

LA TRAGEDIA DE HÉCTOR

Naturaleza y cultura en la *Iliada*.

James M. Redfield

Ed. Destino/Ensayos, Barcelona, 1992;
ISBN:84-233-2224-6

ÍNDICE

Epístola dedicatoria.....	3
Prefacio	4
INTRODUCCIÓN: AQUILES Y HÉCTOR.....	9
Capítulo 1. Imitación	31
Capítulo 2. Tragedia.....	59
Capítulo 3. El héroe	79
Capítulo 4. Error	101
Capítulo 5. Purificación	127
NOTAS	175

Epístola dedicatoria

En otros tiempos, los estudiosos acostumbraban dedicar sus obras a anteriores o presuntos mecenas. Los de hoy en día tal vez crean que no tienen mecenas ni los necesitan; pero se engañan. La realidad es que sus valedores son más numerosos, anónimos y alejados de su vista, mediante organismos tales como las universidades, las fundaciones y el propio Estado.

Los mecenas no patrocinan investigaciones individualmente consideradas, sino más bien tareas específicas y académicas en general; el estudioso, pues, se equivoca si saca la conclusión de que no tiene que agradecer nada a nadie.

Indudablemente, este libro no se habría escrito de nombre existido la Joseph Regenstein Library; yo regresé a los Estados Unidos tras un año en el extranjero y descubrí que esta biblioteca (*library*) había sido inaugurada durante mi ausencia y comprendí, por primera vez, lo que sienten los físicos cuando alguien les proporciona un acelerador. La Regenstein Library es muy grande, muy costosa y además funciona. Es probable que no se haya creado otro espacio mejor adaptado a la actividad investigadora. En esta biblioteca se han hecho posibles muchas cosas que eran imposibles, y muchas otras difíciles se han vuelto fáciles.

Un tema del presente libro es que los hombres dependen más de sus circunstancias de lo que alcanzan a saber o quieren admitir. Parece conveniente comenzar este libro exponiendo algunos de los recursos que han hecho posible su composición. Por lo tanto, dedico este volumen a Helen Regenstein, cuya televisión y clarividencia, ejercidas a través de la Joseph y Helen Regenstein Foundation, la han convertido en benefactora los estudiosos. Como dice el poeta: *essoménoisi pythésthai*, "para que se pregunte a los hombres venideros".

Prefacio

El libro de Wilamowitz sobre Homero surgió de la Primera Guerra Mundial; el mío (por comparar lo pequeño con lo grande) de dos semanas en que ejercí de jurado en el edificio del tribunal de lo criminal del condado de Cook. Al igual que él, sentí la necesidad de "sumergirme en las profundidades de una auténtica obra maestra"; todos los días me llevaba conmigo a la Vigésimosexta y California una edición en rústica de Homero. No tenía casos a que asistir ni nada que hacer; pasábamos los días sentados en largas mesas, en una habitación llena de hombres silenciosos. Era como estar en la cárcel, con la diferencia de que nos dejaban salir a casa por la noche. Yo quedaba abandonado, como se dice, "a mis propios recursos"; y volvía sobre el libro que mejor conocía. Allí leí lenta y reflexivamente, no la *Iliada* entera, sino la historia de Héctor, que por primera vez reconocí como un relato independiente y, en parte, como un todo separable.

Conforme pensaba sobre Héctor, mi aprecio por él fue en aumento. Encontré en él un mártir de las lealtades, un testigo de las cosas de este mundo, un héroe dispuesto a morir por las preciosas imperfecciones de la vida cotidiana. Me convertí en un partidario suyo: tuve la impresión de que había sido relegado por los críticos, injustamente ensombrecido por el encanto de Aquiles¹. Vi su historia como la de un hombre admirable que cae en el error sin dejar de ser admirable y que muere de una muerte trágica, porque se nos antoja inevitable y en cierta forma por culpa suya, pero innecesaria. Por primera vez pensé que había comprendido la alabanza de Aristóteles sobre la historia de este héroe como la mejor trama trágica. Decidí escribir algo sobre Héctor y Homero, y en su alabanza.

Este libro, pues, surgió del interés por un héroe y tal vez incluso de la identificación con él. Conforme el libro ha ido creciendo se ha vuelto menos personal. Me encontré trabajando desde la parte hacia el todo y desde el texto hacia el contexto. Mientras avanzaba alejándome del centro, descubrí que alrededor de la historia de Héctor me era posible conglomerar y clasificar las impresiones y observaciones acumuladas a lo largo de años. Había evitado involucrarme en la cuestión homérica. Mis premisas eran claramente unitarias²; para mí, como para otros, la cuestión homérica se había convertido en el problema de las fuentes de Homero, y si me hubieran obligado a comprometerme me habría inclinado a favor de la concepción del monumental compositor, poeta oral dictante, pero yo no he discutido estas premisas³.

El libro ha evolucionado, en general, en dos direcciones: hacia una descripción de la *Iliada* como obra de arte unificada y hacia una descripción de la sociedad homérica como sistema cultural en funcionamiento. En alguna medida, he permitido que estas dos líneas argumentales discurran paralelas,

¹ Hay un extenso estudio sobre Héctor en Scout (1921). De los más recientes degustadores literarios de Homero, sólo Schadewaldt (1944) ha dedicado mucho espacio a Héctor. Trata de las dos grandes escenas –Héctor y Andrómaca y la muerte de Héctor– desde el punto de vista de la técnica del poeta y el trazado de los personajes; tiene poco que decir sobre la *historia* de Héctor. Whitman (1958) hace un esbozo sobre la historia de Héctor en ocho o diez páginas y la trata como un subsistema dentro de la historia de Aquiles. Bessaloff (1993) tiene un estudio sobre el personaje de Héctor de similar brevedad.

² Yo me sumaría a la opinión de Kirk, tanto en su argumento, como sus conclusiones: desde el punto de vista estético, el *efecto* de unidad de la *Iliada*... es lo que verdaderamente importa. ... No obstante, el problema de la composición no es irrelevante; pues sólo entendiendo cómo y por qué se compusieron los poemas podemos tener esperanzas de penetrar en su auténtico significado y efectos sobre la audiencia griega contemporánea. La clase de unidad que poseen no es desde luego la de una obra literaria moderna... Por otra parte, de ninguna manera es incompatible con la hipótesis... de que cada poema refleja el empeño creativo de un gran cantor, utilizando muchos elementos tradicionales y aportando muchos otros propios. (Kirk, en 1962, p. 267.)

³ Véase Lord (1953). Dodds (1968) comenta: "Quién esto escribe esta tentado a convenir con Page (*Antiquity* 36 [1962]: 308 ss.) que la visión de Homero dictando, como un bardo yugoslavo moderno a un "compilador", "ocupará algún día su lugar entre las curiosidades de los estudios homéricos" (p. 42 n.13). Pero la historia de la cuestión homérica, más de una concepción ha sido rescatado de la tienda de curiosidades, e incluso de los montones de la basura, restaurada y puesta en lugar de honor. Para la exposición más completa de mis opiniones, véase Redfield, 1967.

pero en realidad deben estar íntimamente entrelazadas. El análisis social es la precondition de la crítica literaria, puesto que la poesía implica la cultura igual que la *parole* implica la *langue*. Mientras operamos con una literatura que nos es próxima, no reconocemos ésta dimensión; cuando leemos a Milton o Shakespeare -incluso a Dante o a Virgilio- ya tenemos dada la cultura y raramente necesitamos considerarla. Por supuesto, hay una cuestión de grado; cuanto más exótico sea el texto, mayor reconstrucción contextual se precisa. Para mí, la *Iliada* es un texto casi tan exótico como el *Mahabharata*, que refleja condicionantes sociales casi, aunque no absolutamente, inimaginables para nosotros. Tal vez esté subrayando en demasía este punto; si es así, se trata de una reacción frente a los que concluyen (sin ninguna coherencia) que puesto que la *Iliada* es un clásico de nuestra tradición, se deduce que la entendemos. En cierto modo, la misma familiaridad con el texto se interpone en nuestro camino; tenemos que contemplarlo a cierta distancia para que nos sea posible recobrarlo.

Homero no está hablando con nosotros cuando asignamos nuestros significados a sus palabras⁴ ni cuando nos permitimos guiarnos por nuestras respuestas inmediatas a sus escenas. Nosotros nos sentimos absolutamente encantados cuando Héctor acaricia a su hijo pequeño, pero menos cuando implora que el chico pueda regresar algún día del combate trayendo la armadura de un amigo muerto, para que "se alegre corazón de su madre". Nos preguntamos por qué Héctor, que acaba de hablar con tanta fuerza de los horrores de la guerra, no ha de desearle su hijo una vida pacífica. Pero en la ética de Héctor -en la ética de la *Iliada*- no existe una completa hombría sin guerra. La guerra es, pues, terrible y necesaria al mismo tiempo para la felicidad.

Al igual que el lenguaje, la cultura es un "sistema de diferencias". Cuando un héroe actúa o responde del modo que nosotros no esperaríamos, no sólo debemos tomar nota de nuestra sorpresa, sino también preguntarnos qué alternativas se le ofrecen al héroe. Ningún elemento cultural tiene sentido más que contrapuesto a los otros elementos que podrían haber tenido lugar en esa situación. Por lo tanto, no se puede interpretar ninguna parte sin hacer alguna referencia al sistema general. Sólo entendemos el sentido de Homero cuando lo enmarcamos en todo el sistema de sentidos potenciales que él presupone. Del mismo modo se determina para nosotros -por continuar la analogía con el lenguaje- la tarea de la producción; tenemos que conocer la cultura para interpretar el relato, al igual que debemos conocer la lengua para traducir el texto.

Además, estamos traduciendo de una lengua muerta. No podemos entrevistar a los griegos o homéricos y dilucidar nuevos datos. El poema no protesta contra las falsas interpretaciones; mantiene, dicho sea en frase de Sócrates, "un muy digno silencio". La cultura homérica, además, sólo nos ha sido transmitida en forma de imitación poética. No debemos hablar del "telón de fondo" de los poemas, como si pudiéramos reconstruir la sociedad homérica y luego aplicar esta reconstrucción a interpretar los poemas. Por el contrario, nosotros descubrimos la sociedad al interpretar los poemas, del mismo modo que aprendemos griego homérico, no con objeto de leer a Homero, sino mediante la lectura de Homero.

Nuestra visión de la sociedad homérica, lo mismo que nuestra visión de la lengua homérica, ha estado conformada por los accidentes de su representación dentro de un pequeño corpus de datos. No cabe duda de que con frecuencia nos equivocamos. Sin embargo, me permito una hipótesis que establece un control importante: presupone el poema es un gran logro. El poema puede servir para interpretar la cultura si presuponemos que está enraizado perfectamente en esa tal cultura, de manera que cualquier comprensión del sistema de significados implícitos nos capacitará para ver este poema en particular como algo más que un poema. Yo doy por sabido que lo que Héctor implora para su hijo era, para el público de Homero, la súplica "correcta" que Héctor tenía que hacer en ese momento; correcto en el sentido de que era el que mejor resumía los temas de la historia de Héctor, tal como eran en aquel instante. Dadas estas

⁴ Así encontramos que el elocuente y sugerente ensayo de Simone Weil (1955) llega a una conclusión fuera de lo corriente: "L'Évangile est la dernière et merveilleuse expression du génie grec, comme l'Iliade en est la première" (p. 38). (El Evangelio es la última expresión maravillosa del genio griego, del mismo modo que la *Iliada* es la primera.) Podemos sospechar que esta conclusión fue posible debido a que ella atribuyó a Homero una idea del *alma* que ni aparece del poeta ni era posible dentro de su sistema de pensamiento.

premisas, también nos es posible interpretar un pasaje a la luz de otro; y gradualmente el poema va ganando sentido.

Pero esta forma de trabajar me ha obligado a preguntarme qué sentido tiene el poema. Tuve entonces que afrontar el problema general de las relaciones entre poesía y cultura. Está claro que el poeta nos hace una especie de descripción, aunque no literal, de su cultura. Indudablemente, el poema es algo así como un producto de la cultura de la época, pero la causa no puede deducirse directamente del efecto. Las relaciones entre poesía y cultura deben interpretarse. He llegado a pensar, a la luz de una tercera relación que el poeta es un creador de cultura. Podremos entender de qué manera el poema es una verídica descripción de la cultura y un producto característico de ésta, cuando entendamos cuál es el objetivo del poema.

Con el fin de acceder a estos problemas, me encontré escribiendo sobre la *Poética* de Aristóteles. Esta sección se refiere Aristóteles casi por casualidad; empecé con la intención de establecer mis propias categorías. Cuanto más pensaba sobre las relaciones entre poesía y cultura, más creía haber entendido el sentido de las palabras de Aristóteles y la razón que tenía. Además, sospecho que para Aristóteles también constituye la *Iliada* la obra de arte por excelencia; de hecho, así lo dice él. A mi entender, simpatizaba con Aristóteles, precisamente por haber tenido tantísimas veces delante de nuestros ojos el poema. Por haber llegado hasta ahí, las palabras de Aristóteles me venían con tanta claridad a la pluma tuviera sido afectación aceptarlo. Pero el tratamiento de Aristóteles pretende ser una introducción al tratamiento de Homero; mantendría mi interpretación de Aristóteles en sus propios términos, pero no intentaría argumentar en esos mismos, en el sentido de que no he tratado de responder a la numerosísima masa de críticos que leen Aristóteles de forma muy distinta como yo leo.

Me he basado también, en otros teóricos más recientes. La distinción que más impregna estas páginas es la que existe entre naturaleza y cultura, y mi ensayo bien puede parecer embrujado por el espíritu de Claude Lévi-Strauss, de quien bien podría decirse "que se ha convertido en un espectro de su propio tiempo". Es cierto que he leído algunas obras de Lévi-Strauss con enorme placer; pero no me declaro estructuralista. La distinción entre naturaleza y cultura no es propiedad de ninguna escuela; está ya presente en la observación de Aristóteles de que "de las cosas, unas proceden de la naturaleza y otras de otras causas".

Consideró que Aristóteles y Lévi-Strauss son mentores apropiados para un ensayo que se sitúa entre las humanidades y las ciencias sociales. De los dos, tal vez sea Lévi-Strauss el más humanista - puesto que para él los artefactos y las estructuras sociales son, en primer lugar, expresivos y han nacido de actos clarificadores de la inteligencia humana- mientras que Aristóteles es más plenamente científico - puesto que según él la forma de cualquier cosa, incluidas las obras de arte, consiste en su modo de funcionar; tanto interno, en cuanto cosa organizada, como externo, en cuanto objeto con orígenes y usos definidos.

Mi propio trabajo también es una obra humana, que tiene una historia, una forma y un propósito. He presentado al lector esta descripción personal, genética y evolutiva de mi libro con objeto de poner en claro que es lo principal. No he elegido la *Iliada* porque crea que es un objeto cómodo de análisis: más bien he llevado adelante el análisis porque me interesa la *Iliada*.

Le recuerdo así al lector un rompecabezas, que es esencial para este libro. Es éste: ¿por qué nos importan estas historias, que están tan lejos de nosotros y que, a lo mejor, no son ciertas? Este rompecabezas, como muchos otros, no nos parece tal en absoluto la mayor parte del tiempo; pero, a veces, cuando se está del humor adecuado, puede antojársenos un misterio absolutamente desconcertante. Llevamos con nosotros, en nuestra soledad, estas ficciones que los poetas nos han legado, cavilamos sobre sus significados, nos regocijamos y entristecemos ante los acontecimientos, nos hacemos amigos y enemigos de los personajes, y nos encontramos de alguna manera alimentados por su experiencia. Estos mundos irreales se vuelven en determinados momentos más reales para nosotros que la propia realidad; ese es el rompecabezas. Yo he visto que éste aumentaba. No he sido capaz de escribir este libro sin preguntarme porque lo estaba escribiendo. El libro es, pues, hasta cierto punto reflexivo, consciente de sí

mismo. He tratado de mostrar al lector lo que he encontrado en Homero y porque considero que merece la pena leerlo.

