

La voz del silencio en algunas figuras femeninas de la antigüedad clásica.

pp. 7 - 25

FRANCESCA M. DOVETTO

Resumen

El silencio, entendido como espacio en el que la cadena fónica *cede el paso a su absentia*, es parte integrante de la interacción lingüística y, junto a otras formas de difluencia, representa un extraordinario recurso comunicativo tanto en la lengua hablada como en la escrita.

Los textos antiguos son ricos en referencias a las voces femeninas, representadas tanto en su materialidad como en su valencia socio-psíquica y cultural, aunque también es posible encontrar las descripciones, igualmente numerosas y significativas, de su ausencia.

Palabras clave: silencio, voz femenina, difluencias, interjecciones.

The voice of silence in some female of classical antiquity.

Abstract

Silence, as a space in which the phonic chain *gives way to its absentia*, is an integral part of linguistic interaction, and along with other forms of disfluencies, represents an extraordinary communication resource for both spoken language and written language.

Ancient texts are full of references to the female voice represented in its physicality, as well as in its sociopsychic and cultural valency, but it is also possible to trace the descriptions, which are also numerous and significant, of its absence.

Keywords: silence, female voice, disfluencies, interjections.

La voz del silencio en algunas figuras femeninas de la antigüedad clásica*.

FRANCESCA M. DOVETTO
Università degli Studi di Napoli - Italia
dovetto@unina.it

1. La voz del silencio

Esta contribución está dedicada a la *voz del silencio*, expresión aparentemente contradictoria o, al menos, sorprendente si se considera el significado técnico de 'voz'. Desde el punto de vista técnico, en efecto, la voz es el producto acústico de la vibración de las cuerdas vocales, que después pasa a través del filtro de la cavidad que se ubica por sobre la glotis y sale, finalmente, de la cavidad oral [Boulakia 2002]. Desde este punto de vista, por lo tanto, la voz no puede ser sino *sonoridad*, plena y evidente, es decir, precisamente lo que no es el silencio.

Un examen más atento del fenómeno, sin embargo, pone en evidencia que la voz es mucho más que esto: es *espejo del espíritu*, como ha reconocido Barthes [1982]: es representación inmediata de la naturaleza del individuo. La voz transmite, en efecto, el modo de ser de los interlocutores humanos, sus estados de ánimo, sus emociones, sus actitudes. Además, a través de características acústicas tales como su altura e intensidad, por ejemplo,

* Este trabajo reelabora algunas reflexiones expuestas durante una estadía de investigación en Santiago de Chile, hace ya algunos años, en el curso de la cual pude apreciar la sabiduría, la inteligencia crítica y el exquisito sentido de la hospitalidad de Giuseppina Grammatico, colega muy querida y estimada a cuya memoria, con gusto, dedico este trabajo. Agradezco, además, a Rodrigo Frías Urrea por la traducción de este texto, de cuyo contenido soy, obviamente, la única responsable.

la voz ofrece una imagen del propio cuerpo del hablante, llegando a ser, al mismo tiempo, espejo y reflejo de algunas de sus características físicas, como altura, peso, edad, sexo [cfr., entre otros, Bologna 2000, Albano Leoni 2002, Dovetto 2009].

En este sentido, pese a que es correcto definir a la voz como *plenitud de la palabra*, resulta igualmente legítimo preguntarse, con todo, qué es el silencio. ¿Es posible afirmar, por ejemplo, que él sea, en tanto ausencia de voz, sólo un *vacío fónico*?

En realidad el silencio, como numerosos estudios ya han demostrado, no es sólo una simple ausencia de sonido, sino que es, al mismo tiempo, y al igual que la voz, un acto profundamente comunicativo y, como tal, también fuertemente simbólico. Todo lo cual hace que el silencio se constituya en un sector de análisis particularmente complejo, objeto de reflexión por parte de disciplinas entre sí muy distintas, además de distantes (desde los estudios etnos y socio-lingüísticos a aquellos más estrictamente fonéticos y fonéticos experimentales, o de retórica y de filosofía del lenguaje, etc¹).

Por otro lado, la complejidad de las múltiples formas del silencio deriva también del hecho que en la lengua hablada el 'vacío' del silencio se mezcla y se confunde, muy habitualmente, con la recurrencia de fenómenos típicos del mismo hablar, como las interrupciones del flujo sonoro debidos a la reorganización del discurso o a necesidades fisiológicas (como, por ejemplo, la respiración) o, incluso, a la dinámica de algunos gestos articulatorios necesarios para la producción de algunos sonidos.

Desde este punto de vista, por lo tanto, mientras la voz, o sea el producto acústico de la vibración de las cuerdas vocales, puede ser adecuadamente considerada como una *cosa* de la cual es posible describir sus cualidades materiales [Zumthor 1983], su antónimo no está necesariamente representado por el silencio. Este último, de hecho, tendría que ser considerado, más que como una *absentia*, como un fenómeno *in praesentia*, parte integrante de la interacción lingüística donde, junto a pausas e interrupciones, representa un recurso expresivo ampliamente utilizado, vehículo de sentidos múltiples no sólo en la lengua hablada sino que, también, en la escrita, donde también las formas del silencio están igualmente bien documentadas.

