del dialecto jonio” (Bochetti 2006: 49), llegándose a sostener que serían interpolaciones posteriores al texto “original”.

Otra corriente, acrecida en estudios más recientes, ha propuesto que estos recursos figurativos no escapan totalmente a las constricciones impuestas por la “tradición oral” a la composición: “Nuestra percepción estética sobre la frescura de los símiles homéricos nos ha cegado al hecho de que los símiles, no menos que las fórmulas, las escenas tipo y los temas, son parte integrante de la tradición oral” (Notopoulos 1957: 327). Diferentes derroteros han sido explorados en esta dirección. Uno se orienta por el “contexto narrativo” que varía en un conjunto de temas —acciones divinas, emociones de agravio, preludios de batallas, entradas o retiradas de héroes, entre otros—: “La repetición [...] en la misma situación es una fuerte evidencia del sistema de alternativas que subyace en la ubicación del símil

en los poemas homéricos” (Scott 1974: 21). Al abstraer el contenido del símil homérico para retener su función en coyunturas narrativas típicas, se podría inferir que este símil “se construía simplemente agregando cláusulas adicionales a un símil más corto”, residiendo entonces la diferencia “en el método y la longitud de la extensión” (Scott 1974: 54).

Considerados como comodines para resolver necesidades narrativas, los símiles homéricos quedan semánticamente desvinculados del relato. Por ello, versiones más moderadas del enfoque “oral” intentan reconectar ambas dimensiones, mostrando secuencias de despliegue y pareo de los símiles extendidos que, en el marco de ciertos episodios o unidades narrativas, vienen controladas por mecanismos lingüísticos y normas de composición poética. Si el símil extendido como tal “es [...] una ilustración de composición paratáctica y asociativa” (Moulton 1977: 45), sus secuencias también responden a “palabras repetidas y motivos clave que unen las imágenes” en “patrones coherentes” que cumplen funciones de intensificación narrativa, balance, contraste o que organizan las imágenes en una “progresión interna” (Moulton 1977: 49). Estos mecanismos, a su vez, pueden anidarse en la aplicación de los principios poéticos de “simetría dinámica” que gobiernan la narración: “Del mismo modo que los elementos de las escenas de batalla típicas son ajustados y seleccionados por el poeta para producir una variación continua, así también ciertos motivos de los símiles se repiten, varían y se recombinan” (Moulton 1977: 51).

Por supuesto, no pretendemos aquí agotar el multifacético debate entre los estudiosos sobre los símiles homéricos. Siguiendo la última de las líneas de análisis referidas, sugerimos una lectura de estas figuras en *Iliada* que se orienta por conceptos de la retórica clásica. En particular, destacaremos dos aspectos formales del símil extendido: la condición periódica y anafórica que guía su construcción. El foco en estos aspectos permiten discernir la interacción de los símiles extensos con estructuras narrativas más vastas, abriendo una lectura que reconoce en el poema una reflexión sobre el lenguaje y que permite fundar una hipótesis sobre el origen irre-

ductible del símil homérico en la variante orientada a establecer medidas o magnitudes.

Una travesía por los símiles largos de *Ilíada*

A continuación, presento un recorrido por *Ilíada* a través de sus símiles extensos. Ya se han realizado contundentes esfuerzos de agrupación (Wilkins 1920; Larsen 2007) y el foco de este artículo no es tipológico, pero se revisarán ejemplos distinguiendo grupos a modo preparatorio del análisis posterior. En las citas de los versos que siguen a continuación se destacan con cursiva ciertos términos con un propósito analítico que se explicará en la sección siguiente.

Símiles extensos aparecen desde el Canto II para mostrar los efectos visuales, para un observador distante, de los movimientos masivos de las huestes aqueas, sea en el contexto de la asistencia a la asamblea o preparándose para el combate. La perspectiva del observador distante que suponen estos símiles anticipa aquella de los habitantes de Troya, que se introducirá hacia el final del segundo canto y que se desarrolla en el tercero. Esta perspectiva es conocida como *τειχοσκοπία* = “vista desde la muralla”. Este grupo de símiles compara comportamientos colectivos de huestes y fenómenos del mundo natural, como el efecto del viento sobre las olas o sobre los campos de trigo, el brillo del fuego que consume un monte o el brillo de las estrellas en la noche. Este grupo comprende fenómenos orgánicos, como enjambres de insectos, bandadas de aves o manadas de bovinos, poniendo el foco en el efecto sensorial exterior que estos fenómenos generan sin intención.

En este primer grupo aparece el uso consecutivo de una secuencia de símiles (II, 474-482) y se pueden reconocer comentarios y distinciones entre héroes. La comparación de Agamenón con un toro y del resto de los próceres con vacas (II, 474-482) no puede ignorar que Aquiles dice del átrida que, “quedándose atrás junto a las veloces naves, los [regalos]

recibía, y repartía unos pocos y se guardaba muchos” (IX, 334). Sólo Héctor, Aquiles y Diomedes (poseído por Atenea) semejan estrellas. El último símil largo del Canto II presenta la similitud entre la sonoridad del galope de los caballos de Eumeo y el trueno (atribuido a Zeus, resonando a ambos lados de la tierra), para sacudir del letargo al cierre del Catálogo de las Naves. El punto de vista “panorámico” implícito en los símiles anteriores se explicita: la mensajera de Zeus, Iris, transfigurada en Polites, hijo de Príamo, avisa a la corte troyana del avance aqueo (II, 792-4). Sus palabras introducen un símil del grupo inicial, como si la perspectiva distanciada que suponen fuera divina (II, 788-801). Este desplazamiento indica una reflexividad del símil en el poema.