Las cosas que leemos, según creo, sólo merece la pena leerlas en la medida en que encontramos en ellas, en cierto modo, la verdad. Pero esta verdad es de varias clases. En primer lugar, yo hallo una gran cantidad de verdad en la forma que tiene Homero de ver el mundo, una forma de ver que no puede haber sido personal del magistral poeta, sino que debe haber derivado en parte de su sociedad y en parte de su tradición poética. Hay en Homero una comprensión implícita pero sistemática de las relaciones del hombre con la naturaleza, del hombre con el hombre, del hombre con dios: una psicología, una ética, una teología. Todas estas cosas, tal vez por haber sido creadas en su mayor parte por los poetas, únicamente me parecen ciertas con respecto a los fenómenos de la experiencia, incluida la mía propia. Los dioses homéricos, por ejemplo, me proporcionan un lenguaje para describir el mundo real como realmente se me parece, lleno de objetivos irracionales y de intervenciones erráticas. He vivido con estos héroes homéricos tanto tiempo que he llegado a pensar en ellos como los etnógrafos piensan en su tribu: como "mi gente"; y he encontrado en mucha sabiduría en ellos. Así que, al describir la visión del mundo de Homero, también he tratado de ensalzarla.

Además, hay una verdad en el relato. La medida en que se va desarrollando "de acuerdo con lo probable o la necesidad", es -por extrañas que resulten sus premisas y por exótica que sea su localización-verídica con respecto a la vida. Objeto de hablar de esta clase de verdad, me encuentro diciendo que la manación es el fruto de una investigación sobre las causas de la acción y que aprendemos de las manaciones algo sobre las condiciones de la acción. Desde luego, debe entenderse que el resultado de tal investigación es un relato, no un reportaje y que lo que aprendemos (casi se podría decir "apreciamos") es la verosimilitud este relato, no una verdad de orden general.

Por último, existe la verdad que alcanza el poeta en relación con sus materiales mientras los ordena de una forma inteligible. Esta verdad o se parece mucho a las de la ciencia: se parece más a la clase de verdad a que nos referimos cuando decimos que un hombre es fiel (*true*) consigo mismo o con su vocación. Para dominar sus materiales, el poeta debe adoptar una cierta actitud frente a ellos, debe ser observador, pero distanciado, personal, pero no autocomplaciente. Toda obra de ficción es al mismo tiempo una crítica de una sociedad y una comprensión de ésta; cuanto mayor es la concepción, más difícil resulta la síntesis. En la medida en que el poeta logra esta síntesis, adquiere una especie de dignidad; se convierte en una figura que admiramos y cuya compañía valoramos. Es ésta clase de verdad la que yo valoro en el autor de la *Iliada*; su poema me parece encarnar, más que ningún otro, la comprensión madura que un auténtico hombre debería tener de este mundo.

Asociamos especialmente la dignidad del comportamiento con los poetas trágicos, quizás porque la tragedia nos ocupa sólo de la verdad, sino de la verdad severa incómoda. El poeta trágico pone ante nosotros una visión imperturbable del mundo tal como es, no acorde con nuestros deseos; nos muestra esos "hechos molestos" que, según Max Weber, constituyen la específica responsabilidad del maestro. De manera que el poeta trágico, igual que el maestro, nos convoca a la inteligencia madura y nos muestra cuáles son las exigencias que esa convocatoria nos impone.

En nuestra época, la visión trágica se ha asociado sobre todo con determinados científicos, con el propio Weber, por ejemplo, y con Sigmund Freud, que escribió en *El malestar en la cultura*: "La gente nos dice que si la vida no tiene sentido, no tendría valor para ellos. Pero esas amenazas no cambian nada". Nosotros denominamos "trágica" a esta visión por dos razones, que tienen que ver con la severidad de la verdad establecida y con la dignidad del hombre que la pronuncia. El hombre, en la visión de un Weber o de un Freud, está limitado por las condiciones de su naturaleza y de su historia, sometido irremediabilmente a las contradicciones de su propia existencia. No obstante, posee la facultad de reflejar esas condiciones y de comprenderlas, y tiene la posibilidad de enseñar esa comprensión. Es "una caña, pero una caña pensante", y una caña que habla. De manera que los hombres, conforme acceden al conocimiento, encuentran en la confrontación con su propia debilidad una cierta fuerza trágica.

Los sabios de la época arcaica -*los sophoi*- eran poetas, y Homero fue el más sabio de los poetas. En este ensayo he procurado mostrar cuál es la sabiduría que encuentro en Homero y cómo hallo

expresada esa sabiduría. El poeta es, en parte, un mago, un encantador y un vidente; nos hace contemplar mundos irreales imposibles, y con sus conjuras consigue que nos los creamos. Pero también es cierto además, que creemos en la irrealidad del poeta porque es para nosotros una forma de ver la realidad y de reconciliarnos con ella. Después de todo, en palabras de Auden: " Nada es hermoso, ni siquiera en poesía, si no es cierto".

INTRODUCCIÓN: AQUILES Y HÉCTOR

Aquiles y los críticos

En el canto XI de la *Iliada*, versos 308-429, Aquiles responde a la embajada que le trae la oferta de restitución de Agamenón. Este discurso es el más largo que ha aparecido en el poema hasta entonces en el momento en que se pronuncia hace mucho que sea anunciado.⁵

En el Canto I Aquiles y Agamenón se pelean; Aquiles está a punto de matar a Agamenón cuando parece Atenea y lo contiene; a cambio de la *hýbris* de Agamenón, dice la diosa, Aquiles recibirá "triples regalos" (I, 213-214). Esta promesa establece un programa para los cantos siguientes. Aquiles acepta el mandato de Atenea; dice a Agamenón que consentirá que le sea arrebatada la cautiva Briseida, como había solicitado Agamenón, pero que "algún día todos los saqueos se sentirán sobrecogidos de añoranza por Aquiles... cuando muchos caigan muertos a manos de Héctor, matador de hombres" (I, 240-245). Aquiles se retira el combate y pide a su madre, Tetis, que suplique Zeus una victoria de los troyanos, para que los aqueos

*disfruten todos de su rey
y el hijo de Atreo, Agamenón, señor de amplios
dominios, reconozca su error [áte],
el no haber honrado al mejor de los aqueos.*
(I, 410-412)

Tetis va al Olimpo a presentar su solicitud:

*Tú, por lo menos, dale una compensación, olímpico Zeus:
Infúndeles de momento fuerza los troyanos hasta que los saqueos compensen a mi hijo y lo
favorezcan con honores*

(I, 508-510)

Zeus le promete que atenderá su súplica, y la promesa se mantiene, bien que con algún retraso. Ya en el Canto II, los griegos temen que la cólera de Aquiles los perjudique: Tersites acusa a Agamenón (II, 235-242) y Agamenón está dispuesto a admitir que fue él quien más culpa tuvo (II, 375-378). Se nos dice que Aquiles pronto regresará al combate (II, 694). Más tarde, Apolo dice a los troyanos que la ausencia de Aquiles es su oportunidad (IV, 509-513) y Hera advierte a los griegos sobre su debilidad sin él (V, 787-791). Durante un momento da la impresión de que Diomedes (99-101) o Áyax (VII, 226-232) podrían sustituir a Aquiles, pero en el Canto VIII los troyanos aprovechan su ventaja, cumpliéndose así, como nos recuerda un discurso de Atenea, la promesa de Zeus a Tetis (VIII, 358-372).

Al principio del Canto IX, los griegos han tenido que retroceder hasta su campamento, las hogueras de vigilancia de los troyanos llenan la llanura y Agamenón llora (IX, 14). Todo ha sucedido de acuerdo con

⁵ discurso es el tercero en longitud de todo el poema, sólo superado por el Fénix, que viene inmediatamente a continuación, y el de Néstor del Canto XI (XI, 656-803), ambos discursos pronunciados por ancianos que contienen insertas sendas largas narraciones.

la amenaza de Aquiles y la promesa de Zeus. Néstor se hace cargo del mando y convoca un consejo en el que echa toda la culpa a Agamenón y dice que ahora deben compensar a Aquiles con regalos y palabras conciliadoras (IX, 103-113). Agamenón acepta toda la responsabilidad y promete una completa restitución, exponiendo un enorme catálogo de regalos (IX, 115-161). Néstor responde: «Ya no tienen por que ser despreciados los regalos que ofreces al príncipe Aquiles» (IX, 164). Néstor organiza una embajada, que Aquiles recibe con amabilidad: «Estos hombres que hay bajo mi techo son mis mejores amigos» (IX, 204). Odiseo pronuncia un cuidado discurso, en el que describe la desesperada situación de los griegos, vuelve a enumerar el catálogo completo de regalos, hace un llamamiento personal a Aquiles y le promete finalmente la oportunidad de matar a Héctor (IX, 225-306). A este discurso es al que responde Aquiles.

Nada de todo lo oído nos prepara (excepto tal vez una frase de Odiseo: IX, 300-301) para la réplica de Aquiles: Aquiles rechaza los regalos. Presento aquí su discurso íntegro:

Noble hijo de Laertes, Odiseo, fecundo en ardidés, mis palabras serán directas, sin miramientos, exactamente como pienso, y las veré cumplirse. No es preciso que nos sentemos aquí a murmurar; igual que a las puertas del Hades, odio al hombre que oculta unas cosas en el alma y dice otras. Yo hablaré sin doblez, como mejor parezca.

No soy partidario de Agamenon. Ni él me convencera ni el resto de los vuestros. Nada tiene que agradecer quien pelea sin tregua contra quienes matan. Él mismo será el botín, por bien que se luce; hay un único precio para el valiente y para el cobarde; mueren juntos, sea mucho o poco lo que hagan. Nada sacaré de esto, más que penas para el alma, arriesgando constantemente mi vida en el combate. Como el ave que lleva a sus polluelos sin plumas la comida, todo lo que encuentra, pasando ella escasez, así he pasado yo noches en vela en mi puesto y he perdido sangrientos días en interminable guerra, luchando con hombres por las mujeres de otros.

Doce ciudades he saqueado con la fuerza de las naves y once por tierra cuento, próximas a la fértil Troya, y de todas ellas despojos abundantes y preciosos obtuve, y todos se los entregué a Agamenón, el hijo de Atreo. Él, atrás en el campamento, los recibe, reparte unos pocos y se queda con el resto. Los demás trofeos, entregados a príncipes y reyes, estos pueden conservarlos, pero únicamente de mí tome él mi hermosa mujer. Que duerma con ella y que la goce. ¿Para qué hemos venido a combatir en Troya? ¿Por qué hemos reunido el ejército? ¿Acaso no ha sido por Helena la de los hermosos cabellos?

¿Es que solo ellos de todos los mortales aman a sus mujeres,

los hijos de Atreo? Todo hombre con valor y juicio aprecia a la suya y se preocupa por ella, como yo amaba a la mía de corazón, aunque fuese ganada con la lanza.

Ahora que me ha robado mi trofeo y me ha estafado, que me ponga a prueba. Lo conozco; no me convencerá. Adelante, Odiseo, tú y los demás señores;

pensad en cómo alejar el fuego de vuestras naves. Muchos problemas tuvo él mientras yo estuve fuera. Levantó una muralla y cavó un foso alrededor, un foso grande y ancho, y lo relleno de estacas; pero no es suficiente para la fuerza aniquiladora de Héctor ponerle freno. Mientras yo luché con los aqueos apenas de la sombra de la muralla se apartó Héctor;

sólo llegó hasta las puertas y hasta la encina;

la vez que estuvo allí, a punto estuve yo de atraparlo. Pero ya no deseo combatir con el noble Héctor; mañana rogaré a Zeus y a los demás dioses mientras cargo mis barcos; cuando los haya botado al agua

verás —si quieres, y estas cosas te conciernen— al amanecer, en el Helesponto rico en peces, cómo se alejan navegando mis naves, con los marineros a los remos. Y si el señor de los terremotos me da buen viento, al tercer día arribaré a la feraz Ftía.

Allí está lo mucho que dejé al emprender este maldito viaje.

Más lo que llevaré de aquí, oro y rojo bronce, mujeres de cintura estrecha y lingotes de hierro gris; me llevaré mi parte del botín. Pero el trofeo que me dio, con su arrogancia me lo quitó el poderoso Agamenón, el hijo de Atreo. Cuenta de mí lo mismo que yo te cuento, con franqueza, para que los griegos lo odien. Tal vez él aun confíe en estafar a otro dánao, embozado en su desvergüenza. Pero no sera a mí

a quien dirija sus ojos de perra para buscar en mi rostro el menor deseo de seguir su consejo ni de hacer su tarea. Él me estafó y me ofendió. Ya nunca más volverá a enredarme con sus palabras. Basta. Que a sus anchas perezca,

pues Zeus le ha arrebatado el buen juicio. Odiosos son sus regalos; ni un ardite los aprecio; y ni aun si me ofreciera diez o veinte veces

tanto como ahora, si puede conseguirlo en alguna parte, ni por todo lo que hay en el Orcómeno, o en la Tebas de Egipto, donde las casas revientan de tesoros —hay un centenar de puertas y doscientos hombres salen por cada una de ellas con carros y caballos—, ni aunque fueran tantos regalos como hay arenas y polvo, ni por ésas podría convencer el rey a mi corazón hasta que me haya compensado por todo el ultraje. Yo no me casaría con la hija de Agamenón,

ni aunque compitiera con Afrodita en belleza

y sus habilidades remedaran las de Atenea, la de ojos de lechuza.

Ella no es para mí. Que sea para algún otro griego, para alguien más afín a Agamenón y que tenga más de rey.

Pues si los dioses me guardan y regreso a mi patria, mi padre Peleo me encontrará una esposa adecuada. Hay muchas mujeres en mi país, en Ftía,

hijas de príncipes que gobiernan las murallas de sus palacios;

yo puedo tomar a la que quiera de ellas por esposa. A eso es a lo que me incita mi corazón arrogante, a casarme con una esposa legítima, una compañera digna,

y a disfrutar en paz las riquezas de mi anciano padre

No, no merece la vida ni todo lo que dicen

que poseyó Troya, esa fortaleza bien nutrida,

antes, en la paz, antes de que vinieran aquí los aqueos;

ni tampoco todo lo que guarda el pétreo templo

de Febo Apolo encaramado en lo alto de la rocosa Pitó.

Todo eso se puede robar: las vacas y los rebaños de ovejas;

pero la vida no se puede robar para que vuelva al hombre,

ni apresarla, una vez que ha traspasado la barrera de los dientes.

Mi diosa madre, Tetis la de los pies de plata, me dice

que una doble Parca me conduce a la muerte:

si sigo aquí y lucho junto a las murallas de Troya,

perderé el regreso, pero mi fama será inmortal;

si vuelvo a la hermosa tierra de mis padres,

perderé la noble fama, pero será una larga vida

la que tendré, y no me sorprenderá pronto el final ni la muerte.

Y por eso para todos vosotros éste es mi consejo:

Venga, regresad a casa, porque no está a vuestro alcance

el final de Troya, la de murallas escarpadas.