El ejemplo literario de la intensa declaración de amor, muda, de Lievin a Kiti en *Ana Karénina* de Tolstoi tiene que ver justamente con

¹ Acerca de la interdisciplinariedad de aproximaciones al estudio del fenómeno del silencio, cfr., entre otros, Jaworski [1997], Kurzon [1997], Tannen & Saviile-Troike [1985], Banfi [1999].

el fenómeno, en apariencia paradójico, del ‘silencio comunicativo’, que el filósofo del lenguaje Vygotskij ha definido como un fenómeno de *abreviación lingüística*. Se trata, en sustancia, del hablar a través del uso de enunciados, así llamados, *por alusión*; una tendencia que, como ha observado Vygotskij, en el intercambio verbal entre personas que viven en estricto contacto psicológico constituye más una regla que una excepción.

La declaración de amor de Nikolái Lievin, llevada a cabo dibujando con la tiza sobre la mesa de juego sólo las iniciales de las palabras que representa frases enteras, aquellas que constituyen la declaración misma, se funda, en efecto, sobre todo en la *identidad de pensamientos* entre los interlocutores (de la cual tenía experiencia, por otro lado, el propio Tolstoi, cuando se declaró a su mujer del mismo modo).

El lingüista ruso Polivanov escribe en relación a esto:

En el fondo, todo lo que decimos exige un auditor que comprenda de qué se trata. Si todo aquello que deseamos enunciar estuviera contenido en los significados formales de las palabras usadas, sería necesario usar, para manifestar cada pensamiento aislado, muchas más palabras de cuantas son necesarias en realidad. Hablamos sólo mediante las alusiones necesarias [citado en Vygotskij 1934:367].

Vygotskij describe esta modalidad de comunicación, silenciosa y alusiva, fundada sobre ausencias, abreviaciones, cortocircuitos y economía de recursos, haciendo referencia a aquello que él llama el proceso de *volatilización del lenguaje en el pensamiento* [Vygotskij 1934:347]: se trata de un fenómeno, precisamente, de abreviación, incluso extrema, del lenguaje externo. Esta modalidad, que es *fuertemente* comunicativa, es sin embargo posible sólo donde haya coincidencia en el lenguaje interior de los interlocutores y, por lo tanto, en los usos no verbales del lenguaje verbal y, sobre todo, entre personas que están entre sí en estrecha consonancia de ideas, pensamientos y sentimientos.

A propósito de esto puede verse, como ejemplo tomado de la antigüedad clásica, el homérico ‘discurso sin alas’ (ἄπτερος μῦθος), que niega la sonoridad de las palabras en el mismo instante en que hace explícita su presencia, y que representa una metáfora emblemática de la voz femenina, a la que corresponde la otra metáfora, aquella del ‘discurso alado’, mucho más difundida y prevalentemente masculina. Palabra sin alas es, en efecto, la palabra de Penélope de frente a las argumentaciones del hijo [*Od.* XVII,57], o aquella de la nodriza Euriclea [*Od.* XIX,29; XXI,386;

XXII,398]: es la palabra de quien escucha y comprende, y en silencio, sin decir nada, realiza aquello que le ha sido exigido; una voz que, pese a estar negada como sonoridad dialógica, no resulta, con todo, fallida.

Sin embargo, el silencio puede ser, al mismo tiempo, vehículo de sentidos múltiples. El silencio, puede tener, en efecto, *fuerza ilocutoria y perlocutiva* (es decir, puede ser usado para llevar adelante actos lingüísticos específicos, como refutar, dar órdenes, insultar). Acompaña, además, a las múltiples manifestaciones de la comunicación prosémica y gestual [Kendon 1985] y, por lo tanto, está en relación activa tanto con el *contexto lingüístico* como con el *contexto extra lingüístico*.

El silencio, por lo tanto, no sólo es esencial para la audición de la palabra, con el que se alterna en la secuencia fónica y en el cambio de los turnos conversacionales, sino que también es un recurso comunicativo, muy frecuentemente usado, que a veces resulta, incluso, más eficaz que la expresión verbal para alcanzar determinados propósitos [Bazzanella 2002:35].

Su carácter poliédrico, así como su polifuncionalidad, sin embargo, hacen difícil la elaboración de una taxonomía de las diversas manifestaciones del silencio, que no sólo resulte satisfactoria desde el punto de vista de las estrategias retóricas del discurso sino, sobre todo, que considere el silencio como un recurso expresivo, constructivamente operativo en el fluir, aparentemente caótico, de la conversación, de un valor similar al de las otras *sistematicidades recurrentes*, fruto del trabajo interactivo de los interlocutores [Orletti 1994:15].