Entrado el Canto IV, tras un fallido duelo de Paris y Menelao, aparece una forma específica del primer grupo que refiere a vientos, a la acumulación de nubes y descargas de agua. Apuntan a intensificar la sensación de tensión ante la inminencia de la batalla y realzar su violencia destructiva. Un símil “fluvial” introduce la primera escena de batalla entre los contendientes:

Como cuando dos torrenciales ríos se despeñan montes abajo/ y en la *confluencia* [μισγάγειαν] de dos valles juntan sus crecidos caudales/ procedentes de altos manantiales dentro de un cóncavo barranco/ y a lo lejos el pastor escucha su ruido en los montes,/ así eran sus alaridos y sus esfuerzos al *encontrarse* [μισγομένων] en la refriega (IV 452-56).

Esta batalla inicial es anunciada 150 versos antes por una tempestad que, llegando desde el mar, es comparable a los “densos batallones” aqueos (IV, 275-83). En el Canto V, Diomedes lidera el ataque y encarna (poseído por Atenea), en su “furia triplicada”, el desastre traído a los troyanos por los aqueos, comparados con ríos o vientos (V, 85-94; 522-6). Al encontrarse Diomedes con Héctor (auxiliado por Ares), la perspectiva se desplaza súbitamente y la comparación lo asemeja a un ser humano desvalido ante un torrente desbordante (V 596-600). Al inicio del Canto VII, Héctor y Alejandro, que vuelven del palacio, son comparados al viento próspero que

viene a socorrer a marinos fatigados de batir remos. La “principalía” de Diomedes también termina con un símil pneumático: tras ser herido, Ares “bramó con un alarido como el que profieren nueve mil o diez mil hombres en el combate” y es empujado de vuelta al Olimpo (V, 864-7).

La narración de muertes masivas de troyanos recurre al brillo del fuego que, ya presente desde el Canto II, tiene variantes clave que remiten al incendio de bosques o a una ciudad en llamas. En la principalía de Agamenón, este empleo es frecuente (XI, 155-162). En el canto XX, la destrucción acarreada por la furia de Aquiles aparece primero como un incendio que comienza en el corazón de un bosque (XX, 490-4). Luego, la furia del héroe es el pesar generado por la vista lejana del incendio de una gran ciudad (XXI, 525). Este último símil anticipa el saqueo de Troya. El paroxismo del símil “ígneo” llega cuando el mismo río Escamandro se desborda desesperado por detener la masacre de los troyanos en sus aguas. El “río en llamas” se plasma en una impresionante anáfora: “*ardían* los olmos, los sauces y los tamariscos, *ardía* el loto, el junco y la juncia, que proliferaban alrededor del bello cauce del río” (XXI, 350-3).

Con el Canto III y el primer encuentro cara a cara de batallones y héroes, entra otro grupo de símiles largos, que buscan iluminar emociones, actitudes y comportamientos, por lo que acuden al mundo orgánico (animal y vegetal), pero desde una perspectiva “interna”. En este grupo encontramos el hermoso símil que compara con el canto de las cigarras a las voces de los ancianos príncipes troyanos que comentan el movimiento del ejército aqueo desde la atalaya de palacio (III, 150-4). Este símil sobreabunda, comparando la voz de las cigarras con lirios y resuena en los versos siguientes en que el adverbio ἤκᾱ (“quedo”, “lentamente”) califica el intercambio de los ancianos y la nobleza de su ἀγορηταὶ (II, 150-60).

La introducción acumulativa de símiles muestra aspectos complementarios pero también contrastantes o antitéticos, ya no del paisaje, sino de la esfera emocional en que se desenvuelve la acción: III 21-37 es la primera

aparición del símil del león y el héroe, el más típico del género epopeya y, por lejos, el más socorrido en la *Iliada*. Nótese que este caso no apunta a la fuerza o a la valentía, sino a la alegría que despierta la chance de saciar el deseo de sangre. Podemos apreciar también en la secuencia de símiles una estructura especular compleja. Si Paris aparece en el primer símil como una presa indefensa y débil y, en el segundo, como un cobarde incapaz de controlar sus reacciones ante Menelao, éste, a su vez, aparece primero como un león hambriento de venganza y luego como serpiente. Es el primer encuentro entre dos héroes —únicos cuyo antagonismo supone una disputa personal directa—, anudando todos los demás conflictos y la guerra en su totalidad. El león muta en un animal ponzoñoso, trasunto de la crítica al impulso vengativo que estructura moralmente a *Iliada*. Este símil “zoológico” también muestra una tendencia a maximizar la correspondencia estructural, que no siempre se cumple pero se aprecia en el siguiente caso: “Como cuando un perro a un cerdo salvaje o a un león/ acosa con rápidas patas y le prende los cuartos traseros,/ las caderas o las nalgas, y lo espía a ver si se revuelve,/ así Héctor hostigaba a los aqueos, de melenuda cabellera” (V 338-41)³. El combate de Sarpedón y Patroclo es semejado, con extrema economía e isomorfismo, a la riña entre aves de rapiña (XVI, 428-430).