Zeus que todo lo ve

ha volcado sobre ella su protección: sus huestes

están animosas.

Venga, volved con los principes de los aqueos

y dadles mi mensaje —ése es el privilegio de los

ancianos:

que conciban otro plan, un plan que sea mejor

para salvar sus naves y el ejército de los griegos

atrapado en el campamento, puesto que éste no valdrá,

el plan vuestro, a consecuencia de mi cólera.

No obstante, Fénix puede pernoctar con nosotros

para partir con las naves hacia su patria

mañana, si así lo desea. Que yo no lo obligaré.

(IX, 308-429)

Evidentemente, este discurso es uno de los grandes momentos de la *Iliada*. Repleto de virtuosismo retórico, utiliza símiles, analogías e ironía, series repetitivas ascendentes, combinación de frases largas y cortas, y se sirve de formulaciones gnómicas e incluso repite cuatro veces el martillazo del verso inicial: Atreides/ei/ai (<hijo(s) de Atreo>). Aquiles, además, responde a todos los puntos del discurso de Odiseo: rechaza los regalos, rechaza la amistad de Agamenón, dice a sus amigos que deben buscar en otra parte, confirma los peligros de la situación en que están y afirma que Héctor ha dejado de interesarle. Sin embargo, mientras que el discurso de Odiseo estaba organizado y cargado de intención, el de Aquiles brota con una fuerza desafiante y obsesiva. Abandona cada tema tan solo para volver a recogerlo, como si su cabeza diera vueltas dentro del círculo cerrado de su cólera. El discurso de Odiseo estaba cuidadosamente compuesto en vistas de su finalidad; Aquiles comienza con un alegato a la sencilla verdad y explota con la cruda verdad de su estado anímico. Es como si estuviera hablando consigo mismo.

Este discurso es tan enérgico y tan inesperado que, sin duda, el poema entra en este momento en algún terreno previamente inexplorado. El propio Aquiles es el explorador y explora solo: desde este punto los demás personajes del poema lo encuentran desconcertante y le hablan protestando y sin comprensión. La embajada es totalmente defraudada por Aquiles: como dice Diomedes, está claro que los griegos no pueden hacer nada sin él y que lo mejor es dejarlo en paz (IX, 697-703). Más tarde Patroclo afirma que no se está comportando en absoluto como un ser humano:

*Despiadado, tu padre no fue el jinete Peleo,
ni tampoco Tetis tu madre, sino que te engendraron
glaucos mar
y los acantilados, puesto que eres inexorable.*

(XVI, 33-35)

De diversas maneras, Fenix (IX, 515-526), Odiseo (XIX, 216-229) y Apolo (XXIV, 39-54) dicen todos que Aquiles no se comporta como los seres humanos; no se parece a un hombre, dice Apolo, sino a un león. Los demás personajes de la *Iliada*, en realidad, no interpretan a Aquiles, sino que se enfrentan a él. El poeta nos deja la interpretación a nosotros.

Los críticos, como mínimo, se han dividido. Para Maurice Bowra, la *Iliada* es << una historia profundamente moral >>, que se articula según el esquema de << pecado y castigo >>. Para Bowra, el grandioso discurso de Aquiles a la embajada señala el momento en que el héroe incurre en pecado, y el definitivo comentario sobre el discurso es la réplica que le da Fénix.

Aquiles se ha convertido ahora en la víctima de la *áte*, el error que conduce al desastre... Es lo peor de todo, porque la norma divina que ahora quebranta Aquiles es una de las más sagradas, la ley de que se debe ser piadoso con quienes suplican... En este sentido, definitivamente Aquiles da un paso en sentido equivocado. La recuperación y el arrepentimiento de Agamenón suprimen la excusa que tenía antes y ahora sólo él es culpable de la calamitosa situación en que están los aqueos.⁶

La lectura que hace Bowra de la escena de la embajada es la clave para su interpretación del poema entero:

Como ha hecho ver Fénix [Aquiles], se ha colocado frente a la ley divina y debe contar con las consecuencias... Patroclo... muere...

⁶ Bowra, 1930, p.19

Aquiles es castigado con la muerte de Patroclo... Pero su tragedia no acaba aquí. Aún está por llegar el capítulo más triste... Aquiles tiene la cólera en el alma y, aunque la muerte de Patroclo le crea una gran culpabilidad, no lo cura de la cólera... Ahora su principal idea es la venganza. La venganza era absolutamente legítima en la moralidad heroica. Cuando Odiseo mata a los pretendientes hay que entender que está completamente justificado a ojos del poeta y de sus oyentes. Pero cuando Aquiles busca vengarse en Héctor, su ánimo es diferente y sus resultados menos loables... Su furia se extiende a otros que son del todo inocentes. Mata a Licaón y le niega los ritos funerarios... No se contenta con matar a Héctor. Tiene que maltratar también su cadáver... Pero Homero no se contenta con dejar a Aquiles y su historia aquí. Su héroe se ha hundido en la degradación por una falta de su propio carácter y sólo puede restituirle el honor y la simpatía cuando esta falta se haya reparado.

La reparación se produce en el último libro, con la visita de Príamo para rescatar el cadáver de Héctor.

Aquiles no puede oponerse a la solicitud que viene de los dioses de que entregue el cadáver de Héctor. En ese instante recobra su verdadero carácter. Su cólera ha pasado y vuelve a ser él mismo.⁷

Otros críticos adoptan un punto de vista muy distinto respecto al discurso ante la embajada, y a la historia de la *Iliada*. Adam Parry comenta sobre el gran discurso:

Aquiles... presenta su visión personal con un candor terrorífico. Y lo que le importa a este candor es, precisamente, la enorme distancia que hay entre la apariencia y la realidad; entre lo que espera Aquiles y lo que recibe; entre la verdad que impone la sociedad a los hombres y lo que Aquiles ha visto por sí mismo como cierto... La desilusión consecuente a la conciencia de Aquiles sobre esa escisión, las preguntas a que da lugar su conciencia del hecho y los resultados que todo esto tiene en los avatares bélicos son probablemente la verdadera trama de la segunda mitad de la *Iliada*.⁸

Esta sugerencia ha sido, en efecto, desarrollada por Cedric Whitman. Whitman ve a Aquiles, en su gran discurso, “buscando apasionadamente, y al mismo tiempo con vaguedad, algo más grandioso que el sistema mediante el cual los hombres pagan cuando deben y roban cuando pueden”⁹ En este punto, dice Whitman, “Agamenón deja de tener importancia alguna en las preocupaciones de Aquiles”:

Toda la pelea con Agamenón no fue más que la cerilla que encendió el fuego, el impulso que trasladó a Aquiles desde los sencillos supuestos de los demás héroes principescos a la senda donde el heroísmo significa la búsqueda de la dignidad y del sentido de uno mismo.¹⁰

Para Whitman, además, la interpretación del gran discurso es la clave para analizar la historia de Aquiles. Sobre Aquiles antes de la muerte de Patroclo, Whitman escribe:

La ira del héroe es una ira contra sí mismo que sólo se acaba cuando termina el poema... El deseo de vivir, que revela en la *Embajada*, sigue en su interior, y este conflicto es intenso dentro de sí mismo. Para un hombre mortal, el deseo de ser absoluto entraña, por más que no se reconozca, el deseo de morir, y el deseo de vivir lo oscurece.¹¹

Sobre Aquiles después de la muerte de Patroclo escribe:

⁷ *Ibid.*, pp. 20-22

⁸ Parry, 1956, pp.5 s.

⁹ Whitman, 1958, p. 191

¹⁰ *Ibid.*, p. 193

¹¹ *Ibid.*, p. 197

Los vínculos humanos se han desvanecido por completo y lo que queda, la divina fuerza interior, ya no necesita seguir sintiendo en sus propios términos sino que se revela fríamente en la dolorosa y sobrecogedora voluntad de morir. Aquiles se ha entregado con su armadura a Patroclo y ahora ya no es nadie.¹²

Sobre el rescate escribe:

Puesto que ha renunciado a su propia vida, Aquiles está en condiciones, como si dijéramos, de contemplar con distancia a los vivos y sus emociones. Y este gran distanciamiento de su visión lo acerca más que nunca a una auténtica comunión con sus congéneres humanos... Sigue siendo un hombre de indomeñables fuerza y fiereza. Amenaza a Príamo con la muerte si lo encoleriza; pues esta aceptación del rescate no debe considerarse una corrección, sino el coronamiento de su prosecución del honor. ... No hay aquí arrepentimiento, tampoco rechazo de la presunción de divinidad en favor de la humanidad. Es una ampliación de la presunción para incluir a la humanidad... Aquiles se ha realizado: su divinidad y su humanidad son una misma cosa.¹³

Y, en suma:

Los mayores héroes no son hombres que se desengañen. Son hombres clarividentes y puros que desean un bien imposible en el mundo y, finalmente, lo alcanzan, gracias al sufrimiento, en sus propios términos espirituales. El deseo de lo imposible es lo que se asemeja a la desilusión, hasta que se encuentran los términos en que es posible.¹⁴

Y:

El absoluto es la capacidad y el derecho de los individuos heroicos a percibir -o, mejor dicho, a concebir- la ley por sí mismos, y luego demostrar mediante los hechos que tienen razón.¹⁵

Parry y Whitman parten de un factor que Bowra desatiende: el peculiar poder de la retórica de Aquiles. Sea lo que fuere lo que pueda decirse en favor o en contra de Aquiles, es difícil pensar en el como un héroe meramente falto de moderación o iluso; parece diferenciarse de sus compañeros en que ve el mundo no peor que ellos lo ven, pero con mayor profundidad. Whitman, por otra parte, parece ignorar el juicio moral negativo que hacen sobre el héroe los otros personajes, divinos y humanos, y en apariencia con el respaldo del poeta; al hacerlo, me parece que Whitman ignora la problemática moral del poema. Yo quiero proponer otra perspectiva.

Comienzo por observar que estas dos interpretaciones tienen algunos puntos en común. Quizás merezca la pena exponer estos puntos, sencillos como son, porque, desde mi perspectiva, deben ser aceptados por todo intérprete honesto del poema. Son, en primer lugar, que Aquiles es la figura central del poema; en segundo lugar, que el poema avanza siguiendo un largo proceso de creciente tensión y, luego, al final, desemboca en una curación; en tercer lugar, que la historia de Aquiles es el relato de un hombre que (en un determinado momento) hace caso omiso de las normas de su sociedad. Para Bowra, este alejamiento de las normas es una desviación debidamente castigada y de la que se arrepiente; al final, Aquiles es reinsertado en una sociedad y se reafirma la vitalidad de las normas. Para Whitman, Aquiles es una especie de héroe existencial que abandona los seguros lazos de las convenciones sociales y se lanza en busca de su auténtico ser; y de este modo llega a enfrentarse con el Absoluto y el Absurdo. El Aquiles de Whitman rechaza y trasciende las normas. En nuestro tiempo estamos familiarizados con este tipo de

¹² *Ibid.*, p. 203

¹³ *Ibid.*, p. 218

¹⁴ *Ibid.*, p. 199

¹⁵ *Ibid.*, p. 213

héroe; en realidad, lo estamos tanto que debemos ser cautos en cuanto a encontrarlo en un poema tan alejado de nosotros como la *Iliada*. Quizás deberíamos volver a considerar la cólera de Aquiles.

La cólera de Aquiles

La cólera de Aquiles se basa en primer lugar en su carácter. El testigo más de fiar sobre el carácter de Aquiles es presumiblemente su padre, Peleo; al menos el propio Aquiles manifiesta una devoción incondicional por su padre (XVI, 15-16; XIX, 321-322) y parece ser que él mismo aceptaría el juicio de su padre. Odiseo cita ante Aquiles a Peleo:

Con razón te dijo tu padre, dulce amigo,
aquel día que te envió de Ftía a Agamenón:
“Hijo mío, poderes Atenea y Hera
te darán, si ellas quieren, pero tú mantén tu arrogancia
dentro de tu pecho. Pues la benevolencia es mejor.
Abstente de la disputa, esa creadora de problemas,
para que los argivos te honren, los jóvenes y los ancianos”.
A sí te lo dijo el anciano; y tú lo olvidas.

(IX, 252-259)

La misma escena se describe con mayor detalle en el largo discurso de Néstor a Patroclo:

Dulce amigo, seguro que Menecio ya te dijo esto,
el día que te envió desde Ftía a Agamenón;
nosotros estábamos allí, yo y el ilustre divino Odiseo;
nosotros lo oímos todo en el palacio, según él te lo decía.
Fuimos a la casa de Peleo, a aquellas salas bien construidas,
reclutando gente por toda la Acaya fértil en bueyes;
encontramos al héroe Menetio allí, en la casa,
contigo y con Aquiles. El anciano jinete Peleo
estaba quemando pingües muslos de buey a Zeus tonante
en su abrigada corte. El levantó la copa dorada,
vertiendo vino chisporreante en el fuego sagrado.
Vosotros dos servíais la carne de buey; nosotros dos llegamos
y nos detuvimos en el porche. Aquiles se puso en pie sorprendido;
nos tomó de la mano y nos hizo sentar,
nos ofreció presentes de hospitalidad debidos a los huéspedes.
Cuando nos hubimos satisfecho de comer y beber,
empecé a hablaros y os llame a vosotros dos.
Vosotros estabais bien dispuestos y ellos dos os hablaron mucho.
El anciano Peleo dijo a su hijo Aquiles
que descollara siempre y sobrepasara a los demás;
y a ti te aconsejó Menetio, el hijo de Áctor:
“Hijo mío, Aquiles te supera en cuna,
pero tú eres mayor; él te gana en fuerzas.
Dile palabras sopesadas y hazle sugerencias, instrúyelo;
él te obedecerá... por su propio bien..

De esta manera te habló el anciano; y tú lo olvidas.

(XI, 765-790)

Aquiles es joven. Es un gran guerrero, pero menos perfecto en las artes de la paz. Necesita guía e instrucción (cf. IX, 438-443); tiene dificultades para contener su temperamento. Todos sus próximos lo saben y él lo conoce también. Dice Aquiles:

No hay nadie como yo entre los aqueos de lorigas de bronce
en la guerra. En las asambleas otros me auparon.

(XVIII, 105-106)

La ira de Aquiles se inicia en una asamblea, que él convoca siguiendo el aviso de Hera (I, 55). Aquiles desaprovecha la oportunidad; no es hábil en este tipo de cosas. No obstante, apenas comete ningún error; hace lo que le ha dicho la diosa que haga y lo hace lo mejor posible. Evidentemente la plaga ha desencadenado una crisis. Es claro que la plaga ha sido enviada por Apolo y que el ejército necesita conocer el origen de la furia de Apolo y qué puede hacerse frente a ella. Aquiles va directamente a este punto; comienza:

Hijo de Atreo, ahora me creo que, perdida nuestra meta,
regresaremos a casa —si es que no morimos, en lugar de eso—
puesto que la guerra y la peste unida destruyen a los aqueos.
Venga, preguntemos a algún adivino, o bien a un sacerdote,
o a un intérprete de sueños —pues también los
sueños provienen de Zeus—,
que sepa decirnos por qué Febo Apolo está irritado...