Por otro lado, desde un punto de vista etno-cultural y sociológico, el silencio puede ser, además, un instrumento de estructuración y de organización de las propias relaciones sociales [cfr. Saville-Troike 1985]. En tal caso, entonces, la ausencia verbal o de palabras es una función de los diversos roles de poder socio inter-relacional, responsable, por lo mismo, de los estereotipos culturales que, sobre todo en nuestra cultura occidental, ponen de manifiesto el rol subalterno de quien la produce u observa.

Justamente en relación a esto último son numerosos los ejemplos que las fuentes antiguas nos ofrecen, donde la voz femenina viene calificada prevalentemente por su ausencia, de acuerdo con lo cual el silencio se considera el mejor ornamento para la mujer:

Γύναι, γυναίξι κόσμον ἢ σιγή φέρει

Mujer, el silencio es un adorno en las mujeres².

² La traducción está tomada de aquella publicada en Gredos, Sófocles, *Tragedias* [n. del t.].

Así se expresa *Áyax* en relación con su concubina [Sófocles, *Áyax* 293], aunque es probable que se trata de una expresión proverbial, como atestigua, por otro lado, el conocido fragmento de Demócrito B274 DK, donde se dice que:

κόσμος ὀλιγομυθίη γυναικί

Para las mujeres es un adorno hablar poco³.

También en las palabras de Andrómaca el ‘silencio de la lengua’ viene presentado como una virtud específicamente femenina, cuando, en *Las Troyanas* de Eurípides [vv.645-655], lamentándose de su propia suerte, ella dice de sí misma:

Cuantas virtudes se han descubierto propias de las mujeres, todas las he practicado en casa de Héctor. En primer lugar, abandoné el deseo de no quedarme en casa, lo cual —haya o no haya motivo de reproche para las mujeres— arrastra por sí solo mala fama. No permitía a las mujeres dentro del palacio palabras altaneras. Me bastaba con tener en mí misma un maestro honesto, la inteligencia. A mi esposo siempre le ofrecía una lengua silenciosa [γλώσσης τε σιγήν] y un aspecto sereno⁴.

En relación con esto se puede recordar, además, la figura mítica de la diosa Muta, divinidad romana de los muertos que, como cuenta Ovidio [*Fast.* II,538-616], había sido antes una ninfa, de nombre Lara o Lala (cuyo nombre es ya singular, pues debe ser puesto en relación con el verbo λαλέω, hablar tonterías). A esta ninfa, Zeus le arrancó la lengua por haberla usada sin moderación y, después, hizo que fuera conducida al reino de los muertos por Mercurio, que abusó de ella. Según algunas interpretaciones [Cantarella 2008⁵:14], la ninfa habría hablado imprudentemente por el sólo hecho de tratarse de una mujer, ¡cuyas competencias no incluía en aquella época, ciertamente, la de hacer un buen uso de la palabra!

Por este mismo motivo resulta interesante poner en relación la historia de Tácita o Muta con la del dios romano *Aius Locutius* (también en este caso la etimología del nombre es igualmente significativa: *Aius Locutius* se relaciona, en efecto, con los verbos *aio* y *loquor*), el dios que en año 390 a.C. habría puesto en guardia a los romanos, aunque en vano, contra la invasión de los galos, por lo cual habría recibido, posteriormente, un profundo

³ La traducción está tomada de aquella publicada en Gredos, *Los filósofos presocráticos*, volumen III [n. del t.].

⁴ La traducción —aquí y en lo que sigue— está tomada de aquella publicada en Gredos, Eurípides, *Tragedias*, volumen II [n. del t.].

reconocimiento, además de la edificación de un santuario en el ángulo norte del Palatino, lugar donde su voz se habría manifestado [ídem:15].

En la misma línea interpretativa se coloca también, por último, la representación del numen tutelar de Roma, Angerona, cuya imagen en el *sacellum* de Volupia estaría según el relato de Macrobio [*Saturnales* I,10,8], *ore obligato atque signato*, es decir, con la boca amordazada, y ello porque representaría, así, “el deber de las mujeres de no hablar, de ser discretas y obedientes” [Cantarella 2008⁵:48]⁵.

En suma. A las mujeres de la antigüedad pertenecen diversas virtudes, entre las cuales destacan la obediencia y la fidelidad, y a las que se agrega, ciertamente, también el *silencio de la lengua*. En esta perspectiva no resulta banal observar que “voz tienen las mujeres, de mayor agudeza y erotismo e, incluso, eficacia, aunque también de una siempre sobreentendida *ilegitimidad*” [De Martino 1995:13-14, destacado mío], como viene sugerido, en efecto, en los *Preceptos conyugales* de Plutarco [31,142c-d]:

Y no sólo respecto del brazo sino también respecto de las palabras es bueno que una mujer no haga ostentación en público, y que incluso se avergüence de hablar delante de extraños, como si se estuviera desnudando, y por lo tanto, se abstenga de ello: en la voz, en efecto, se pone en evidencia la sensibilidad, el carácter y el estado de ánimo de quien habla⁶.