Los estados presentados no son necesariamente agresivos. Durante el avance troyano, el corazón (κράδιη) de Ajax es comparado con el “ánimo contrariado” del león. Delicado símil con un animal impedido de coger su presa (XI 448-557). Asimismo, las actitudes no son solo presentables mediante el símil con otros animales. Homero acude a la vegetación para evocar experiencias íntimas, como cuando Antíloco cede su premio a Menelao para evitar enemistarse con él, tras su maniobra arriesgada en la carrera de carros (XXIII, 597-600).

³ La comparación con el león no está reservada para los aqueos: Sarpedón es comparado con un león en XII, 293-308 y Héctor en XV, 275 y 630.

Tras este segundo grupo anímico aparece un tercer tipo, menos socorrido por Homero: el uso de imágenes del ámbito de las prácticas humanas y la técnica. En el canto tercero, en que, como vimos, los símiles ya empiezan a penetrar en la interioridad de los personajes, se acude a la técnica para describir disposiciones. En III (60-63), Paris describe, al mismo tiempo, el corazón (καρδίη) y la voluntad (νόος) en el pecho (στήθεσσιν) de Héctor, equiparándolos con un artefacto. La comparación parece pasar de un concepto al otro de modo que, destacando primero la estructura del corazón pasa a destacar la orientación a fin y la vida propia del νόος. Luego, Paris muestra cómo la base anímica de Héctor, expresada en sus invectivas, configura su propia voluntad, decidiéndose a retar a duelo a Menelao. La precisión del carpintero usando el hacha para tallar una quilla también sirve para describir el equilibrio en la batalla de troyanos y aqueos en el capítulo XVI.

Este tercer grupo tiene un amplio espectro de aplicación y abarca una gran variedad de fuentes de comparación. Se presta especialmente para la generación de fuertes efectos de contraste. Considérese, por ejemplo, la comparación, nuevamente irónica, entre los dolores de Agamenón y los dolores de una parturienta (XI, 269-263). Esta variante se observa también si las acciones humanas son símiles para movimientos de los dioses, como en la famosa comparación de Apolo destruyendo el muro que protege las naves aqueas con un niño que desbarata motones de arena apilada (XV, 360-364). Otras semejanzas realzan los hechos narrados contrastando con su singular brutalidad (XX, 495-9). En general, la muerte de héroes troyanos es comparada con la tala de árboles. Así es descrita la muerte de Simoesio (IV, 482-7). Aunque la destrucción de Troya se representa mediante “imágenes de destrucción de la naturaleza” (Bochetti 2006: 72), solo la muerte de Euforbo por mano de Menelao es comparada con el efecto de la fuerza natural del viento.

Un cuarto grupo de símiles proporcionan medidas físicas, principalmente espaciales. Tomados, por lo general, de actividades humanas, estos tienen como centro de referencia la corporalidad del lector. Ya en el quinto

canto estas comparaciones sirven —como se mencionó al referir la magnitud del grito de Ares— para proporcionar las sobrehumanas magnitudes de los movimientos de los dioses, recurso que ya asombrara al desconocido autor de *Sobre lo Sublime*: “Cuanta extensión ve brumosa con sus ojos un hombre/ que está sentado en una atalaya mirando al vinoso ponto,/ tanto brincan los caballos, de altos ecos, de los dioses” (V, 770-2). En el caso de distancias de acciones humanas, se toman de contextos de competición, que probablemente eran familiares para los auditores aristócratas que inventaran las Olimpiadas, como la distancia que alcanza el lanzamiento de una jabalina (XVI 589-92).

En las competiciones en honor a Patroclo, y quizás para evitar una suerte de colapso entre fuente y objeto de la comparación, Homero presenta uno de los más hermosos símiles del poema, por la elegancia del contraste que propone y la explosión de significados metatextuales:

Tras él [Ajax], el divino Ulises se movía/ muy *cerca* [ἄγγι], como lo está del pecho de una mujer, de bello talle,/ el contralizo, que diestramente tensa con sus manos, con fuerza/ tirando de la urdimbre al pasar la bobina, y que mantiene/ muy *próximo* [ἄγγόθι] al pecho; así de *cerca* [ἐγγύθεν] corría Ulises y por detrás/ iba pisando sus huellas antes de quedar tapadas por el polvo (XXIII, 759-64).

Este fragmento no solo recuerda a la paciente Penélope, sino que prefigura la disputa entre ambos héroes por las armas de Aquiles y el destino de Ajax.