(I, 59-64)

Calcas se ofrece a hablar, contando con que lo protegerá Aquiles; así lo jura Aquiles, «incluso si mencionas a Agamenón». Es evidente que la asamblea necesita la información de Calcas y que éste merece ser protegido. El vidente, pues, informa a la asamblea de que Agamenón es de hecho culpable. Agamenón se pone en pie, algo de mal humor, y dice que devolverá su hija al sacerdote de Apolo; no obstante, hay que aportar alguna compensación para que el rey no se quede sin trofeo, “lo cual no está bien”. Aquiles pregunta de donde se supone que saldrá esa compensación. No quedan trofeos sin repartir; los aqueos compensarán a Agamenón con los despojos de Troya, «por triplicado o por cuadruplicado», si es que alguna vez cae Troya. Agamenón vuelca su mal humor contra Aquiles y comienza la discusión entre ellos.

En esta breve escena se nos presentan algunos datos clave sobre el carácter de Aquiles. Aquiles es un hombre de gran inteligencia, pero poca sensibilidad. Ve la situación con claridad, pero no como la aprecian los otros. En especial, Aquiles demuestra que no tiene consciencia de las probables reacciones de Agamenón.

Podemos imaginarnos cómo hubiera manejado Néstor la situación. Néstor la hubiera afrontado de soslayo, quizás hubiera contado un par de anécdotas, hubiera calmado a su audiencia asegurando que, después de todo, la situación no era tan desesperada o irresoluble, y alabando a Agamenón como gobernante, al mismo tiempo le habría hecho ver, con tacto, lo que se esperaba de él. Sabemos todo esto sobre Néstor porque lo vemos actuar al principio del Canto IX. Néstor sabe que un rey al que se le está pidiendo que se retracte de una acción anterior precisa ánimos y apoyo. La solicitud de compensación que hace Agamenón era vaga y hubiera sido fácil conformarlo también con la vaga promesa de que los aqueos aportarían con toda seguridad algún trofeo sustitutorio en cuanto encontraran la forma satisfactoria de hacerlo. Cuando Néstor habla, los problemas se resuelven; es una característica de la sabiduría de los ancianos.

Para Aquiles es difícil convivir, en parte porque ve las situaciones con demasiada clarividencia. Esta claridad de visión es el origen de su poderosa retórica y de su grandeza como guerrero. Aquiles se adapta por entero a las situaciones tal y como él las percibe; actúa y habla sin oscuridades ni medias palabras. Un hombre de este tenor no encuentra su sitio en una asamblea deliberante. Ve las situaciones con tanta claridad porque sólo las ve parcialmente. Con sus instintivos recursos retóricos, Aquiles dramatiza su visión parcial para sí mismo hasta que esa parcialidad le llena los ojos y no deja espacio para matizaciones. Dice a Agamenón:

Mi botín nunca iguala al tuyo cuando los aqueos
saquean algún palacio troyano bien provisto;
aunque la mayor parte de la dolorosa batalla
es obra de mis manos. Pero cuando llega el reparto,
tu botín es mucho mayor;
una pequeña parte, pero grata es lo que llevo a mis barcos,
después de agotarme en la batalla.

(I, 163-168)

La frase formularia “una pequeña parte, pero grata” —*oligon te philon te*— aparece en la *Odisea* en un contexto de mendicidad (vi, 208; xiv, 58). Ésa es probablemente la connotación que tiene aquí; Aquiles se retrata a sí mismo como una criatura indefensa que se alimenta de sobras. Esto es muy poco exacto. Las dos muchachas que son el centro de la discusión —Criseida y Briseida— habían sido capturadas en una incursión en Tebas (I, 366-369; II, 688-693). Esta incursión constituyó de por sí el tema de una epopeya;¹⁶ las referencias a este poema están desperdigadas por toda la *Iliada* y Homero parece dar por supuesto que su público conoce la historia. En el Canto VI nos enteramos de que el trofeo más valioso de esta expedición, la esposa del rey, había sido ganado por Aquiles, el cual volvió a venderla a su padre, “recibiendo un inconmensurable rescate” (VI, 425-427). A fin de cuentas, Aquiles no se había quedado sin recompensa.

Al arrebatarle a Briseida, Agamenón está por supuesto actuando de forma ultrajante. Para Aquiles, esta injusticia es especialmente amarga por lo muy inesperada. Aquiles está intentando salvar el ejército de Agamenón. Si de alguna manera habla con dureza a Agamenón, bueno, está en su derecho dentro de la asamblea.¹⁷ Cuando Agamenón lo insulta, Aquiles le devuelve los insultos, como es natural. Para cuando Néstor toma la palabra, es demasiado tarde. Tal vez el mejor comentario sobre la escena entera sea la observación que hace Eneas a Aquiles, más avanzado el poema:

Los dos tenemos cosas insultantes para decirnos en abundancia,
que no cabrían en una nave de un centenar de remos..
Voluble es la lengua del mortal; muchas son sus palabras,
de todas clases; extenso es el campo de las palabras.
Cualesquiera palabras que digas, las mismas podrías oír.
Pero ¿por qué necesitamos nosotros dos altercados y peleas
para discutir entre nosotros como si fuéramos mujeres?
Ellas se enzarzan irritadas y se zahieren con discusiones
y peleas de unas con otras por las calles,

¹⁶ Cf. Zarker, 1965.

¹⁷ Como señala Diomedes (IX, 32-33). Compárese la sumisión de Diomedes al rey en el campo de batalla con la prudente justificación con la que interrumpe una entrevista formal entre Agamenón y Odiseo (XIV, 110 ss.) A los héroes se les concede una especial libertad de palabra en las sesiones formales de la *agoré*; ésta es una de las cosas para las que sirven estas asambleas.

diciéndose cosas ciertas y falsas que la cólera les dicta.

(XX, 246-255)

La palabra que he traducido arriba por «cólera» es *chólos*; Agamenón y Aquiles se enzarzan a vociferar como pescateras porque se ha apoderado de ellos la *chólos*. *Chólos* es una palabra más amplia que «cólera»; Aquiles siente *chólos* cuando ve por primera vez las armas que ha fabricado Hefesto, y también siente deleite. Sus ojos «brillan bajo las cejas como relámpagos» (XIX, 16-18). Odiseo teme que Nausica pueda sentir *chólos* si se postra a sus pies un extranjero desnudo y cubierto de sal (vi, 147). El *chólos* es una reacción de todo el cuerpo, la oleada de adrenalina que impulsa a los hombres a las palabras y las acciones violentas. El *chólos*, dice Aquiles más adelante,

endurece incluso al hombre juicioso;
es mucho más dulce que la miel sentirla brotar en el interior
y se eleva como el humo dentro del pecho de los hombres.

(XVIII, 107-110)

Hay dos formas de enfrentarse a la *chólos*. Puede volcarse en la acción violenta y de ese modo «curarse» (IV, 36). O bien puede «digerirse» (I, 81; cf. IX, 565); con el tiempo, el cuerpo consume la *chólos* y el hombre vuelve a recobrar la calma. La reacción natural de Aquiles es adoptar el primer curso; decide matar a Agamenón. Pero interviene Atenea y le promete los «triples regalos». Aquiles replica:

Tu palabra, desde luego, diosa, debe respetarse,
por grande que sea la *chólos*. Pues de este modo es mejor.
Quien confía en los dioses, consigue que ellos lo escuchen.

(I, 216-218)

Aquiles se retira a las naves, a «digerir su *chólos*» allí (IV, 513) y aguardar los acontecimientos.

Volvemos a ver a Aquiles cuando le llega la embajada «con espléndidos regalos y palabras conciliadoras» (IX, 113). Todo el ritmo de los acontecimientos habidos hasta este momento nos haría esperar que Aquiles aceptara los regalos y se aplacara su cólera. Yo creo que el propio Aquiles piensa que aceptará los regalos... hasta después de haberlos oído. Aquí, creo yo, juega la fuerza dramática de la larga lista de regalos de Agamenón que Odiseo repite casi literalmente. La primera vez que oímos la lista, respondemos cálidamente al ánimo de enmendarse de Agamenón; cada nuevo artículo es una prueba adicional de su nueva buena voluntad. Cuando la misma lista se le recita a Aquiles, suena deprimente y cada objeto más deprimente que el anterior; mentalmente, los oyentes y Aquiles se dan cuenta en ese mismo momento de que los regalos no servirán, de que la embajada tiene que ser un fracaso.

La frase anteriormente aludida de Odiseo —«si odias al hijo de Atreo de todo corazón, a él y sus regalos» (IX, 300-301)— sale a relucir exactamente al final de la repetida lista. El propio Odiseo se da cuenta de que su presentación no está yendo bien. Inserta su frase en el momento en que está pronunciando los últimos cuatro versos del mensaje de Agamenón, que habían sido:

Que él se someta; Hades, implacable e inexorable,
es por eso mismo el dios más aborrecido de los mortales.
Y que él se me someta en cuanto soy más rey y en cuanto
puedo vanagloriarme de ser mayor por nacimiento.

(IX, 158-161)

No obstante, Odiseo no consigue nada suprimiendo la conclusión implícita en el centro de su mensaje. Mediante este mismo acto de compensación, Agamenón afirma su superioridad sobre Aquiles. Al ofrecerle regalos demuestra que los tiene, y para malgastarlos. Al brindarle a Aquiles siete ciudades y su hija, Agamenón no está haciendo nada que le empobrezca; está ofreciendo incluir a Aquiles en su campo de acción como yerno y subordinado. Aquiles dice por dos veces que Agamenón lo había tratado «como a un vagabundo sin honor» (IX, 648-XVI, 59). Tal inclusión en la esfera de otros es precisamente el sino de los vagabundos, como Fénix (IX, 478-484) y Patroclo (XXIII, 83-92), que han sido acogidos por Peleo. Mediante los arreglos que le ofrece, Agamenón sometería a Aquiles a su dependencia. Esta es la razón de que Aquiles, mientras todavía está haciendo el alegato algo contradictorio de que no ha sido compensado por sus esfuerzos, ponga al mismo tiempo tanto énfasis en su réplica sobre sus propiedades y sobre el hecho de que él tiene un padre que es el suyo en su propio país. Aquiles sabe que lo que se le ha pedido es sumisión.

¿Qué es lo que desea Aquiles de la embajada en este momento? Posiblemente él mismo no lo sabe. Aquiles había deseado matar a Agamenón y tal vez ahora no se contentaría con menos que la humillación de Agamenón. Quizás una embajada que hubiera llegado, no en nombre de Agamenón, sino imponiéndose a las protestas de Agamenón, en nombre del resto de los griegos, habría tenido éxito. En el Canto I, Aquiles dice que, si los griegos no fueran despreciables, Agamenón habría perdido el poder para cometer ultrajes (I, 231-232). Ahora dice que los demás griegos no volverán a confiar en Agamenón; el caso de Aquiles debe enseñarles que su rey es un sinvergüenza y un mentiroso (IX, 369-372). Agamenón, dice Aquiles, debe devolver «todo el ultraje» (IX, 387). Aquiles sufre, y este sufrimiento sólo puede aliviarse con el sufrimiento del hombre que lo ha causado. Si Agamenón pierde su autoridad, es seguro que sufrirá.

A Aquiles se le ofrecen los regalos a condición de que renuncie a su *chólos* (IX, 157, 260-261 y 299). Pero eso él no puede hacerlo: la *chólos* es un *páthos*, no sometido a control racional. Al final de la embajada, Aquiles cuenta a Áyax que no tiene remedio:

Áyax, hijo de Telamón, descendiente de Zeus, caudillo de hombres,
de alguna manera tus palabras coinciden con mis opiniones.
Pero mi corazón sigue henchido de *chólos* cuando recuerdo;
él me despreció delante de los argivos,
el hijo de Atreo, como a un vagabundo sin honor.
(IX, 644-648)

Aquiles tiene la sensación de que ha sido expulsado de su legítimo lugar en el mundo. Hasta que se haya recuperado de esta experiencia, no puede regresar con sus amigos, por mucho que ellos lo necesiten. En realidad, lo que le gustaría es abandonarlos a todos y regresar a su patria. Sus tropas le han estado diciendo que, si no van a combatir, bien podrían partir todos ellos (XVI, 203-206). La embajada parece haber clarificado también este punto. No hay motivo para esperar; puede zarpar por la mañana.

Pero no se va. Ahora a su patria, porque su patria significa para él su padre, pero fue éste quien lo envió a que fuera guerrero; la madre de Aquiles preferiría su vida a su honor, pero Aquiles no puede defraudar las esperanzas que su padre ha puesto en él. La idea de regresar a su casa ha sido siempre el punto débil de su posición; en este punto, y sólo en este punto, Fénix y Áyax le hacen cambiar de opinión.¹⁸ Él sustituye su amenaza de regresar por un voto: no combatirá hasta que Héctor salga al campo de los mirmidones y su fuego alcance sus propias aves (IX, 650-653). De este modo se compromete a mantenerse cerca de la batalla, pero sin participar. Aquiles está atrapado entre un padre que le hizo partir y un rey que quiere avasallarlo y aprovecharse de él. No se le ocurre, de momento, ninguna solución mejor que mantenerse al margen de los acontecimientos.¹⁹

¹⁸ Cf. Whitman, 1958, p. 190

¹⁹ Obsérvese el perfecto (stative) de *hestekei* (XI, 600).

El gran discurso de Aquiles, según esta lectura, es una explosión de rabia ante la delicada situación en que se encuentra. Aquiles es una figura desmesurada. Es más fuerte, más rápido, más valiente que los demás héroes, y su cólera también es mayor que todo lo que los otros puedan sentir. Y Aquiles es un héroe con excepcionales facultades intelectuales y verbales; tiene una capacidad única para generalizar su experiencia inmediata y formularla en términos universales. Que se ve privado de Briseida, bien, entonces ha sido despojado de todo y no ha recibido nada. Que Agamenón se porta mal con él, bien, entonces Agamenón es un bobo, un glotón, un tramposo y un cobarde. De manera similar, que no logra encontrar razones para volver al combate, entonces es que no existen tales razones; nada puede compensar a un hombre de arriesgar la vida. El discurso no es un paso adelante en pos de una nueva síntesis, sino una vívida y abrumadora exposición de una verdad parcial.

No puedo estar de acuerdo con Whitman en que Aquiles esté aquí «persiguiendo algo más sublime». Seguramente persigue algo, pero nada le llega a las manos. Intenta dar la espalda a la guerra, pero la guerra es su vida y no puede dejarla. Su discurso queda desmentido por sus actos.

Tampoco puedo estar de acuerdo con Bowra en que Aquiles esté aquí pecando y ofreciéndose al debido castigo. Dado el hombre que es y el lugar en que se halla, no consigo ver que Aquiles pudiera haber obrado de otro modo. En la embajada, como a todo lo largo del poema, Aquiles no es tanto el creador de las situaciones como su agente y su víctima; en todos los casos hace aquello que considera que debe hacerse.

Al llegar al Canto XVI —que es el día siguiente en la narración, pero mucho después en la vida del poema— la *chólos* de Aquiles ha desaparecido, ha sido “digerida”. Instruido por Néstor, Patroclo le ruega que vuelva al combate o que lo envíe a él, a Patroclo, en su lugar; Aquiles pasa revista a sus agravios una vez más y luego dice:

Acabemos con todo eso. No había posibilidad
de mantener la *chólos* sin cesar en el corazón. Pero yo dije
que no cejaría en mi enemistad hasta que
la guerra y la batalla llegaran a mis propios barcos.
Pero tú, ponte mi famosa armadura sobre tus hombros;
conduce a los belicosos mirmidones en la lucha.

(XVI, 60-65)

La embajada llegó un día antes de tiempo, ahora hubiera obtenido mejores resultados.²⁰

Pero es demasiado tarde; Aquiles está atado por el voto que hizo el día anterior. En su lugar, envía a Patroclo.