En realidad, mientras en el curso de nuestra historia lingüística el silencio ha representado ampliamente un valor positivo, apreciado tanto en el mundo occidental como en el oriental, con el tiempo, y especialmente en nuestra cultura occidental, él ha asumido poco a poco una connotación negativa. Sucede, de hecho, siempre más frecuentemente que el silencio venga vivido con incomodidad y resulta, por lo mismo, de difícil gestión en la dinámica inter-relacional. Cuando se prolonga exige, a veces, recurrir a estrategias pragmáticas, como, por ejemplo, el cambio de postura o el recurso a gestos distractores (el arreglo de la vestimenta o del peinado, o encender un cigarrillo, etc): todas estrategias que evitan la asignación, a un tiempo prolongado de silencio, de un valor negativo, signo de hostilidad por parte del locutor.

En cualquier caso, como demuestran los estudios transculturales que se han ocupado del fenómeno, la línea de tolerancia del silencio

⁵ La crítica, con todo, no está unánimemente de acuerdo en esta interpretación, y ya en la propia tradición antigua se encuentran diversas explicaciones. La literatura más moderna estima, más bien, que Angerona es muda porque representa, de este modo, el silencio de los muertos.

⁶ La traducción está tomada de aquella publicada en Gredos, Plutarco, *Obras morales y de costumbres*, vol. II. [n. del t.].

varía, y de modo sensible, también, y sobre todo, entre culturas y países distintos.

Desde un punto de vista estrictamente fónico-acústico, en cambio, el silencio viene considerado “todo intervalo en la onda oscilográfica en el que la energía total es indistinguible de aquella del ruido de fondo” [Duez 1982, citado en Crocco & Savy 2003:15]; es silencio, por lo tanto, “cualquier ausencia de señal que interrumpe la secuencia articulada” [Giannini 2008], a la que corresponde, por lo tanto, un espacio en blanco sobre el espectrograma. Esto quiere decir que la categoría del silencio comprende fenómenos muy diferentes, tanto desde el punto de vista de la fisiología de la fonación como desde el de la pragmática de la comunicación.

Dentro de ciertos límites temporales, en efecto, la ausencia de sonido que viene definida como silencio puede también corresponder a una simple pausa en el flujo sonoro, funcional a la respiración; cuando, en cambio, el tiempo usado o comprometido es por lo general mayor, puede también corresponder a una pausa de reprogramación, útil al rediseño del pensamiento verbal; por último, si aumenta el arco temporal del silencio, a condición que su ocurrencia no dependa de las normas sociolingüísticas en uso en la comunidad de los hablantes, él también puede indicar una condición de molestia o ser expresión de una patología [Bartolomeo, Impronta & Peluso 2012], así como de una particular consonancia de pensamiento e intenciones.

Entre estas diversas tipologías de silencio pueden existir, en cualquier caso, notables diferencias temporales. Los estudios de fonética acústica muestran, entre otras cosas, que el silencio más breve, en absoluto, viene generalmente representado por aquella porción de ausencia de señal, necesaria a la producción de las oclusivas, que no por casualidad la tradición gramatical clásica ha llamado, desde hace mucho, muda (ἄφωνα)⁷. La producción de un sonido oclusivo, de hecho, constituido de una oclusión de los órganos fonéticos seguida de una brusca apertura o liberación, exige una cierta porción de silencio (‘contención’) que preceda la explosión (*spike*) determinada por la apertura brusca de la oclusión oral. Para el caso del italiano, por ejemplo, la contención de la oclusión

⁷ Cfr. la distribución aristotélica de los sonidos (φωνήεντα: vocales, ἄφωνα: consonantes oclusivas, ἡμίφωνα: todas las demás). Ligeramente diferente es la clasificación que ofrece Platón, que en el *Crátilo* [424c] había dividido todos los sonidos en las tres clases de φωνήεντα, ἄφωνα καὶ ἄφθογγα, ἢ φωνήεντα ἢ ἄφθογγα (llamados μέσα en el *Filebo* 18c): a estas clases correspondían, sin embargo, los mismos reagrupamientos de los elementos fónicos: vocales, oclusivas y todas las otras consonantes, es decir, las continuas.

que corresponde al silencio anterior a un *spike* es, en promedio, de 50/80 ms [cfr. Romano, Molino & Rivoira 2005].

En lo que se refiere, en cambio, a las llamadas pausas ‘breves’ o ‘largas’, que pueden corresponder a una reprogramación del pensamiento verbal y que, por lo tanto, pueden (o pueden tener) un contenido lingüístico, ha sido observado que presentan en general un rango temporal que va de, aproximadamente, 80ms para una pausa muy breve, a 3s para una pausa muy larga [Giannini 2008:4]⁸.