Finalmente, cabe destacar una serie de símiles *sui generis*. El más notable es el que reserva Homero para la descripción de la persecución de Héctor por Aquiles alrededor de las murallas de Troya: “Igual que en un sueño no se *puede* [δύναται] capturar a quien huye,/ y ni el uno *puede* [δύναται] escapar ni el otro ir en su persecución,/ así tampoco ellos *podían* [δύνατο], uno prenderlo y el otro eludirlo”(XXII, 199-201). En el contex-

to de este símil, el equilibrio de fuerzas entre aqueos y troyanos volvía a establecerse, por última vez. Dicho equilibrio (XI, 72 y 336) habría persistido infinitamente de no ser por la intervención de Aquiles, prescrita por el destino y acontecida según el plan de Zeus. Esa infinitud o irresolución queda recogida en aquella imagen de pesadilla. Zeus interviene cuando la persecución se apresta a cumplir una cuarta vuelta a la ciudad⁴. La persecución ya había dado tres vueltas a la ciudad y Atenea había intervenido para inspirar en Héctor la idea de proponer a Aquiles un juramento. Otro símil *sui generis* es el usado por Aquiles para descartar esta propuesta, refiriendo una ley natural que impone enemistades insalvables entre potencias asimétricas (XXII, 262-266).

Período y anáfora: rasgos estructurales del símil homérico

En retórica clásica, la *similitudo* es una figura sentencial (por oposición a figura nominal, como la metáfora) que añade un pensamiento “trópico (o adicional)” al “propio”, por *salto* entre esferas de contenido no inmediatamente próximas (Lausberg 1975: 190; 201 y ss.). Entre ambos pensamientos hay *tertium comparationis* o comunidad de propiedad entre cosas referidas que establece una semejanza (*simile*). El símil extenso difiere por el “detallamiento enfático” del pensamiento adicional, el que puede llegar a ser “exuberante” y exceder la referencia al *tertium comparationis*, mediante división (*diairesis*) en pensamientos parciales coordinados: generando *evidentia* o *descriptio* (ἐκφρασις) para objetos concretos o procesos simultáneos (179-180).

⁴ Zeus interviene, en todo caso, de modo imparcial, poniendo las parcas de la muerte de ambos héroes en una “áurea balanza”. Si tres repeticiones ya simbolizan la eternidad para los mortales, cuatro constituirían una suerte de límite en el que los inmortales ya deben intervenir. Tres veces intenta Diomedes embestir a Eneas protegido de Apolo, pero a la cuarta el flechador lo disuade directamente hablándole con voz aterradora (V, 436).

Desde el punto de vista de la *elocutio* (estilo), la *similitudo* es una “oración periódica” o “cíclica” en que una parte, la *prótasis*, introduce la fuente de comparación y otra, la *apódosis*, el objeto comparado. Entre *prótasis* y *apódosis* hay una relación de tensión y resolución. El período se compone de miembros (*cola*), mínimo dos, distribuidos entre *prótasis* y *apódosis*. El alargamiento puede proceder mediante *epífrasis* (adición de complementos), por ampliación de una oración o por *hipérbaton* (que se corresponde con la *oración perpetua*, forma de composición distinta del período). La retórica clásica asume que la extensión perfecta del período tiene cuatro *cola*, distribuidos equilibradamente como pequeñas *prótasis* y *apódosis*.

Para Aristóteles, el estilo periódico “tiene un principio, un fin en sí mismo y una dimensión que puede abarcarse con la mirada” (1409a 35). Siguiendo el criterio general de la *Retórica* —primacía de opciones discursivas que actualicen las potencias intelectuales del oyente—, sostiene que el período es preferible porque se opone a lo “indefinido”, asumiendo que “no prever ni concluir nada resulta desagradable” y que su estructuración “es numerable y eso es lo más fácil de recordar” (Aristóteles 1409b 4-5) y, por tanto, de comprender. En los períodos compuestos, distingue entre las variantes “yuxtapuesta” y “antitética”, destacando la segunda —ejemplo: “navegar por tierra firme y atravesar el mar a pie”— como “agradable, porque los contrarios resultan muy familiares y, opuestos entre sí, más familiares aún, y porque parecen silogismo, pues la refutación es una reunión de premisas contrarias” (1410a 20-23). Con este canon, Aristóteles rechaza los períodos que llama “cola de ratón” como, en referencia explícita a los símiles homéricos, Perrault habló de “símiles de cola larga”.

La forma periódica no es el único rasgo formal del símil largo. Lausberg observa que “en los períodos largos, la *anáfora* sirve muy bien como apoyo mnemotécnico articulador” (1975: 227). En retórica, la *anáfora* es una figura de elocución por repetición, a distancia, de una parte de la oración en otra parte la oración. Típicamente es la repetición del inicio de una parte de la oración al comienzo de la otra parte, según una estructura: /x.../x... (Laus-

berg 1977: 131). Hay más ejemplos en Homero, aparte de los versos mencionados sobre el Escamandro: “Lloraba Helena argólica, nacida por Zeus / Lloraba Telémaco y también Menelao” (*Odisea* IV, 184). La definición de la anáfora supone “igualdad total” de las partes repetidas, aunque Lausberg admite que esta igualdad “aparentemente total se realiza con diversidad” en la medida que, en cuanto a la intensidad, la segunda posición se realiza con *pronunciatio* creciente y que, en cuanto al contenido, habría también un “enriquecimiento afectivo” (122). Cabría admitir “licencias poéticas” que quiebran esta “igualdad total” del significante anafórico y otras figuras de repetición que permiten “igualdad relajada”⁵.