La idea de enviar a Patroclo fue una sugerencia de Néstor. El voto de Aquiles se lo sugirió la historia que cuenta Fénix sobre Meleageo.²¹ Es una trágica ironía que el intratable Aquiles caiga en desgracia precisamente porque es sensible a las sugerencias. Otra ironía es que el voto que lo tiene atrapado lo formulase debido al deseo de responder de alguna manera a las persuasiones de sus amigos.

²⁰ Yo creo que esta es la solución del famoso rompecabezas: al Aquiles en, que rechazado los regalos en el Canto IX, al parecer sigue esperándolos en el Canto XVI. Dice aquí que el curso de la batalla cambiará de sentido si Agamenón le da muestras de "amabilidad" (XVI, 71-73) y advierte a Patroclo que no vaya demasiado lejos; los griegos seguirán teniendo necesidad de miles, de modo que "quiten" (a Agamenón) la hermosa muchacha (esto lo entiendo yo como la fuerza del *hoi*) y me procuren adicionalmente buenos regalos" (XVI, 85-86). Aquiles tiene la misma composición mental que antes: un Agamenón humillado y privado de Briseida por la colectividad griega. Además, piensa en la colectividad, y no en el rey, como el agente de la reconciliación. Aquiles puede ahora ver con mayor claridad todo esto (aunque está lejos de la clarividencia) porque ha cambiado de humor; ahora puede pensar en los regalos y la reconciliación porque los regalos tendrían algún significado para él.

²¹ Cf. Whitman 1958, p.191.

Aquiles dice a Patroclo que no persiga a los troyanos, sino que se limite a alejarlos de las naves (XVI, 80-96). Presa del entusiasmo en la batalla, Patroclo se olvida de estas instrucciones y muere. Aquí da un giro la historia de Aquiles y determina su final.

Con la muerte de Patroclo, Aquiles adquiere una nueva clarividencia. La vida, que anteriormente parecía tan desconcertante, se vuelve claramente sin sentido. Tetis le dice que si mata a Héctor su propio sino llegará inmediatamente después. Él responde:

Déjame morir pronto, pues no estuve allí con mi amigo
para impedir su muerte.
Y él, tan lejos de su casa, ha perecido;
le faltó mi protección en la batalla.
Ahora nunca regresaré a la tierra de mis padres;
ni para Patroclo he sido una luz,
ni para los demás, nuestros compañeros,
de los que tantos han caído ante el ilustre Héctor.
Yo me quedé junto a las naves, como un peso muerto sobre el suelo.

.....
El rey de hombres Agamenón me causó la *chólos*,
pero acabemos con eso aunque nos duela,
domando por necesidad el corazón en nuestro pecho.
Ahora saldré, hasta que encuentre al asesino de esa cabeza querida,
Héctor. Mi propia muerte acepto cuando
Zeus y los demás dioses inmortales me la deparen.

(XVIII, 98-116)

Lo que se ha apoderado de Aquiles en este momento no es la *chólos* sino algo más profundo. Su espíritu se ve coaccionado “por la necesidad” (cf. XIX, 66). Tiene la absoluta obligación de vengar a su amigo, y esta obligación lo priva de cualquier otra necesidad de elegir. Aquiles lanza su gran *aristeía*, que llena el Canto XX, el XXI y el XXII. Se trata de una escena de acción sobrecogedora. Aquiles lucha con el río, y los dioses luchan entre sí; en un determinado momento el Rey de los Muertos tiene miedo de que el mundo se rompa y deje al descubierto los odiosos reinos subterráneos (XX, 61-65). En medio de todo esto, Aquiles actúa y mata con fría convicción e incluso con algo de alegría. Cuando ve a Licaón, a quien hizo prisionero en una anterior batalla y que, después de ser vendido y pagado el restate, había regresado a Troya tan sólo para enfrentarse por segunda vez con Aquiles, Aquiles dice:

Insensato, qué gran maravilla veo con mis ojos.
Seguro que los arrogantes troyanos a quienes he matado
vuelven a levantarse del poniente neblinoso
lo mismo que viene éste, escapado del día despiadado,
vendido en la sagrada Lemnos.
No lo atrapé el salado mar gris, que a tantos atrapa sin querer.
Vamos, pues, probemos la punta de esta lanza mía, su sabor,
para que yo vea y sepa si puede regresar de allí,
también, cuando lo guarde la tierra que da la vida,
que incluso a los poderosos retiene.

(XXI, 54-63)

Hay en esto una especie de terrorífico regodeo. Licaón le ruega que vuelva a hacerlo prisionero. Aquiles responde:

Infeliz, no me hables de rescates ni me hagas discursos;
antes de que Patroclo encontrara su día fatídico,
era más de mí gusto perdonar la vida
a los troyanos; los capturaba vivos y los vendía.
Ahora ninguno escapa a la muerte, ninguno que el dios
ponga en mis manos aquí, delante de Ilión,
de todos los troyanos, especialmente los hijos de Príamo.
Pero, amigo, tú también morirás. ¿Por qué lo lamentas así?
Patroclo también murió, siendo mucho mejor de lo que tú eres.
¿No ves cómo soy yo de apuesto y de grande?
Mi padre era valiente y una señora diosa me parió.
Pero la muerte me aguarda, así como el sino que nos gobierna.
Vendrá al amanecer, por la tarde o al mediodía,
cuando alguien me quite la vida en el combate,
con una lanzada o con una flecha tirada con el arco.

(XXI, 99-113)

Puesto que Patroclo ha muerto, también Héctor debe morir; puesto que Héctor debe morir, también debe morir Aquiles; puesto que Aquiles debe morir, todo el que se enfrente a Aquiles debe morir. Con esta lógica, Aquiles está satisfecho de momento.

El personaje y la trama

Más adelante volveré en este libro sobre la historia de Aquiles y, al final, hablaré de su desenlace. La exposición ha sido hasta el momento (en cierto sentido) intencionadamente superficial. No he dicho nada sobre la fatalidad del relato, ni sobre los ecos históricos y cósmicos que dotan de profundidad y resonancia a la historia de Aquiles²², ni tampoco he analizado el contenido de la visión personal del hombre y del mundo que tiene Aquiles. Aún habrá que decir más; lo que se ha dicho hasta aquí es que la separación de Aquiles de la sociedad le viene impuesta por la sociedad; es un caso de mala fortuna.

Durante todo el poema Aquiles responde a los demás hombres y a los acontecimientos; en todo momento, sus acciones están dictadas por su situación, dado que su temperamento forma parte de ella. La ira de Aquiles fue provocada por Agamenón, que no le dejó más alternativa; Aquiles rechazó los regalos de Agamenón porque se sentía incapaz de aceptarlos. Aquiles envió a Patroclo a la batalla porque no se le ocurría ninguna otra salida honorable, y la muerte de Patroclo obligó a Aquiles a regresar al combate. Esta cadena de acciones necesarias y condicionadas se prolonga, como veremos más adelante, hasta la muerte y el despojo de Héctor, y hasta el rescate de su cadáver.

Todo esto es una lectura del relato homérico hecha desde la superficie hacia el interior: desde las relaciones sociales hasta las conciencias individuales que estas relaciones informan y provocan. Yo sostendría que ésta es la forma correcta de leer un relato homérico. En la *Iliada*, tal y como yo entiendo el poema, los individuos no son considerados libres, seres autodeterminados que se enfrentan a una sociedad, cuya estructura y valores son libres de aceptar o rechazar. Los actores de Homero son vistos

²² Estos ecos ya se han oído en el prólogo en las palabras *menis* e *iphthimos*; ambas tienen connotaciones del mundo de los dioses. Sobre el último término, véase Warden, 1969.

más bien como seres incrustados en un tejido social; son personas cuyos actos y conciencia son la puesta en práctica de las fuerzas sociales que los utilizan. De manera que esta lectura de las historias de Homero implica un conocimiento de la psicología social homérica.

Este conocimiento no es original del presente autor. Un crítico que ha escrito con profundidad sobre la cuestión es Herman Fränkel, quien ofrece un perfil del personaje homérico, perfil que voy a resumir aquí.²³ Fränkel no describe un tipo de hombre constreñido por las normas sociales, sino un hombre conformado con ellas, y que por lo tanto no puede separarse de su sociedad.²⁴ El hombre homérico, según Fränkel, no tiene más puntos de referencia que la sociedad por la que podría definirse.

Para Frankel, el hombre homérico se caracteriza por una “vitalidad elemental”. No concede un solo pensamiento a otra vida, sino que se realiza en la intensa experiencia de ésta, experiencia que es de alegría y de pesadumbre. Por grandes que sean sus sufrimientos al hacer frente a la dura necesidad, el hombre homérico sigue aceptando todo lo que le reporta la vida, incluida la muerte.

El hombre homérico, según esta lectura, es a la vez apasionado e inteligente, impulsivo y a la vez lúcidamente reflexivo. Esta paradoja es posible porque sus pasiones son «objetivas»; no dirigidas hacia dentro sino hacia el exterior, hacia objetos claramente percibidos. Así que el hombre homérico no resulta confundido ni deprimido; se enfurece contra alguien o bien sufre a consecuencia de algo, y en las situaciones más difíciles siempre retiene la facultad de expresarse con palabras.

El hombre homérico, al ser objetivo, carece de interioridad. Se expresa por completo con palabras y actos, de manera que es totalmente conocido por sus compañeros. No tiene interioridades ocultas ni motivos secretos; habla y actúa tal como es.²⁵ Semejante hombre no tiene una personalidad interior; más bien es una especie de campo de fuerzas al descubierto. Es abierto a los demás, a las palabras de los otros hombres y a las intervenciones de los dioses. No existe para él ninguna frontera clara entre el *ego* y el *alter*; es capaz de reconocer sus propios pensamientos y deseos como implantados en él por otro. De manera similar, cuanto tiene dudas, unas partes de él se le vuelven ajenas; argumenta consigo mismo hasta que se hace cargo de sí y ve como debe actuar.²⁶

El hombre homérico es «incapaz de evolucionar»; esta incapacidad es una consecuencia de su sensibilidad a las nuevas experiencias. Responde plena e impensadamente a cada situación, «y el estado

²³ El resumen que sigue está tomado de “Der homerische Mensch” de Fränkel, 1962, pp. 83-94.

²⁴ Fränkel, 1962, p. 92.

²⁵ Fränkel dice: “(Los héroes de la *Iliada* llevan una vida pública, y la consideración hacia el juicio de los demás y de la posteridad determina su forma de actuar [Il. 6, 441-443; 9,459-461]. La opinión pública reacciona ante cualquier comportamiento innoble [*nemessáo*], y en ningún momento se llega a dudar de que este instrumento podría funcionar incorrecta o injustamente. En la *Iliada* no existen motivos ocultos y razones oscuras; todos son tal como aparecen.)

²⁶ Fränkel (ibid., p. 87, n. 11) cita XI, 403-411, donde Odiseo, «perplejo» (*ochthesas*; sobre esta palabra cf. Adkins1969b), habla de su *thymós*, su «espíritu» o «corazón» [o «alma»]. Una vez que ha rechazado su propia idea momentánea, no obstante, la misma idea se convierte en algo que le dice su *thymós*; al rechazarla, se exterioriza, se convierte en algo que no pertenece al ser interior. El poeta resume: «de este modo removié, en su interior, su *thymós* y su *phren*». El proceso de decidir qué hacer se percibe como un proceso de descubrir qué ideas son verdaderamente propias de él. Cf. Böhme 1929, pp. 79 s.

Este diálogo interior (para el que el verbo homérico es *mermerízein*) mediante el cual un hombre a solas consigo mismo busca descubrirse así mismo constituye una interiorización del proceso social; el hombre «penetra en sí mismo» hasta un punto en que reconoce qué es lo que la sociedad espera de él. Véase Speier, 1952, p. 44:

Cuando un hombre de honor se enfrenta a una decisión difícil, está en peligro de perder su honor en la misma medida en que no está seguro de si debe atender lo que éste le exige. Puesto que se divide en dos partes, re-presenta a dos personas: el hombre cuyo honor personal exige que haga *esto*, es para sí la imagen de la vida correcta; aquel cuya conveniencia, o seguridad, o bienestar, propone que haga *aquello*, aun cuando esto quebrante su honor, es un apóstata en potencia de la otra imagen. Su monólogo moral es en realidad un diálogo que corresponde a la relación que existe en el honor público entre los observadores y los detentadores [del honor], cuando se trata de dos personas distintas.

de ánimo que lo induce pasa con la situación sin dejar rastro». El hombre consiste en esta sucesión de estados; su carácter sólo se unifica en el sentido de que responde de forma característica.²⁷

Así que, para Fränkel, el hombre no es una síntesis de su historia, sino su historia misma. Fränkel podría haber agregado que semejante hombre es capaz de sorprenderse cuando una nueva situación le suscita una respuesta de la que no tiene experiencia anterior.

Seguro que Fränkel, como él mismo dice, «acentúa y simplifica». La descripción de Fränkel solo está pensada para aplicarse a la *Iliada*, no a la *Odisea*, e incluso dentro de la *Iliada* podemos encontrarle excepciones. Odiseo, por ejemplo, es capaz de ocultar sus pensamientos; como cuando suprime las últimas cuatro líneas del mensaje de Agamenón. Agamenón repasa sus actos pasados con remordimientos, y en la historia de Héctor (como veremos) el reconocimiento del error y el sentido de la responsabilidad desempeñan un papel crucial. Helena es capaz de autodespreciarse. Y así sucesivamente. Sin embargo, el análisis de Fränkel me parece un punto de partida esencial para los modernos que quieran leer la *Iliada*, porque nos recuerda que debemos tener cuidado al extrapolar nuestra concepción del carácter a estas figuras. Además, su descripción del hombre homérico se aplica, creo yo, mejor a Aquiles que a ninguna otra figura. Esto tal vez fuera de esperar; como el héroe de mayor enjundia, Aquiles es también el más perfecto como tipo caracterial.

Aquiles nunca vuelve la vista atrás. Se refiere a las experiencias anteriores sólo de forma ocasional, para dar cuenta (sin explicaciones) de que ahora siente de un modo distinto. Aquiles no habla de su responsabilidad por sus propios actos. Cuando muere Patroclo, su dolor es total; desea no haber nacido nunca y acepta su propia muerte. Pero no hay palabras de arrepentimiento por haber enviado a Patroclo al combate; únicamente dice *ton apólesa*, «lo he perdido» (XVIII, 82). En su breve discurso de reconciliación con Agamenón, Aquiles dice que habría sido mejor que Briseida hubiera muerto antes de que ellos disputaran por ella (XIX, 59), pero no se acusa a sí mismo, y tampoco a Agamenón. Mientras la disputa con Agamenón ocupaba el primer plano de su conciencia, no podía pensar en otra cosa; cuando ya no ocurre así, no tiene el menor interés por cómo se produjo el incidente. Probablemente (dice en términos vagos) Zeus lo quiso (XIX, 273-274). Aquiles es un personaje que carece claramente tanto de previsiones como de reflexiones posteriores, y sus juicios sobre los demás son tan transitorios como absolutos.

Esta visión de Aquiles tal vez le parezca a un lector moderno que lo degrada y lo priva de su significación como figura central de la *Iliada*. Pero quizás el problema sea nuestro, de nuestra concepción de la grandeza heroica. En la *Iliada* (sostengo yo) la grandeza de un hombre no radica en su capacidad para crear una síntesis interior a partir de su experiencia, sino en sus efectos sobre, los otros hombres, sea este efecto voluntario o involuntario, sea para bien o para mal. En otras palabras, el carácter adquiere significación conforme va dando pie a la trama.