Por último, un silencio patológico, detrás del cual se puede esconder un complejo drama psíquico, o también a aquel al que nos referimos al inicio del artículo —es decir, aquel que nace de la compleja sintonía de las disposiciones de ánimo entre los interlocutores— puede extenderse sin ningún límite temporal. ¡Sobre el silencio también se puede construir una entera conversación!

También en este caso, por lo tanto, no siempre es correcto identificar el silencio con el ‘vacío’, o sea, con una *absentia* de sonido; incluso al contario, muchas más veces sucede, como escribe Zucal [1991:91], que

nosotros podemos amordazarnos la boca, pero ser ruidosos por dentro; podemos renunciar a la palabra que sea audible para los otros y, sin embargo, continuar entreteniéndonos en lo íntimo con nosotros mismos; podemos enmudecer nuestros pensamientos y, sin embargo, conservar el corazón lleno de barullo.

2. Difluencias, pausas, interjecciones.

En el ámbito estrictamente fonético el interés por el silencio está limitado a aquellas manifestaciones al interior de la cadena fónica que vienen genéricamente denominadas ‘difluencias’ o discontinuidades, y que comprenden fenómenos diferentes y diferenciados, como pausas o, también, repeticiones, falsos inicios, etc.

Las pausas, a su vez, pueden también consistir en producción de material fónico, no lexicalizado, como vocalizaciones, alargamientos y, en

⁸“Aún hoy, en la literatura científica, y dada la gran variabilidad en la duración de los silencios, no existen acuerdo sobre cuál sea el tiempo mínimo para definir una pausa silente [...] El mínimo más comúnmente usado, en todo caso, es la de 250ms, en cuanto más del % 70 de las pausas parecen tener un rango comprendido entre los 250ms y 1s [...]. Una duración inferior a tal límite parecen formar parte de la producción articulatoria” [Giannini 2008:4, con ulterior bibliografía]. La duración es, con todo, un parámetro relativo, que depende del término de comparación que se use en cada caso y, obviamente, de la velocidad de elocución de los hablantes del caso.

general, todos los fenómenos de discontinuidades; en este caso se trata de pausas llamadas ‘llenadas’ (*filled pauses*). La pausa ‘vacía’ (*unfilled pause*), en cambio, puede estar constituida por verdaderos *silent pauses*. Entre estos fenómenos, todos comprendidos entre las llamadas ‘pausas’, ameritan una atención particular las interjecciones, que como nos enseña Leo Spitzer [1922:66-67],

carentes de texto (hablado), son como música absoluta, como cantos sin palabras, reflejos melódicos de los movimientos interiores, con las cuales se hacen presentir las sutilezas del discurso y se prepara al auditor a la atmósfera de cuanto vendrá dicho: con todo, estas interjecciones tienen sonidos propios, que informan de los humores de quien las pronuncia, preanunciando el estado de ánimo del hablante aún antes de la formulación del mensaje en cuanto tal.

Precisamente las interjecciones ofrecen, en particular, interesantes aspectos para reflexionar; por ejemplo, si observamos su recurrencia en la tragedia antigua, donde estos breves elementos lexicales son, de modo habitual, particularmente representativos de las voces femeninas [cfr. Dovetto 2007].

Desde el punto de vista lingüístico las interjecciones constituyen una categoría lexical muy singular, pues es la única que se comporta olofrásticamente: incluso por sí solas, en efecto, las interjecciones pueden transmitir un mensaje significativo equivalente al contenido completo de una entera frase, y que presenta, además, una destacada prevalencia de la función lingüística emotiva. Ellas informan, además, acerca del estado de los ‘propósitos’ del hablante, es decir, si éstos han sido alcanzados o no; más en particular, algunas de ellas ofrecen información acerca de los propósitos comprometidos del hablante, indicando, por ejemplo, su estado de desagrado físico (como por ejemplo una indicación de dolor) o psíquico (por lo tanto, una interjección que indica sufrimiento anímico).

En lo que se refiere, por otro lado, a su colocación, se encuentran ya sea en forma de apertura (con función, por lo tanto, tanto emotiva cuanto, sobre todo, fática), aunque también al interior del diálogo, ya sea como ‘pausa emotiva’ al interior de la transmisión de contenidos referenciales, ya sea como preludeo a un contenido emotivo expresado al interior del diálogo.

En la tragedia antigua, en particular, las interjecciones representan las expresiones fónicas más típicamente identificables como femeninas, tal

vez en consideración al origen mismo de estas interjecciones, ligadas a la forma del lamento ritual: una tipología lingüística desde hace mucho, si es que no desde sus orígenes más remotos, bajo el control y el cuidado de las mujeres. De allí emergen las imágenes de roles estereotípicos asignados a las mujeres, caracterizadas por una más intensa manifestación de las alteraciones emocionales y de la participación emotiva, que pone en evidencia una condición de padecimiento pasivo contrapuesta a los roles activos, más habitualmente atribuidos a los hombres de frente a las calamidades.