Si la anáfora tiene un rol compositivo más allá de la función mnemotécnica que propone Lausberg, el principio que gobierna la construcción del símil es la repetición en la apódosis de uno, dos o, incluso, tres unidades lexicales ya presentadas en la prótasis: la *anáfora* sería una guía en la construcción de símiles largos. Venimos subrayando palabras cuya repetición es relevante en la construcción de cada símil. Por ejemplo:

Cerraron filas [ἄρθεν] de manera más sólida al escuchar a su rey./ Como cuando un hombre *encaja* [ἐνάρη] las apretadas piedras de la pared/ de una alta casa para guardarla de las batidas de los vientos,/ así *encajaron* [ἔραρον] los cascos y los abollonados broqueles:/ broquel apoyado en broquel, casco en casco, y hombre en hombre (XVI, 212-215)⁶.

⁵ Sería el caso de la paranomasia o *annominatio*, el polyptoton o *variatio*, la *sinonimia*, la *traductio*, el énfasis monológico o *distinctio* (positivo o negativo) y el énfasis dialógico o *reflexio*. La anáfora puede combinarse con la epífora, si la repetición tiene lugar al final de grupos sucesivos de palabras (...x/...x) para construir una *complexio* (*simploké* o *síntesis*) de la forma /x...y/x...y/ (Lausberg 1975: 134-135), que ya sería un *quiasmo*: “ni están todos los que son, ni son todos los que están”.

⁶ Este fenómeno no siempre queda recogido en la traducción de Emilio Crespo que hemos estado usando, *cf.* (XIX 380-385).

Un verbo (ἀραρίσκω) preludia el período e indica el campo lexical que domina el símil. El rol orientador de la anáfora es flexible, pero siempre presente. Como hemos visto en los ejemplos, en algunos casos no es un verbo, sino un adverbio o partícula cuya función es secundaria en la determinación de la comparación y del significado total de la frase. A veces puede ser un sinónimo. Sin embargo, conviene prestar atención al caso límite en que la clave de composición se limita a una *homofonía* entre unidades lejanas en significado: el mero significante orienta anafóricamente el símil. Se trata del símil proferido por Apolo hacia el final del poema como *censura* a los dioses que toman partido por Aquiles:

Pero es al maldito Aquiles, dioses, a quien preferís proteger,/ a uno que no tiene mientes sensatas ni juicio flexible/ en el pecho, y que solo conoce ferocidades, cual *león* [λέων]/ qué dócil a su enorme fuerza y a su arrogante ánimo/ ataca los ganados de los mortales para darse un festín;/ así Aquiles ha *perdido* [ἔλεον] toda piedad y no tiene ninguna vergüenza,/ don que a los hombres causa un gran daño o un gran beneficio (XXIV 39-45).

Solapándose con la indignación moral, este juego anafórico resuena como sátira a las reiteradas comparaciones de Aquiles con leones, manifestación de apolínea ironía que alcanza al propio dispositivo del símil, evidenciando, delatando, hacia el final del poema, el rasgo estructural del símil largo que venimos indicando.

La repetición en la prótasis y la apódosis no concede al signo valor singular (secundario o indirecto). El símil presupone y enfatiza la estabilidad semántica del signo anafórico. Despliega en arco el movimiento del signo, no lo trasmuta. Al mostrar el uso de un signo en contextos diferentes, en mundos diferentes, muestra su regla de uso, su significado. Cabe reconocer, entonces, un pensamiento del lenguaje tras el símil largo. Michel Foucault, leyendo la narrativa de Raymond Roussel y Michel Leiris,

destaca una escritura centrada en el “simple hecho [...] de haber menos vocablos indicadores que cosas a indicar”, por lo que la palabra aparece como “lugar de un encuentro imprevisto entre las figuras del mundo más alejadas (es la distancia abolida, el punto de entrechoque de los seres, la diferencia recogida sobre sí misma en una forma única, dual, ambigua)” (Foucault 1992: 26). Si un saber sobre la escasez del signo ya fue enunciado por Aristóteles, podría no haber sido ajeno al poema homérico: no hay semejanza entre palabras y cosas porque “los nombres y la cantidad de enunciados son limitados, mientras que los objetos son numéricamente infinitos” (Aristóteles 2000: 16a 9).

El símil homérico es pensable más allá del estilo (un decir lo mismo, de otro modo), desmarcándose de “esos falsos azares de la ‘inspiración’ [...] para que aparezca la línea recta de un azar más providencial: el que coincide con la emergencia del lenguaje” (Foucault 1992: 53). El vínculo entre palabra y cosa “puede metamorfosearse sin que su forma deba cambiar, como si girara sobre sí misma, trazando alrededor de un punto fijo todo un círculo de posibilidades (el ‘sentido’) que permite azares, encuentros, efectos y todas las actividades más o menos concertadas del juego” (Foucault 1992: 27). Los signos anafóricos operarían, en su repetición laxa, como goznes o bisagras que permiten la trasposición de dos contextos de acción o esferas de cosas.