Aquí viene a propósito una clarificación, y una matización. Fränkel escribe dentro de la tradición germana de la *Geistesgeschichte*; para él «lo humano tiene una historia» y, al describir la personalidad homérica, está tratando de reconstruir una etapa temprana de esa historia. Para él, Aquiles carece de «interioridad» porque los hombres de la época de Homero carecían de interioridad; sólo conforme la historia fue desarrollando nuevos estados psicológicos pudieron los griegos desarrollar un nuevo arte personal, que aparece esbozado en la *Odisea* y perfeccionado en la lírica arcaica.

Es posible que esta visión sea correcta, pero no podemos estar seguros y debemos ser cautos al pasar tan de prisa de la poesía a la cultura. Pudiera ser que la visión que Homero tiene del hombre haya

27 Cf. Böhme, 1929, p. 76: Den eigentlichen Begriff «Charakter» kennt Homer nicht. Die Begriffe thymós und nóos gehen ja nicht auf den ganzen Menschen, sondern immer nur auf Bine Seite seines Wesens, eben die, auf die es in der betreffenden Situations ankommt. Das Wesen eines Menschen wird erfasst in seiner Bewährung in der einzelnen Tat. (Homero desconoce el concepto de «carácter» en su sentido literal. Los conceptos de *thymós* y *nóos* no se aplican a toda la persona, sino solamente a una parte de su ser, justamente aquella que resulta más importante en una situación dada. Se puede conocer el ser de una persona cuando ésta demuestra su valía en un hecho individual.)

conformado la narrativa homérica, pero puede ser también que el proceso haya ocurrido en sentido contrario. Pudiera ser que los hombres de los tiempos de Homero tuvieran más «interioridad» de la que Homero otorga a sus personajes, como también pudiera ser que nosotros nos parezcamos al Aquiles de Homero más de lo que nos gusta creer. También nuestras vidas pueden describirse como conformadas por unas palabras y unas actividades claramente condicionadas por la sociedad; de hecho, esto es lo que hace el sociólogo cuando describe al hombre como un sistema de estatus y roles.²⁸ Si hemos perdido la destreza para escribir narraciones profundas desde este punto de vista, entonces hemos perdido una perspectiva válida para contemplar nuestras propias vidas. Lo cual (sugeriría yo) es una de las razones de que la *Iliada* nos resulte interesante. Pero, en cualquier caso, debemos recordar que la *Iliada* no nos presenta la vida sino la visión de la vida que tiene un artista, una visión probablemente característica de toda una tradición poética y, en ese mismo sentido, peculiar de su cultura, pero de todos modos diferenciable de ella.²⁹

Los personajes de un poema son como los ha hecho el poeta, el cual los forjó con arreglo a las necesidades de su obra. Cuando pensamos en el poema como algo artificial, como una construcción, abandonamos el punto de vista de los personajes y adoptamos el del poeta. Nos preguntamos qué clase de significado está transmitiendo el poeta y cómo busca transmitirlo; descubriremos que ese significado se transmite, no en la experiencia que se representa de ninguno de los personajes concretos, sino en el conjunto del poema. De este modo, trasladamos nuestro interés del personaje a la trama, entendiendo «trama», en un sentido muy amplio, como la unidad conceptual implícita que ha dado a la obra su forma concreta. Investigamos el significado de la obra preguntándonos cómo se aúna, y de este modo buscamos qué es lo que quiere decir el poeta.

Al hacernos estas preguntas estamos integrando, en efecto, la poética personal (implícita) del poeta; no la poética exterior, hecha de reglas constrictivas,

sino la poética interior a que aspira el poeta. Nos preguntamos qué constituye, para él, una narración significativa. Y respondemos a nuestras preguntas investigando cómo, o de qué forma leído, consigue ser significativo a su relato.

El poeta y su cultura

Puesto que la narración versa sobre hombres, el significado de la narración es un juicio sobre los hombres: los hombres vistos de una determinada manera. Conforme nos movemos de la trama a los personajes, también nos alejamos de la poética del poeta para entrar en su psicología. Al contar una historia el poeta recurre a ciertos supuestos, de los que nos convence, sobre el origen y los condicionamientos de la acción. Y, además, dado que está contando su historia a una audiencia, el significado que transmite debe ser significativo para esa audiencia. De manera que podemos proseguir

28 Para el término, véase Dahrendorf (1973). Dahrendorf habla del *Homo sociologicus*, del hombre definido por sus situaciones y sus roles, como un «hombre de cristal», una construcción artificial que sólo tiene en cuenta algunos de los rasgos del hombre real. El *Homo sociologicus* es tal hombre de cristal, y también lo es el individuo autónomo de los románticos.

29 Para adicionales especificaciones, véase Seel (1953) y Schwabl (1954). Hasta ahora, la controversia se ha centrado en buena medida en la interpretación de las intervenciones divinas, los momentos en que los dioses implantan una idea o un impulso en el héroe. Schwabl señala que los dioses son personajes dentro de la trama, no fuerzas externas a ella; la relación entre los hombres y los dioses no es cualitativamente distinta de las relaciones entre los hombres (cf. también Latte, 1920-1921, pp. 256 s.). Schwabl dice (p. 56): «Die Darstellung des Göttereinflusses nach dem Bild der Beeinflussung von Mensch zu Mensch vorgestellt ist». (La representación de la influencia de los dioses se realiza según la idea de la influencia de un hombre en otro.) Schwabl no llega hasta lo que yo considero la adecuada conclusión: que los hombres homéricos también pueden «intervenir» en la vida de sus semejantes e implantar en ellos una idea o un impulso, como implanta Agamenón el chólus en Aquiles. Aquí como en otros lugares, los dioses son superiores en poder pero no cualitativamente distintos.

Las evidentes diferencias con respecto a la *Iliada* que aparecen en el tratamiento de los personajes en la *Odisea* bien pueden responder, no ya a algún cambio o evolución de la cultura, sino sencillamente a que son distintos los temas y los requisitos artísticos del segundo poema; cf. Schwabl, 1954, p. 62, n. 23.

preguntándonos: ¿qué clase de público habría encontrado significativa esta historia? Aquí (y sólo al llegar a este punto) nos topamos con la cultura en cuanto tal.

De modo que, con objeto de justificar nuestra negación —la *Iliada* no se centra en la experiencia interior de Aquiles—, nos hemos impuesto una tarea compleja. Tendremos que distanciarnos de un conjunto de actitudes muy arraigadas, actitudes que constituyen la psicología y la poética implícitas de nuestro tiempo. Las actitudes implícitas son difíciles de refutar porque no están exhaustivamente expuestas en ninguna parte. Nosotros sólo vamos a intentar el experimento de ver el poema desde otra perspectiva. Si nuestro experimento tiene éxito, sentiremos una cierta desorientación y, al mismo tiempo, encontraremos en la obra una nueva unidad y una nueva significación. La desorientación y el descubrimiento forman parte de la consabida (y vigorizante) experiencia de los estudios interculturales. Vamos a intentar aquí hacer una lectura de la *Iliada* en sus propios términos.

Para Bowra, la *Iliada* se centra en el pecado de Aquiles; para Whitman, en su aprendizaje. Whitman dice de Aquiles que «en realidad no está completo hasta que el poema no está completo. Aprende durante todo el tiempo».³⁰ Para Fränkel, por otra parte, Aquiles es igual de incapaz de pecar que de aprender: no es ese tipo de personaje.³¹ Aquí, nosotros aceptamos este punto y señalamos otro: Aquiles no es esa clase de personaje porque la *Iliada* no es esa clase de relato. Indudablemente Aquiles queda aislado de su sociedad; pero, puesto que el aislamiento social es un proceso recíproco, eso tanto puede informarnos sobre la sociedad como sobre Aquiles. En la medida en que podemos ver que la situación de Aquiles es una especial aplicación de los temas generales dentro del poema, podemos ver la *Iliada* —la historia de Aquiles y la historia de la guerra— como una unidad. Y en el proceso, conforme reconstruyamos el contexto que conviene al texto, aprenderemos (indirectamente) algo sobre los griegos de quienes Homero contó su historia.

La presente investigación es de algún modo paralela a la que realizó John Jones en su libro *Aristotle and Greek Tragedy*. Jones no escribe sobre Homero sino sobre Esquilo y Sófocles, pero su disputa con los críticos viene a ser muy similar. Jones encuentra que es una suposición general el que la narrativa clásica debe centrarse en la experiencia interior de un héroe; para él esto supone una sistemática mala interpretación. Para Jones (y esto casi podría ser una traslación de Fränkel) el personaje de la tragedia es «significativo en sí mismo únicamente por lo que dice y hace».³² Por lo tanto, los temas de la tragedia son los del hombre en sus relaciones sociales; la acción trágica es externa antes que interna, «situacional» antes que personal. Jones nos pide un acto de imaginación histórica; nos pide que rompamos con la concepción de la narrativa que ha sido la nuestra desde, por lo menos, el final del siglo XVIII:

El héroe es una influencia constrictiva y distorsionadora [sobre la crítica], y casi siempre funesta, y para deshacerse de ella es preciso tomar medidas contra cierto número de suposiciones muy arraigadas. Debemos considerar sin

³⁰ Whitman, 1958, p. 188.

³¹ El relato de aprendizaje, que viene a consistir en el paso del héroe de la ignorancia al conocimiento, o de la locura a la sabiduría —lo cual es el cliché argumental más frecuente en la narración moderna—, no me parece que sea una trama griega. El único caso claro de tal héroe, según mi opinión, en la narrativa griega anterior a Platón, es el del Strepisíades de *Las nubes*; y se trata, a fin de cuentas, de una comedia sobre la educación. El Telémaco de la *Odisea* desde luego que madura a lo largo del poema; pero mientras que el proceso de su tutelaje se trata con meticulosidad, el proceso de su aprendizaje no se dramatiza. Vemos esta educación desde fuera; vemos cómo se produce y lo vemos cambiar de comportamiento, pero en ningún momento dice él: «Ahora entiendo...» ni «Cuán loco estaba cuando...». En el mismo poema, Odiseo se presenta como un hombre maduro en sabiduría que ha aprendido mucho, y en una escuela nada blanda; pero tampoco se dramatiza el proceso de su aprendizaje. En la tragedia, el acontecimiento que ocurre con frecuencia es el descubrimiento y no el aprendizaje; el héroe no aprende una lección, sino que descubre un secreto.

³² Jones, 1962, p. 37.

prejuicios la posibilidad de que exista una literatura dramática antigua —pero no occidental— que no se puede comparar fructíferamente con la de Goethe ni con la del Shakespeare de Coleridge.³³

Al comparar el Orestes de Esquilo con el Hamlet de Shakespeare, Jones dice:

A uno lo aíslan sus circunstancias determinadas por el status, al otro su incapacidad de actuar determinado por la psique. No tiene sentido decir cuál de estas soledades dramáticas es más extremada ni cuál más elocuente.³⁴

Lo que yo estoy sugiriendo aquí es que la soledad de Aquiles está asimismo «determinada por el estatus».

Mi perspectiva también es igual que la de Jones en otro sentido, en el de que él atribuye su interpretación de la tragedia a una interpretación de la *Poética* de Aristóteles. Aristóteles, afirma, comprendió perfectamente la tragedia, la comprendió igual que lo hace Jones; es decir, Jones encuentra en Aristóteles una explícita exposición de los principios y el propósito de la forma poética que él mismo encuentra implícitos en las obras. Naturalmente, esto hace entrar a Jones en conflicto con los críticos de Aristóteles, los cuales, según Jones (y yo estoy de acuerdo con él), han sometido la *Poética* a la misma mala lectura que las obras que ese libro describe. Tomando como su texto fundamental esta exposición de la *Poética*, 1450a16 —«La tragedia no es la imitación de los seres humanos sino de la acción y la vida»—, Jones explica:

Lo que separa nuestras concepciones de la expresa doctrina de la *Poética* sólo puede ser superado mediante la recuperación de algo de la perdida relevancia que tenía la acción humana. Aristóteles toma por asalto el actual hábito establecido según el cual vemos la acción como algo que brota del foco solitario de la conciencia —secreta, interior, interesada— y según el cual la acción siempre debe considerarse adjetiva: la acción califica; nos cuenta cosas que queremos saber sobre el individuo que la ejerce; la vida de la acción consiste en una consideración incesante y vivificadora del estado de cosas «en el interior» del que actúa, sin lo cual la acción resulta vacía y trivial, un efluvio. Este desplazamiento de la acción adjetiva al ser sustantivo parecería, de ser consciente, no tan sólo natural sino inevitable. No obstante, si fuera consciente tendríamos que admitir que en primer lugar estamos rechazando el precepto aristotélico de hacer que los personajes estén al servicio de la acción, y sustituyéndolo por lo contrario. Revelar una opción moral significa, para Aristóteles, exponer el carácter moral de una acción en una situación en que el acto en sí no deja ese hecho en claro. El lector y el espectador son informados del tenor ético de la acción en este momento de la obra. A nuestro sentido de la conducta característica, Aristóteles opone el de la acción característica; si la esencia de una conducta es que es mía o tuya, la esencia de la acción es que está ahí: es un objeto que los hombres pueden contemplar.³⁵

Nosotros también perseguimos «las relevancias perdidas de la acción» en la imagen poética de la «acción característica».

La moderna primacía de la experiencia interior de los individuos, debe agregarse, no es después de todo moderna. Jones (lo mismo que Nietzsche) rastrea el temperamento moderno retrocediendo hasta Eurípides y Sócrates. Desde este punto de vista, la *Poética* de Aristóteles es retrospectiva y conservadora; Jones dice que Aristóteles «expone y defiende un tradicionalismo refinado».³⁶ En el terreno de la poética sistemática, Jones propone que la línea fronteriza entre la antigua escuela y la nueva puede trazarse entre

³³ *Ibid.*, p. 17.

³⁴ *Ibid.*, p. 43.

³⁵ *Ibid.*, p. 33.

³⁶ *Ibid.*, p. 52.

Aristóteles y Teofrasto,³⁷ de manera que Aristóteles, si bien en un cierto sentido es el fundador de la poética sistemática, en otro sentido fue la última voz de la tradición arcaica y clásica en poesía:

Aristóteles ha basado su libro en la distinción entre la falsa imitación de los seres humanos y la verdadera imitación de las acciones, porque reconoce que es su primera responsabilidad, ya desde el siglo IV, oponerse... al giro introspectivo de interés y la atención.³⁸

Desde este punto de vista, Homero y Aristóteles marcan los límites cronológicos extremos de la concepción ordinaria de la acción y la narración.

Fränkel también podría haber hecho esta observación de haberse percatado de cuán aristotélica es la psicología homérica que describe. Fränkel señala que la visión homérica del hombre coincide por completo con la técnica narrativa de Homero: si el hombre homérico es «objetivo», también el texto de Homero es «objetivo»:

Un hombre es idéntico a sus actos y puede ser comprendido por sus actos con completa validez; no tiene profundidades ocultas. Este estado de cosas da a la épica en su forma tradicional el derecho a existir. La información objetiva que nos proporciona la épica antigua sobre los hechos y las palabras pone de manifiesto todo lo que dicen, lo que hacen y lo que sufren.³⁹

Así, dice Aristóteles:

En general, Homero merece nuestra alabanza por ser el único de los poetas que sabe lo que supuestamente está haciendo. El poeta debe tener lo menos posible que decir por sí mismo; no es eso lo que lo hace un imitador. Los demás se entrometen constantemente e imitan poco o con poca frecuencia. Sin embargo, él, tras un breve preludeo, hace entrar a un hombre, a una mujer o algún personaje; en absoluto seres sin personalidad, sino con carácter.