Vemos ahora algunos ejemplos de las recurrencia emblemática de estas formas de lenguaje abreviado.

Las encontramos, por ejemplo, en el último diálogo entre Hécuba y el Coro en *Las Troyanas* de Eurípides [vv.1287-1332], justamente cuando Hécuba se apresta a alejarse para siempre del suelo patrio. Aquí tienen una más amplia recurrencia, con mayor incidencia rítmica, las formas fónicas del lamento que son, en orden de aparición:

ὄττοτοτοτοτοῖ [v.1287: Hécuba]
 ὄττοτοτοτοτοῖ [v.1294: Hécuba]
 ἰὼ / ἔ ἔ [v.1302: Hécuba – v.1303: Coro]
 ἰὼ [v.1312: Hécuba]
 ἰὼ / ἔ ἔ [v.1317: Hécuba – v.1318: Coro]
 ἰὼ / ἰὼ [v.1327: Hécuba – v.1331: Coro]

Un poco antes, en los vv.1226-1231 de la antífona, tenemos las formas:

αἰαῖ αἰαῖ / αἰαῖ [v.1226: Coro / v.1229: Hécuba]
 οἴμοι / οἴμοι [v.1230: Hécuba / v.1231: Coro]

Estas interjecciones representan un iteración del quejido; de hecho introducen (o concluyen) el lamento inmediatamente sucesivo (o precedente), habitualmente acabado así en una sucesión rítmica, periódica, de estribillos emotivos estereotípicos.

Podemos verificarlos también en los vv.1216-1218 y 1235-1237, donde el Coro recita:

ἔ ἔ, φρενῶν
 ἔθιγες ἔθιγες ᾧ μέγας ἐμοί ποτ' ὦν
 ἀνάκτωρ πόλεως.

[;Oh, oh! Mi corazón
has tocado, has tocado.

[Ah, el poderoso monarca de mi ciudad
 que un día debías haber sido!]

El estribillo, por otro lado, invita a análogos estereotipos desde el punto de vista cinésico y, en particular, al gesto simbólico fúnebre de golpearse una parte del cuerpo; preferentemente la cabeza, o partes de ésta (frente, ojos), o el pecho.

ἄρασσ' ἄρασσε κρᾶτα
πιτύλους διδοῦσα χειρός,
ιώ μοί μοι.

[*Araña, araña tu cabeza*
A golpes de mano.
¡Ay, ay de mí!]

El mismo gesto de dolor y de luto lo volvemos a encontrar, por ejemplo, en los versos con los que Hécuba saluda a Astianacte que es llevado, por Taltibio, a la muerte [vv.790-798].

ὦ τέκνον, ὦ παῖ παιδὸς μογεροῦ,
συλώμεθα σὴν ψυχὴν ἀδίκως
μήτηρ κάγώ. τί πάθω; τί σ' ἐγώ,
δύσμορε, δράσω; τάδε σοι δίδομεν
πλήγματα κρατὸς στέρνων τε κόπους·
τῶνδε γὰρ ἄρχομεν. οἱ γὰρ πόλεως,
οἴμοι δὲ σέθεν· τί γὰρ οὐκ ἔχομεν;
τίνος ἐνδέομεν μὴ οὐ πανσυδία
χωρεῖν ὀλέθρου διὰ παντός;

[Hijo, oh hijo de mi pobre hijo,
de tu vida privadas nos vemos injustamente
tu madre y yo. ¿Qué me pasa? ¿Qué hare por ti, desdichado?
Té ofrezco estos golpes de cabeza, estos golpes de pecho.
Éstos son mi única posesión. ¡Ay, mi ciudad! ¡Ay de ti! ¿Qué
no tenemos? ¿Qué nos falta para en total ruina perecer con
muerte total?]

Se trata de gestos rituales fúnebres que, Hécuba sola, desarrolla también por Andrómaca, cuya “exasperada desesperación no encuentra expresión en la gestualidad ritual” [Cerbo & Di Benedetto 2006:209, n.233]. Aquí resulta manifiesto la referencia al rito fúnebre del κομμός (literal: ‘golpe’)⁹.

⁹ κομμός, literal: ‘golpe’ (a la cabeza y/o al pecho), ha pasado después a designar el lamento mismo, articulado entre más personas que se responden unos a otros, el canto de carácter trenético entre coro y autor.

Otros elementos característicos del lamento fúnebre se vuelven a encontrar, otra vez, en el diálogo lírico entre Hécuba y el Coro, al final de la Tragedia. En esta ocasión Hécuba realiza, en efecto, otro gesto culturalmente significativo: se arrodilla, golpea la tierra con las manos, e invoca a sus muertos. El Coro, voluntariamente, la imita en el gesto y en el lamento.