La concepción moderna de la anáfora transpone la repetición retórica en valor estructural. Si “la anáfora es una identidad parcial que se establece en el eje sintagmático del discurso entre dos términos, sirviendo para vincular dos enunciados, dos párrafos, etc.” (Greimas y Courtés 1982: 19; Ducrot y Todorov 1995: 323), se le atribuye una función productiva de la unidad o cohesión de la estructura lingüística: “la anaforización es uno de los procedimientos que permite a los enunciados establecer y mantener isotopía discursiva (relaciones interfrasales)” (Greimas y Courtés: 1982: 23). Para Barthes, la anáfora funda la *connotación* y, por tanto, condiciona la *denotación*:

¿Qué es pues, una connotación? [...] una determinación, una relación, una anáfora, un rasgo que tiene el poder de referirse a menciones anteriores, posteriores o exteriores, a otros lugares del texto (o de otro texto): no hay que restringir en nada esta relación, que puede ser designada de diversas maneras (función o indicio, por ejemplo) [...] es una correlación inmanente al texto, a los textos, o si se prefiere, es una asociación operada por el texto-sujeto en el interior de su propio sistema (Barthes 2004: 5).

El emplazamiento de la anáfora como operador de compacidad o isotopía presupone la posibilidad de desintegración del discurso, una “angustia del significante” que origina la literatura como experiencia “que, anterior a todo lenguaje, se inquietara y se animara, se sofocara y revivificara, por la maravillosa carencia de los Signos” (Foucault 1992: 189). La redimensión moderna de la anáfora responde a la necesidad de asegurar que el lenguaje —forma, regla o código— cuenta con recursos inmanentes para solventar la pertenencia de sus partes al mismo plano de significación. La anáfora marca la reflexividad del lenguaje como garantía del sentido y este efecto, para distinguirlo de la anáfora en retórica clásica, podría denominarse “anaforismo”. Esta perspectiva permite entonces pensar el símil homérico, en su proliferación casi compulsiva, como saber-poético o memoria de la falta o fragilidad constitutiva del signo (que origina lo que, en la modernidad, se denominó literatura) guardada en el acta fundacional de la escritura fonética.

Patrocleia: período profundo y súper-anáfora

Es posible todavía mostrar el rol de la anáfora como principio constructivo en la configuración de estructuras más amplias que símiles largos puntuales. Hemos visto la explicitación irónica del juego anafórico hacia el final del poema y otros momentos en que el poema reflexiona sobre el

despliegue de los símiles. El canto XVI es decisivo para ilustrar esa reflexividad. Este canto es clave a nivel narrativo por el quiebre dramático que supone la iniciativa de Patroclo⁷.

Al comienzo, se presenta el diálogo entre Aquiles y Patroclo, anidando símiles largos en las anáforas de una *reflexio*: “Patroclo se presentó ante Aquiles, pastor de huestes,/ derramando cálidas *lágrimas* [δάκρυα], como una fuente de negras aguas/ que desde una abrupta roca vierte su umbrío caudal” (XVI, 2-4). El poeta *imita* la respuesta de Aquiles: “¿Por qué estas *lloroso* [δεδάκρυσαι], Patroclo, como una niña/ tierna que corre junto a su madre y le manda que la coja/ agarrándole el vestido, y la estorba en sus prisas/ y envuelta en *lágrimas* [δακρυόεσσα] la mira para que la levante en brazos” (XVI, 7-10). El verbo δακρύω orienta la descripción inicial y la personificación de un sarcástico Aquiles. Patroclo responde “entre profundos suspiros”, pidiendo a Aquiles sus armas porque, si acaso los troyanos el confundieran con él, puedan los dánaos “respirar” o, más literalmente, “recobrar el aliento” [ἀνάπνευσις].

La secuencia de símiles entreteje las imágenes “neumáticas” y “fluviales” presentadas en estas figuras iniciales. Las negras aguas del llanto de Patroclo son evocadas, en un extenso símil iniciado en el verso 156, como fuente en torno a la cual se congregan los príncipes mirmidones, como lobos que beben en manada de sus “aguas superficiales”. A continuación, el símil del “encaje” de piedras y escudos rompe el campo semántico (aunque compare a la fuerza del enemigo con el *viento*), pero el motivo es reto-

⁷ Scott destaca los libros XIII a XVII como particularmente interesantes desde la perspectiva de la unidad de los símiles con el flujo narrativo. El libro XVI debe tratarse como “pivote en una estructura más grande”, como “conclusión de una serie de temas que comenzaron en el libro I” y conduciendo “directamente a la reentrada forzada de Aquiles en la batalla” (171), de modo que los símiles “elaborados de manera efectiva y económica [...] están tan estrechamente coordinados con el diseño narrativo [...] que apuntan claramente hacia las estructuras más grandes a las que responden” (2009: 172).

mado luego: “Al punto [los mirmidones] se esparcieron como una riada [ἐξεχέοντο], como las avispas/ de los caminos, a las que los niños suelen molestar...” (XVI 259-260).

Otro símil casi cuenta el resultado de la táctica de Patroclo:

Como cuando de la excelsa cima de un elevado monte/ Zeus, que los relámpagos acumula, disipa una densa nube,/ y se descubren todas las atalayas, las cúspides de los oteros/ y los valles, y el inmenso éter se desgarrar del cielo,/ así los dánaos, al rechazar de las naves el abrasador fuego,/ recobraron breve *aliento* [ἀνέπνευσαν], pero no por ello cesó el combate (XVI 297-302).