(*Poética*, 1460a5-11)

La poesía homérica es una poesía superficial, es decir, sobre los fenómenos sociales. Para Aristóteles (y, en mi opinión, para Homero) tal poesía es precisamente una poesía del carácter, pues el carácter es de una diafanidad meridiana en el discurso y en la acción. Aristóteles dice también que los posteriores poetas trágicos (incluido Eurípides) carecen de carácter, aunque en el sentido moderno presenten caracterizaciones personales mucho más refinadas de sus personajes. Pero sus caracterizaciones no aportaban «un tenor ético a la acción»; los personajes eran presentados como más pasivos que activos, más determinados que libres. Para Aristóteles, la acción sólo tiene significado cuando es responsable, es decir, únicamente cuando está basada en la elección voluntaria. Entendemos esta elección cuando vemos el hecho y cuando oímos exponer las razones de ésta; en otras palabras, la acción hay que entenderla a la luz de sus justificaciones y sus resultados. Viendo las cosas desde este punto de vista, los hombres son perfectamente idóneos para juzgarse entre sí, y los que formamos parte del público somos totalmente aptos para juzgar a los personajes que representan el acontecimiento imitado. Vemos que los personajes no son absolutamente libres y que deben responder a las situaciones en que se encuentran. Pero también los oímos razonar sobre su situación y vemos que sus actos razonados transforman esa situación. Juzgamos al personaje por sus razones y por las consecuencias de sus actos.

³⁷ Ibid., p. 276.

³⁸ Ibid., p. 33. También aquí estoy cerca de Jones y en el siguiente capítulo repararé las concepciones de la poesía desde Homero hasta Aristóteles, esbozaré las evoluciones y señalaré las continuidades.

³⁹ Frankel, 1962, p. 88.

Aquiles y Héctor

En mi esbozo introductorio, he hablado de la historia de Aquiles fundamentalmente en función de sus motivaciones. No obstante, para el autor de la *Iliada* Aquiles es una figura central sobre todo por sus efectos sobre los acontecimientos. El tema del relato no es Aquiles sino la cólera (*ménis*) de Aquiles y sus consecuencias:

Esa funesta cólera, que causó innumerables dolores
a los aqueos;
y envió al Hades muchos y muy poderosos espíritus
de héroes, convirtiéndolos en presa para los perros
y festín para los pájaros.

(I, 2-5)⁴⁰

Una vez que empezamos a pensar en las consecuencias de la cólera de Aquiles, nos dirigimos con toda naturalidad a la historia de Héctor, porque Héctor es el centro de esas consecuencias. La historia de Aquiles tiene dos partes: la retirada de Aquiles de la acción y su regreso a ella. En la primera parte, Héctor es (sin saberlo) el agente de Aquiles; Héctor inflige a los griegos la derrota por la que ha rezado Aquiles y de la que se ha asegurado a través de Zeus la madre de Aquiles. Pero la fuerza de Héctor va más allá de los deseos de Aquiles; Héctor mata a Patroclo y obliga a Aquiles a regresar al combate. En la segunda parte, Héctor se convierte en la víctima de Aquiles: Héctor padece terror, muerte y mutilación. La curación final sólo llega cuando Héctor es librado de las manos de Aquiles. En algún sentido, la historia de la *Iliada* es el relato de la relación entre estos dos héroes.⁴¹

La grandeza de Aquiles es una grandeza de fuerza y de negación. Se diferencia de los demás hombres por su mayor capacidad para negar, para rechazar, para matar y para afrontar la muerte. Es una figura heroica más bien que demoníaca, porque sus negativas no se basan en una perversión de la voluntad, sino en la claridad mental. La cólera de Aquiles se origina y se prolonga debido a que es capaz de ver con exactitud cómo es Agamenón y qué significan exactamente los regalos que le ofrece. Aquiles persigue su venganza de un modo tan grandioso y hasta tan lejos —incluso más allá de la muerte de Héctor— porque sabe exactamente cuán insuficiente puede ser la venganza para los sufrimientos que la provocan. A todo lo largo del poema, Aquiles representa íntegramente su condición tal como él, con peculiar clarividencia, la concibe. Encontraremos esta misma clarividencia y esta misma absorción en la inmediatez, en la reconciliación con que concluye el poema. La absoluta incapacidad de Aquiles para la ilusión hace de él durante todo el poema un problema insoluble para los demás y para sí mismo. Al final, tal como yo lo entiendo, el poeta nos plantea a nosotros esta insolubilidad.

40 Esto lo entendió Pagliaro (1963, pp. 4 s.):

Uno stato d'animo può essere assunto e de finito come argomento di canto epico solo a condizione che si possa dare di ciò motivazione; vale a dire, che di esso risultisubito il rilievo causale nel quadro di circostanze particolari e, soprattutto, in riferimento agli effetti, in modo che se ne possa avvertire sino dall'inizio l'importanza; e ovvio che la narrazione epica non può scegliersi un punto di partenza, e di raccordo al tempo stesso, così tipico, se no in vista della validità causale di esso rispetto al corso degli eventi. Difatti, questo ménis di Achille si qualifica subito, a partire dal secondo verso, per le gravi sciagure che essa apporterá agli Achei.

(Un estado de ánimo puede ser un asunto definido como argumento de canto épico a condición de que pueda dar-se esta motivación; es decir, que si de ello resulta de pronto el relevo causal en el cuadro de las circunstancias particulares —sobre todo, en referencia a los efectos— de modo que no se pueda advertir sino desde el principio la importancia; es obvio que la narración épica no puede elegir un punto de partida y de acuerdo al tiempo mismo, tan típico, sino en cuanto a la validez causal del respecto al curso de los acontecimientos. De hecho, este ménis de Aquiles se califica pronto, a partir del segundo verso, por las graves calamidades que aportará a los aqueos.)

41 Héctor, una figura trazada con menos intensidad, tiene mayor presencia cuantitativa en la *Iliada* que Aquiles, «Héctor se distingue por ser la única persona que se menciona en los veinticuatro cantos de la *Iliada*» (Scott, 1921, p. 218).

Héctor, por el contrario, es un héroe de las ilusiones; finalmente se ve atrapado entre una ilusión fallida y su propia incapacidad para la desilusión. Seguramente Héctor es una figura menos grandiosa que Aquiles, pero es la historia de Héctor la que da significado a la historia de Aquiles; Héctor afirma todo lo que Aquiles niega. Considerado aisladamente, Aquiles no sería más que un cero existencial o un psicótico dudoso. Aquiles sólo alcanza la grandeza cuando lo situamos frente a la rica sociedad en funcionamiento del mundo homérico y vemos sus atormentadas negatividades, después de todo, como un análisis correcto de la contradictoria lógica interna de ese mundo. Aquiles acarrea la destrucción, primero de los griegos y luego de los troyanos, porque no le han dejado opción. El origen de sus acciones está en su mundo; a través de los demás personajes y especialmente de Héctor, nosotros habitamos en ese mundo y vemos cuál es el problema que Aquiles no puede resolver.

También es verdad que el poema no nos conmovería si Aquiles no destruyera nada que fuese valioso para nosotros. Gracias a la historia de Héctor llegamos a ver la cólera de Aquiles como un acontecimiento que tiene consecuencias para personas como nosotros. Aquiles es una figura extravagante y mágica, con su armadura inmortal, sus caballos que hablan y su madre ninfa marina, gracias a la cual su voluntad tiene poder incluso entre los dioses; Héctor es un ser humano, con mujer e hijos, con padres y hermanos, amigos y conciudadanos. Las acciones de Aquiles siempre son fieles a las cambiantes visiones que él mismo tiene de sí mismo; Héctor ha puesto su vida al servicio de los demás. Entre Héctor y Aquiles, el resultado nunca es dudoso, pues Aquiles es un superhombre mientras que Héctor sólo es el tipo de héroe que nosotros mismos, en nuestros momentos de más elevadas aspiraciones, podríamos confiar en ser. A través de la historia de Héctor, pues, Aquiles es situado en el mundo humano. En la historia de Héctor, Aquiles aparece como un emblema de esos terribles hechos a los que verdaderamente es posible que se enfrenten los hombres como nosotros. En la historia de Héctor vemos, en el momento en que ocurre ese encuentro, que la sabiduría y el valor no bastan, que la fuerza de los humanos e incluso su virtud puede llegar al límite de su eficacia.

Las historias de Héctor y de Aquiles son llamativamente discontinuas. Ellos no se conocen entre sí. Aquiles mata a Héctor, lo ultraja y luego, más adelante, devuelve su cadáver, no porque Aquiles odie a Héctor ni lo perdone, sino porque de esta manera Aquiles lleva a cabo una acción interior para sí mismo. La muerte de Héctor es una deuda que tiene Aquiles con Patroclo; Aquiles entrega el cadáver de Héctor porque en un determinado momento se le hace comprender que la muerte de Héctor no es distinta de la suya.

Para Héctor, por otra parte, Aquiles es una figura inasimilable. No puede ignorarlo, no puede eludirlo, no puede derrotarlo, ni tampoco puede, al final, afrontarlo con dignidad. Durante todo el relato, Aquiles es para Héctor un enigma, una fuerza incomprensible. Entre estos dos héroes existe una especie de espacio vacío en el centro de la *Iliada*. Este vacío nos lo revela al final el poeta.

Aquiles es el gran héroe de la *Iliada* y la *Iliada* es el relato de la muerte de un héroe; pero Aquiles no muere en la *Iliada*. La muerte de Aquiles —mejor dicho, su condición mortal— es la fatalidad que rige la *Iliada*, pero el patetismo del poema se concentra en la muerte de Héctor. El primer verso del poema, como todo el mundo recuerda, es:

Canta, diosa, la cólera de Aquiles el hijo de Peleo...

(I, 1)

También debemos recordar el último verso:

...así acabaron las exequias de Héctor, el domador de caballos.

(XXIV, 804)

En la descripción que sigue consideraremos la historia de la *Iliada* primero como una especie de relato, luego como el relato de lo que le ocurre a Héctor... vivo, muerto y en la curación de la muerte por obra del funeral.

Capítulo 1. Imitación

Los dos capítulos que siguen constituyen un ensayo en buena medida independiente en el que se deja de lado la narración de la *Iliada* y se tratan los problemas teóricos que plantea la *Iliada* y la narrativa en general. Aquí explicitaremos algunos de los supuestos críticos que irán implícitos en los capítulos posteriores. Hasta donde sea posible, estos supuestos se han tomado de los propios griegos, aunque a menudo he hecho la tentativa de traducirlos a un lenguaje más moderno. El método empleado en estos capítulos será, por tanto, el histórico, rastreando determinados aspectos del arte de la narración desde Homero hasta Aristóteles.

La fama de los hombres

Los personajes de Homero cantan mientras trabajan; las mujeres cantan en el telar (v, 61 y x, 221) y un muchacho canta para los vendimiadores (XVIII, 570-572). En las ocasiones solemnes hay himnos, sobre todo en el *paiéon* a Apolo (I, 473 y XXII, 391). Un hombre puede cantar para entretenerse, sobre todo si tiene algo para beber (xiv, 464). El canto es, pues, un bien común del pueblo. Pero el canto es también el trabajo de unos especialistas culturales, los *aoidoi* o «bardos». Como especialistas, los bardos son los vehículos y los custodios de la alta cultura. Estos hombres son *demioergoi*, «trabajadores para el pueblo», que viajan de un sitio a otro (xvii, 382-385). Pueden ser ciegos (viii, 43-45 y 62-64; Himno a Apolo, 172) y por lo tanto inútiles para el trabajo; en compensación están dotados de talento por la Musa y son respetados por el pueblo. El bardo ocupa un lugar privilegiado en las fiestas y, hasta cierto punto, su persona es sacrosanta.¹

Hay dos clases de cantos en Homero, que podríamos llamar el canto para algo y el canto por el canto. En el primer tipo, el canto acompaña a la danza o a las ceremonias; si participa un bardo, actúa como director de un grupo que le da la réplica.² El bardo canta una canción que el grupo conoce y ellos le responden con una contracanción y movimientos rítmicos. La canción para bailar se denomina *molpé*;³ la canción fúnebre se denomina *thrénos* (XXIV, 720-722); los tipos específicos de himnos tienen también nombres específicos. En otras palabras, el pueblo posee una reserva de canciones populares ordenadas por géneros; estas canciones populares se mantienen a todo lo largo de la historia de la canción griega como un telón de fondo y una reserva que son importantes. El bardo, en lo que se refiere a estas canciones, no es más que un cantor excepcionalmente hábil.

En contraposición, el canto por el canto lo interpreta el bardo solo y lo escucha la audiencia en silencio.⁴ No canta una canción que se conozca; el tema de la canción, la *oimé* o historia, puede ser familiar, pero la canción se crea de nuevo al actuar. Estas canciones no eran estróficas sino que se hacían en un metro constante, el hexámetro; no tenían una longitud determinada y su forma no derivaba de la música sino del argumento.⁵ Sólo un bardo entrenado, diestro en el lenguaje formulario de la épica y en las posibilidades narrativas de sus temas, era capaz de crear, en apariencia *ex nihilo*, un poema correcto en metro y satisfactorio en contenido delante de su audiencia.⁶ Los bardos utilizaban y transmitían mediante una concienzuda dedicación un arte creado a lo largo de muchas generaciones. Desde el principio, la alta cultura griega se consagró, antes que a cualquier otra cosa, al arte de la narración.

Los primeros bardos contaban dos clases de historias: relatos de los héroes (que conllevaban relaciones entre los dioses y los hombres) y relatos de los propios dioses (*Teogonía*, 99-101). Historias del segundo tipo se cuentan, por ejemplo, en la *Teogonía* de Hesíodo y en los himnos de Homero. Dentro de la *Iliada* y la *Odisea* hay dos historias de éstas: la decepción de Zeus en el Canto XIV de la *Iliada* y la historia de Ares y Afrodita en el Canto VIII de la *Odisea*.⁷ Estas historias que se desarrollan entre los dioses son por regla general de tono alegre y a menudo relatan divertidas bromas que se hacen unos dioses a otros. Los

dioses viven una cómoda existencia al margen de nosotros y son inmortales; constantemente tienen conflictos, pero no conocen la auténtica tristeza ni desastres definitivos,⁸ y crean el mundo de los humanos a partir de sus conflictos. Las historias de los dioses suelen contar el origen de las cosas: cómo se inventó la lira o cómo se repartió el sacrificio entre los dioses y los hombres o cómo se introdujo el error entre los hombres.

Las historias de los héroes, en contraposición, son historias de desastres y sufrimiento, a veces superados, más a menudo sobrellevados. Cuentan peleas, estratagemas, trabajos y, sobre todo, batallas. Estos relatos son históricos, en el sentido de que se sitúan en el pasado, pero no son relatos que tengan orígenes históricos. Cuentan, no la fundación de las ciudades, sino su destrucción. Se compara la vida del hombre con la de los dioses. En el banquete de los dioses, las Musas (como los bardos),

haciendo turnos, con sus hermosas voces
cantan los dones inmortales de los dioses y, de los hombres,
los pesares: tan oprimidos por los dioses inmortales,
viven sin juicio ni recursos y son incapaces
de encontrar cura contra la muerte ni defensa contra
la vejez.