El gesto de golpear la tierra con las manos cumplía la función de invocar a quien ya se encontraba en el reino de los muertos. Se trata de un 'gesto simbólico', culturalmente codificado, autónomo respecto del lenguaje hablado, es decir, es un gesto no co-verbal (como sí sucede, en cambio, con el gesto batónico, que acompasa y enfatiza la palabra hablada). Su formulación no-verbal, aunque significativa, está por lo tanto bien radicada y resulta transparente para la cultura en la que viene usado.

En lo que se refiere a las *formas del silencio*, otro elemento interesante es la referencia al gesto oscilatorio del busto, que habitualmente acompaña la melopeya del lamento: véanse, en este sentido, los vv.105-121, introductorios a la lamentación por parte de Hécuba, siempre en el texto de *Las Troyanas*.

¡Ay, ay! ¿Qué le falta para lamentarse a esta desgraciada
que ha perdido su patria, sus hijos y su esposo?
¡Ay, orgullo abatido de mis antepasados!
¡Qué poca cosa eres!
¿Qué tengo que callar? ¿Qué no silenciaré?
¿Qué cantaré en mi treno?
Digna de lástima soy por esta postura infausta de mis
miembros
—tal como estoy postrada con la espalda tendida en duro
lecho—
¡Ay de mi cabeza! ¡Ay de mis sienes y costados!
¡Cómo deseo revolverme
y dar la espalda y el dorso
a una pared y luego a otra
para entregarme al perpetuo lamento de mis tristes lágrimas!
La misma Musa tienen todos los desgraciados
para cantar su destino sin coros.

La mímica del *planctus* antiguo, es decir, la formulación ritual del dolor y de la desesperación de quien ofrece a sus seres queridos un último saludo,

presenta diversas manifestaciones de progresiva atenuación simbólica del acto suicida (que representa el momento conclusivo de la crisis en acto) y que son, todas, representaciones precisamente de la voluntad de morir; como, por ejemplo, el cubrirse el cuerpo de polvo (que simboliza la inhumación) o la cabeza de cenizas (que simboliza la cremación); el arrancarse los vestidos o los cabellos; el dejarse caer a tierra como muerto. Este último gesto en particular, es decir, el dejarse caer a tierra, postrado, se encuentra en el v.423, donde Hécuba, cayendo, explica de hecho cómo el caer y yacer por tierra representen el gesto más propio de quien, como ella, sufre y aún sufrirá [vv.466-468].

ἔἄτέ μ'—οὔτοι φίλα τὰ μὴ φιλ', ὃ κόραι—
 κεῖσθαι πεσοῦσαν· πτωμάτων γὰρ ἄξια
 πάσχω τε καὶ πέπονθα κᾶτι πείσομαι.

[Dejad que siga caída —no me agrada lo que no deseo, muchachas—. Sufro, he sufrido y todavía sufriré].

Este pasaje, además, ha sido considerado “de notable importancia documentaria”, pues “demuestra de modo directo cómo el discurso de la antigua lamentación funeraria indicase el ingreso de un estado psíquico de concentración onírica, provocado y al mismo tiempo mantenido por la oscilación rítmica del busto, unida a la monotonía de la dicción o de la melopeya” [De Martino 1958:188]. Resulta interesante notar, en este sentido, que la misma oscilación rítmica del busto está igualmente presente en el lamento corso, sardo y lucano, como observa De Martino, que recuerda también cómo “según Reiner la forma más antigua del lamento fúnebre griego se caracterizaba por un *logos* rítmico construido a partir de repeticiones, simetrías y paralelismos, así como a partir de incidencias periódicas de los estribillos emotivos (*aiai, ototoi, oimoi*)” a través, justamente, del uso de los elementos lexicales interjectivos, definidos sabiamente por Spitzer como *cantos sin palabras*, formas de extrema economía lingüística en el plano del significante, pero densísimas desde el punto de vista del significado.

Las emociones se reflejan, así, en la variación rítmica de la respiración¹⁰, así como de la melopeya, y se configuran como espontáneos estribillos emotivos y rituales, en grado de señalar, aunque también de estimular, el estado psíquico de concentración onírico que a veces acompaña las

¹⁰ De tal manera que la percepción del cambio físico ofrecido por la variación de la respiración representaría la emoción misma (la asociación entre emoción y respiración en la terminología clásica está destacada por Onians [1951:69-89, especialmente p. 75]).

formas más agudas del sufrimiento; precisamente aquellas que, de modo habitual, resultan más difíciles de manifestar a través de las palabras y que, en cambio, el silencio acoge y representa más fácilmente.