No hay una anáfora específica en este símil, pero se recupera el término que designaba la finalidad de Patroclo al inicio del canto: ἀνάπνευσις. La recuperación del aliento de la soldadesca se corresponde con la recuperación del aliento del cantor, en la resolución de lo que podría denominarse un “período profundo” o “super-anáfora”, tras una tensión abierta por el caudal narrativo con la ira de Aquiles que suspende la iniciativa bélica de los aqueos y los expone al avance de los troyanos.

Un símil casi en el medio del canto tiene singular fuerza significativa:

Igual que bajo la tormenta la oscura tierra se empapa entera/ el día otoñal en que con insuperable violencia vierte el agua/ Zeus para manifestar su ira, rencoroso contra los hombres/ que en la plaza dictan sentencias torcidas abusando de su poder/ y destierran la justicia sin ningún miramiento por los dioses;/ los cauces de todos sus ríos se desbordan, los torrentes hienden entonces barrancos en muchas colinas/ y en la ondulante costa se precipitan con grandes *clamores* [στενάχουσι]/ desde la cima de los montes, anegando las labores de las gentes;/ tan grandes eran los *clamores* [στενάχοντο] de las yeguas troyanas al correr (XVI, 384-93).

El término anafórico está descentrado del objeto de comparación, que sugiere cómo las negras aguas del tibio llanto de Patroclo se vuelven caudal desbordado que arrasa con las huestes troyanas, siendo Zeus quien,

para cumplir su plan, infunde discretamente insensato ánimo en el pecho del joven héroe.

Hipótesis sobre el origen del símil largo

Si la anáfora es una bisagra o pivote en la composición del símil homérico, cabe sugerir una hipótesis sobre su proliferación y variación a partir de un tipo primario que marca su sentido general. Si la identidad de uno o más términos clave orienta la comparación, el símil extenso podría retrotraerse a su variante conceptualmente más simple, a saber, aquella de la igualdad y, por tanto, a aquellos símiles en que se presentan medidas o, más precisamente, magnitudes.

Se ha observado que Homero utiliza símiles para expresar medidas y que, aunque la “medida exacta no se puede dar por símiles [...] el poeta tiene poca necesidad de una medida exacta y utiliza el símil para dar una idea aproximada de los estándares de cantidad y calidad” (Scott 1974: 20-23). Sin embargo, oponer exactitud y aproximación no tiene sentido, si suponemos la prioridad de las magnitudes poéticas o comprensivas que anticipan totalidades que solo pueden ser abarcadas por la imaginación, dejando un resto extensivo constitutivo: “toda estimación de magnitudes de los objetos de la naturaleza es en última instancia estética” (Kant 1991: 165).

Es difícil delimitar más acabadamente el extenuante espacio de juego abierto a la finitud humana sin introducir acciones y, por tanto, verbos transitivos que extienden el símil: compárese “X es tan largo como la bóveda celeste” con “X es tan largo como alcanza a ver un guardia que mira hasta el límite del océano en un día despejado”. Según el Pseudo-Longino, el símil de los caballos divinos “mide su salto con la dimensión del universo [...] ¿quién no tendría razón en exclamar que si los caballos divinos saltaran así dos veces no encontrarían más espacio en el universo?” (2007: 37). El símil homérico no se origina por expansión de breves, sino por la nece-

sidad de perfeccionar poéticamente las magnitudes espaciales y, posteriormente, afectivas, el grado de violencia, patetismo, belleza, etc. Los símiles que presentan distancias, remitiendo a medidas dadas por competiciones olímpicas como el lanzamiento de la jabalina y el disco, u otras u otras más improbables (como el símil del tejido y el pecho), podrían considerarse como *forma originaria* del símil homérico, aunque su número sea relativamente menor que otras familias.

Sin embargo, el símil homérico, a diferencia del breve, escande ya en su forma periódica la magnitud fundamental de la respiración: juego de inhalación y exhalación cuya cesura permite una pausa que no puede devenir infinita, pues compromete la distancia absoluta entre vida y muerte. Pausa en la respiración que, sin mediar entre inhalar y exhalar, es como la muerte que juega a suspender e intensificar la vida en medio de la vida. La necesidad de recuperar el aliento impone una medida insoslayable al símil extenso y al poema. La frontera del llanto (subyacente a la ira) es la común necesidad de respiro. De esta suerte, lo abrumador o inquietante del símil homérico no reside primariamente en la *digresio* que amenaza con desertar de la *diegesis*, sino en una “puesta-en-abismo” (Hayward 2022: 272) que enmarca al poema en sí mismo, abriéndose, como la palabra devoradora de alientos, a una insoportable infinitud.

Aristóteles defiende la superioridad del período sobre la oración continua porque es decir “acabado, dividido y bien respirado [εὐανάπνευστος], no en la división, sino como un todo” (1999: 1409b 14-16). Este saber de la respiración se excede en un símil con valor probatorio: si “los corredores quedan sin aliento [ἐκπνέουσ] y desfallecen en las curvas, mientras tienen a la vista el poste de retorno, no se cansan” (1409a 33-35). Este motivo insiste para rechazar los símiles extensos pues “se convierten en un discurso y se parecen al preludio de un ditirambo” y porque “hacen que el oyente se quede atrás, como los que toman la curva demasiado separados del poste y se quedan atrás de sus compañeros de carrera” (1409b 24-26).

El modelo de la comparación para Aristóteles es la *analogía* (1999: 1405a 10-11), tipo de símil breve clave en la comunicación de retórica y filosofía (1412a 10-13) que inscribe el juego del signo en el régimen geométrico de lo conmensurable y aprehensible. Un símil del *Epitafio* atribuido a Pericles ejemplifica la pretensión aristotélica de domesticar el símil homérico: la juventud perdida en la guerra ha desaparecido de la ciudad “como si alguien hubiera arrebatado al año la primavera” (1411a 2-4). En *Iliada*, Glauco pronuncia un hermoso símil que puede considerarse su ancestro: “Como el *linaje* [γενεῇ] de las *hojas* [Φύλλα], tal es también el de los hombres. / De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque/ hace *brotar* [φύει] cuando florece, al llegar la sazón de la primavera. / Así el *linaje* [γενεῇ] de los hombres, uno *brot*a [φύει] y otro se desvanece” (VI 146-150). Para el Filósofo, el símil homérico cede al signo una libertad inaceptable que arriesga el equilibrio entre inhalación y exhalación.

Se han distinguido tres planos competitivos en que operan los símiles extensos: los héroes compiten en hazañas físicas y también “como hablantes [...] entre sí [...]y] contra el narrador. [...] el poeta construye a sus personajes como competidores por la atención narrativa [...] de ahí sus contiendas con el narrador y con el retrato que éste hace de ellos” (Ready 2011: 3). Este análisis supone la inscripción del poema en la cultura “agonal” relevada por Jacob Burckhardt como marca aristocrática de la época colonial-arcaica (1974: 124). Si los cantores épicos seguían las rígidas estructuras de la “dicción formularia” es pensable que los símiles extensos fueran un recurso socorrido para sobresalir y ganar favor de los poderosos, una muestra de *areté*. Aunque rechace la desmesura de los símiles homéricos, Aristóteles indica el valor concedido a las comparaciones: “ser un maestro de la metáfora [...] es signo de genio, pues una excelente metáfora implica una percepción intuitiva de lo semejante y lo desemejante” (Aristóteles 2000: 1459a).

Apreciar el símil extendido podría haber significado distinción en el auge de la aristocracia: podemos imaginar cenáculos inundados por ex-

presiones de admiración y el aura de los poetas habilosos en el arte de la *similitudo*. Una sólida línea de investigación —llevada a su extremo por la tesis de George Shipp sobre los símiles extensos como interpolaciones—, afirma que en “los niveles de morfología, dicción y métrica, así como de metáfora y alusión, los símiles comparten afinidades con la poesía no épica, como la de Píndaro y el corpus teognideano” (Ready 2011: 94). El aprecio por estas figuras, como objeto de disfrute autónomo, cabe conjeturar, estimuló el paso de la épica a la lírica.



Referencias bibliográficas

- Aristóteles. (2000). *Poética*. Ciudad de México: UNAM.
- . (1999). *Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- . (2000). *Tratado de Lógica*. Barcelona: Gredos.
- Barthes, R. (2004). *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Burckhardt, J. (1974). *Historia de la cultura griega (IV)*. Madrid: Iberia.
- Bochetti, C. (2006). *El Espejo de las Musas*. Santiago: Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos de la Universidad de Chile.
- Clark, M. (1997). *Out of Line. Homeric Composition. Beyond the Hexameter*. Londres: Bloomsbury Academic.
- Ducrot, O. y Todorov, T. (1995). *Diccionario Enciclopédico de las Ciencias del Lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Fränkel, H. (1993). *Poesía y filosofía de la Grecia Arcaica*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Foucault, M. (1992). *Raymond Roussel*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Greimas, A. y Courtés, J. (1982). *Semiótica*. Barcelona: Gredos.
- Hayward, S. (2022). *Cinema Studies. The Key Concepts*. Londres: Taylor & Francis.
- Homero (2004). *La Iliada*. Barcelona: Gredos.
- Kant, I. (1991). *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Larsen, K. (2007). “Simile and Comparison in Homer: A Definition”, *Classica et Mediaevalia*, 58, pp. 5-63.

- Lausberg, H. (1975). *Elementos de Retórica Literaria*. Barcelona: Gredos.
- . (1977). *Manual de Retórica Literaria*. Barcelona: Gredos.
- Lesky, A. (1969). *Historia de la Literatura Griega*. Barcelona: Gredos.
- Moulton, C. (1977). *Similes in the Homeric Poems* (Hypomnemata 49). Götting: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Notopoulos J. A. (1957). “Homeric Similes in the Light of Oral Poetry”, *The Classical Journal* 52(7), pp. 323-328.
- Parry, M. (1971). *The Making of Homeric Verse*. Oxford: Clarendon Press.
- Pseudo-Longino (2007). *De lo Sublime*. Santiago: Metales Pesados.
- Ready, J. (2011). *Character, Narrator, and Simile in the Iliad*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Scott, W. C. (1974). *The Oral Nature of the Homeric Simile*. Leiden: Brill.
- . (2009). *The Artistry of the Homeric Simile*. Dartmouth: Chicago University Press.
- Wilkins, E. G. (1920). “A Classification of the Similes of Homer”, *The Classical Weekly*, 13(19), pp. 147-50.