Bibliografía

- ALBANO LEONI, F. (2002). *Sulla voce*, en De Dominicis 2002:39-62.
- BANFI, E. (1999), editor, *Pause, interruzioni, silenzi. Un percorso interdisciplinare*, Trento, Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, *Labirinti* 36.
- BARTHES R. (1982), *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil (trad.it., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, 2001 [1985]).
- BARTOLOMEO, E., C. Improta & M. Senza Peluso (2012), "Pause vuote e delirio nella *Wahnstimmung*", en F.M. Dovetto & M. Gemelli, *Il parlar matto. Schizofrenia tra fenomenologia e linguistica*, Roma, Aracne, pp. 221-252 (nueva edición con DVD, 2013², de la que se cita)].
- BAZZANELLA, C. (2002), "Le voci del silenzio", en C. Bazzanella, editor, *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale*, Milano, Guerini Studio, pp. 35-44.
- BOLOGNA C. (2000), *Flatus vocis. Metafisica e antropologia della voce*, nueva edición, Bologna, il Mulino.
- BOULAKIA, G. 2002. *Linguistica e fonetica: senza voce o mezza voce?* en De Dominicis 2002:63-85.
- CANTARELLA, E. (2008⁵ [1996]), *Passato prossimo. Donne romane da Tacita a Sulpicia*, Milano, Feltrinelli.
- CERBO, E. & V. DI BENEDETTO (2006⁵), "Note" a Euripide, *Troiane*, Milano, Rizzoli.
- CROCCO, C. & R. SAVY (2003), "Fenomeni di esitazione e dintorni: una rassegna bibliográfica", en C. Crocco, R. Savy & F. Cutugno, editores, *API. Archivio di Parlato Italiano*, DVD.
- DE DOMINICIS, A. (2002), editor, *La voce come bene culturale*, Roma, Carocci.
- DE MARTINO, F. (1995), "Premessa. L'universo sonoro", en F. De Martino & A.H. Sommerstein, editores, *Lo spettacolo delle voci*, Bari, Levante Editori, pp. 5-16.
- DE MARTINO, E. (1958). *Morte e pianto rituale nel mondo antico: dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino, Bollati Boringhieri (nueva edición *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, 2000, de la que se cita).

DOVETTO, F.M. (2007), *Espressione delle emozioni e voce femminile nel lamento antico*, «Atene e Roma» 1-2, pp. 5-18.

DOVETTO, F.M. (2009), “Etichette della voce femminile nell’antichità classica”, en F.M. Dovetto, editor, *Parole di donne*, Roma, Aracne, pp. 67-85.

GIANNINI, A. (2008), “I silenzi del telegiornale”, en M. Pettorino, A. Giannini, M. Vallone & R. Savy, editores, *La comunicazione parlata*, Actas del congreso internacional (Napoli 23-25 febbraio 2006), Tomo I, Napoli, Liguori, E-book, pp. 97-108.

JAWORSKI, A. (1997), editor, *Silence. Interdisciplinary Perspectives*, Berlin, Mouton de Gruyter.

KENDON, A. (1985), “Some Uses of Gesture”, en Tannen & Seville-Troike 1995:215-234.

KURZON, D. (1997), *Discourse of Silence*, Amsterdam/Philadelphia, Benjamins Publishing Company.

ONIANS, R.B. (1951), *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, London and New York, Cambridge University Press (trad.it. *Le origini del pensiero europeo*, Milano 2002², de la que se cita).

ORLETTI, F. (1994), *Fra conversazione e discorso. L’analisi dell’interazione verbale*, Roma, La Nuova Italia Scientifica (reeditado en Carocci, 1998, de la que se cita).

ROMANO, A., G. MOLINO & M. RIVOIRA (2005), “Caratteristiche acustiche e articolatorie delle occlusive palatali: alcuni esempi da dialetti del Piemonte e di altre aree italo-romane”, en P. Cosi, editor, *Misura dei parametri: aspetti tecnologici ed implicazioni nei modelli linguistici*, (Actas del I convenio nacional AISV, Padova 2004), Padova, EDK, CD-ROM, pp. 389-428.

SAVILLE-TROIKE, M. (1985), “The Place of Silence in an Integrated Theory of Communication”, en Tannen & Saville-Troike 1985:3-18.

SPITZER, L. (1922), *Italienische Umgangssprache*, Bonn/Leipzig, Schroeder (trad.it. *Lingua italiana del dialogo*, editado por C. Caffi & C. Segre, Milano, il Saggiatore, de la que se cita).

TANNEN, D. & M. SAVILLE-TROIKE (1985), editores, *Perspectives on Silence*, Norwood, New Jersey, Alex Publishing Corporation.

VYGOTSKIJ, L.S. (1934), *Мышление и речь. Психологи́ческие исследования*, Moskva-Leningrad, Gosudarstvennoe Social’no-Ekonomičeskoe Izdatel’stvo (trad.it. *Pensiero e linguaggio. Ricerche psicologiche*, Roma-Bari, Laterza, 1998, de la que se cita).

ZUCAL, S. (1999), “La tematica del silenzio in filosofia”, en Banfi 1999:89-109.

ZUMTHOR, P. (1983), *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil (trad.it. *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984, de la que se cita).