(Himno a Apolo, 189-193)

La fórmula épica de las acciones gloriosas de los hombres es *kléa andrón*, acciones famosas de los hombres.⁹ *Kléos*, «fama», «gloria» un término importante dentro del mundo heroico tal y como se representa en la épica; la *kléos* es algo que los hombres aprecian y por lo que se esfuerzan. Existe, pues, una curiosa reciprocidad entre el bardo y sus héroes. El bardo canta los acontecimientos que tienen *kléos*; sin los héroes no tendría nada sobre lo que cantar. Al mismo tiempo, el bardo confiere a sus héroes la *kléos* sin la que no existirían en el mundo posterior que es la audiencia del bardo. Esta reciprocidad dota a la épica de una cierta y vívida intimidad, tal vez resaltada por el ocasional uso por parte del poeta de interpelaciones a sus propios personajes: «Y entonces, Patroclo, tú...».¹⁰ El bardo es una especie de mediador entre los héroes y su audiencia, un transmisor de la *kléos* en nombre de ambas partes; de tal modo que la épica recibe un fundamento en la misma ética heroica.

Kléos significa, entre otras cosas, «noticia», como cuando Telémaco pregunta a Eumeo: «¿Cuáles son las noticias de la ciudad?» (xvi, 461). Se puede oír la *kléos* de un determinado acontecimiento (XI, 21 y xxiii, 137). La *kléos* es «lo que los hombres dicen» y un rey tiene *kléos* si se habla de él. Así, una expedición o una guerra tiene *kléos* (XI, 227 y XIII, 364); un *téras*, «prodigio», tiene su *kléos* (II, 325) y un objeto puede tener *kléos*, sobre todo si de alguna manera es llamativo. Poseidón se queja de que la *kléos* de la muralla de los griegos en la llanura de Troya se extenderá «tanto como se disperse el amanecer» (VII, 451). La *kléos* del escudo de Néstor «alcanza hasta el cielo» (VIII, 192). Una característica de la armadura es ser *klytá*, «famosa». La armadura tiene su historia: el hombre es conocido por ella y un guerrero adquiere *kléos* cuando gana en el campo de batalla una armadura especialmente famosa (XVII, 131). También son *klytá* o *periklytá*, «famosas» o «muy famosas», las labores artesanas de las mujeres (VI, 324 y xx, 72) y los regalos que se entregan en los agasajos y los rescates (VII, 299; IX, 121; XVIII, 449 y XXIV, 458). Estas cosas son objeto de comentarios; los hombres recuerdan los regalos intercambiados entre los héroes (cf. VII, 300-302).

Lo mismo que las cosas humanas, también los lugares humanos tienen su *kléos*. Las *dómata*, las «casas», son lugares que se caracterizan por ser *klytá*; una *ásty*, «ciudad», es *periklytós* (iv, 9; xvi, 170 y xxiv, 154). También son *klytá* las estirpes de los hombres (XIV, 361) y las tribus de los muertos (x, 526). Las cosas, los lugares y las personas adquieren *kléos*, lo mismo que adquieren identidad en el mundo humano, conforme se cuentan historias sobre ellos. Un hombre tiene una *kléos* que

es su «reputación», bien sea en general (iii, 380 y xviii, 126-127) o bien sea por una cualidad particular. De manera que un hombre puede tener *kléos* de guerrero (XVII, 143), de arquero (V, 172), de lancero o

de consejero (xvi, 241-242); se puede tener *kléos* por el buen sentido (XXIV, 201-202) o por ser «mañoso y aprovechado» (xiii, 299). La *kléos* puede ganarse en el campo de batalla (V, 3 y XVIII, 121), sobre todo por algún hecho grandioso, como apoderarse de unos famosos caballos (V, 273) o recuperar el cadáver de alguien importante (XVII, 16). El comandante gana *kléos* por saquear una ciudad (ix, 264). La *kléos* también puede ganar en los juegos (viii, 147-148). La *kléos* es un premio que da el pueblo a cambio de alguna hazaña difícil e importante, y en este sentido es paralela a la compensación material que se entrega en forma de trofeo o parte del botín (X, 212-213 y XVII, 231-232). Tampoco estas dos clases de recompensas pueden contraponerse simplistamente como la social y la material; el premio en sí puede tener *kléos* y conferir *kléos*, y un hombre es famoso tanto por lo que es como por lo que tiene.

Como cualidad o posesión, la *kléos* tiene afinidad y contrasta con otros dos términos: *kydos* y *timé*. Las tres palabras pueden traducirse, en determinados contextos, por «fama», pero significan cosas absolutamente distintas. La *kydos* es una especie de lustre, o maná, que corresponde al éxito. La *kydos* es específicamente personal; un hombre puede tener *kydos* para otros hombres —un héroe victorioso es un ornamento para su ciudad (XXII, 435) lo mismo que un arnés hermoso adorna a un caballo y es una *kydos* para el jinete (IV, 145)-, pero un hombre no gana la *kydos* de otros hombres. La *kléos*, por el contrario, la gana el guerrero tanto para sí mismo como para su padre (VI, 446 y VIII, 285). La *kydos* sólo pertenece a los vivos; la *kléos* también pertenece a los muertos.¹¹ Con frecuencia la *kydos* es el regalo de un dios; la *kléos* la gana el propio hombre o se la concede el pueblo.¹² La *kydos* sólo corresponde a los hombres; la *kléos* también a las mujeres. La *kydos* es siempre positiva; el éxito reporta *kydos*, el fracaso simplemente *pénthos*, «pesar» (IV, 416-417). (El *pénthos* es un sentimiento orientado hacia el interior, autorreflexivo: el hombre que sufre un fracaso se siente disminuido y se encierra en sí mismo. La *kydos*, por otra parte, es una especie de cualidad estelar o carisma, un ensanchamiento de la persona.) El hombre de éxito tiene la sensación de ser más importante que los demás, y este sentimiento, su *kydos*, es una posesión personal. La *kléos*, por el contrario, está en manos de los otros; la *kléos* de un hombre consiste en lo que los otros dicen de él. Puesto que tanto pueden hablar de sus fracasos como de sus éxitos, el fracaso también tiene su *kléos*: una *kléos* negativa la *dýskleia* (II, 115 y IX, 22).

La *timé* también se la otorgan unos hombres a otros, pero la *timé* de un hombre es una valoración de su persona, mientras que la *kléos* es una descripción. *Timé* significa «honor» y también «estatus», especialmente el estatus del rey (VI, 193; IX, 616 y XX, 181); también significa «precio» o «multa» (III, 286). En la sociedad homérica, donde todo hombre podía ser hecho prisionero y cambiado por un rescate, existía una especie de mercado de personajes; el valor de un hombre (y por tanto su honor y su estatus) se determinaba investigando qué podían pagar sus parientes por recobrarlo. Evidentemente, la *timé* de los hombres fluctuaba y el hombre que tenía *kydos* también debía tener una mayor *timé* (XVI, 84). Pero la *kydos* es una cualidad absoluta, como la salud o la fuerza, mientras que la *timé* siempre es relativa: es una medida de la posición de un hombre con respecto a otro (I, 278 y XXIV, 57). La *timé* de un hombre es, pues, un índice de su posición dentro de un sistema igualado a cero; la *timé* que se le concede a alguien tiene de hecho que ser restada de la de los demás. La *kydos* y la *kléos*, por el contrario, son bienes que se acercan más a ser libres, y el total de cada una de ellas dentro del sistema social varía de un momento a otro.¹³ Cuando ocurren grandes acontecimientos, los hombres adquieren *kydos* y la sociedad confiere a los hombres y a sus actos *kléos*. Cuando un hombre muere, su *kydos* muere con él, pero su *kléos* le sobrevive en la memoria de los hombres.

La *kléos* es, pues, un tipo específico de identidad social. Cada hombre tiene su historia y, para bien o para mal, ha de vivir con ella. Su historia es en un cierto sentido él mismo —o una de las versiones de él mismo— y, dado que su historia puede sobrevivir a su existencia personal y a su actuación como papel social, su historia es, desde un determinado punto de vista, la versión más auténtica de sí mismo. Pensar en la vida como un relato es distinto de pensarla en función de la alabanza y la culpa. Un relato es algo más que eso; tiene forma -principio, intermedio y final-; en Homero, los hombres pueden concebirse como narraciones, pueden concebirse cada cual a sí mismo como un relato. En la Odisea, el disfrazado Odiseo felicita a Penélope por su *kléos*, «que alcanza hasta el cielo» (xix, 108). Penélope le responde que sólo si Odiseo volviera a casa podría ser su *kléos* «mayor y más hermoso» (xix, 128). Su lucha contra los

pretendientes es, en cualquier caso, admirable; pero si finalmente le fuese devuelto su marido, entonces su relato tendría una idónea conclusión y un significado dramático.

La *kléos* se asocia de un modo especial con la sepultura.¹⁴ La sociedad se asegura el recuerdo del muerto creando para él un monumento que perpetúe su nombre y recuerde a los hombres que cuenten su historia (VII, 86-91). No quedará completamente aniquilado. Así pues, la *kléos* de un hombre es, en alguna medida, una compensación por su propia destrucción. Aquiles ha elegido entre una larga vida y la «imperecedera *kléos*»; no puede tener las dos cosas (IX, 412-416). En el último momento, Héctor reconoce su sino y sabe que nada le queda excepto la esperanza de la *kléos*:

Ahora la perversa muerte está cerca, no hay más que
esperar
ni escapatoria. Hace mucho que así deben haberlo elegido
Zeus y su hijo el Arquero; y sin embargo, antes
ellos me protegían. Pero ahora mi destino está aquí.
Permitidme, pues, no perecer sin esfuerzo y sin fama,
sino en alguna gran hazaña de la que se pregunte
a los hombres venideros.

(XXII, 300-305)

La última frase, *essoménoisi pythésthai* (más literalmente: «para que se pregunte a los hombres venideros»), es una frase que también se usa a propósito de la lápida sepulcral.¹⁵ Mediante la grandeza de su acto, el héroe quiere crear su propio monumento; graba su existencia en la conciencia de los demás hombres.

En tales momentos, los héroes se convierten en *aoídimoí*, «temas de canción». Estos actos famosos son *kléa andrón*, temas de canciones: el cantante cuenta las historias que su público desea escuchar. Pero también es cierto que la canción crea o confiere *kléos*. En la canción los acontecimientos adquieren una especie de perpetuidad que les confiere algo que se acerca a la inmortalidad. Un lugar en las tradiciones cantadas es el mayor premio que la sociedad puede conceder a los héroes, como dice Telémaco a Orestes: «Los aqueos harán llegar lejos su *kléos* y a los hombres venideros legarán su canción» (iii, 203-204). Las malas acciones también pueden sobrevivir del mismo modo; mediante las canciones la sociedad puede conceder el premio negativo de la eterna infamia. Así, Agamenón compara a su esposa con la de Odiseo:

Afortunado hijo de Laertes, Odiseo fecundo en ardides,
seguro que ganaste gran virtud con tu esposa,
pues sano es el juicio de la intachable Penélope,
la hija de Icarío. Qué bien guardó ella el recuerdo de
Odiseo,
su legítimo esposo. Nunca perecerá la *kléos*
de su virtud. Los inmortales harán una canción
deliciosa para los mortales sobre la prudente Penélope.
Ella no urdió malos planes como la hija de Tindareo
ni mató a su legítimo esposo; una odiosa canción
tendrá ésta entre los hombres y mal nombre dará
a las mujeres en general, incluso a las buenas amas
de casa.

(xxiv, 192-202)

Así, como vehículo de las *kléa andrón*, la canción heroica es una especie de historia; gracias a la épica se salva el pasado del olvido. La mayor alabanza que se puede hacer de un cantor es que su relato se ajusta a los hechos, tal como ensalza Odiseo a Demódoco:

Demódoco, para mí tú eres el mejor de todos.
 Has aprendido de la Musa —hija de Zeus— o de Apolo,
 pues cantas tan bien los infortunios de los aqueos
 —todo lo que hicieron y soportaron y se esforzaron—
 como si hubieras estado allí o lo supieras por alguien.
 (viii, 487-491)

Si la canción traslada el pasado al futuro, la primera obligación del cantor es relatar el pasado exactamente como fue.

La distancia épica

Pero (puesto que ahora debemos ponernos al corriente) nos equivocáramos de plano si tomáramos la alabanza que hace Odiseo de Demódoco por una alabanza directa de Homero a su propio arte. No hay nada directo en esto: todo el pasaje está saturado de complejas ironías. Ya resulta una ironía que Odiseo haya de oír la canción del bardo. La canción épica no pertenece al mundo heroico; está excluida de la *Iliada*, donde sólo aparecen bardos para dirigir a las plañideras en los funerales (XXIV, 720-722). Es cierto que Aquiles canta *kléa andrón* y que Patroclo escucha (IX, 186-191); pero se trata aquí de un efecto poético especial. Es una señal de lo que tiene de única la consciencia introspectiva de Aquiles el que se haya convertido en su propio poeta, o por lo menos en el poeta de su propio mundo. De manera similar, Helena, que comparte con Aquiles el don de la introspección y la necesidad de autodefinirse, teje un gran manto

doble y teñido, y trabajado con muchos bordados
 de troyanos domando caballos y aqueos con corazas de
 bronce,
 todos los que por su culpa sufrían a manos de Ares.
 (III, 126-128)

Helena también dice que Zeus ha impuesto un mal sino a Paris y a ella, «así que podríamos ser tema para las canciones de los hombres venideros» (VI, 358). En la *Iliada* la épica sólo se puede insinuar y profetizar; la épica describe el mundo heroico a una audiencia que vive en otro mundo, en el ordinario.

Los héroes de Homero son figuras más grandes que las reales, capaces de lanzar una piedra

como ni los dos mejores hombres del pueblo
 podrían fácilmente cargar en un carro con palancas,
 tales como son ahora los mortales. Pero él la blandía
 fácilmente.
 (XII, 447-449)

Estos héroes habitan en un mundo distinto del de la audiencia de Homero. Utilizan armas de bronce, no de hierro; van al combate subidos en carros de los que se apean para la auténtica lucha; no

comen pescado; son analfabetos. Sin duda Homero pensaba —como pensamos nosotros— que las historias que él contaba tenían un fundamento histórico, y sin duda pretendía reflejar en buena medida las realidades del pasado. A menudo se equivocaba en esto,¹⁶ lo que no tiene mucha importancia; lo que importa es que el mundo heroico hay que situarlo aparte. En otro tipo de tradición literaria, ese mundo se hubiera ubicado en el futuro o en Oriente. Los rasgos técnicos del mundo homérico tienen la misma función que los rasgos que podríamos llamar poéticos o convencionales. Así, los héroes hablan libremente con los dioses, se encuentran con monstruos, ríos que hablan y gigantes; sus cadáveres pueden ser transportados mágicamente y protegidos de la corrupción. Un héroe, además, nunca muere por sus heridas. Puede estar lleno de ellas y recuperarse; pero, si ha de morir, será de inmediato, en el campo de batalla. Los héroes no hacen comentarios triviales; hablan en discursos, cada uno de los cuales consiste en uno o varios versos en hexámetros. Y así sucesivamente. Todos estos rasgos se combinan para crear una distancia épica, para recordar a la audiencia que el relato no versa sobre su mundo.

No obstante, en la *Odisea*, los dos mundos están en cierta medida fundidos. Se crea un telón de fondo naturalista para acomodar figuras procedentes de la épica y de la fantasía. Por eso, Odiseo puede oír al bardo que cuenta su propia historia; es como si el Octavio de Antonio y Cleopatra asistiera a una representación de Julio César. Hay una parte de guasa en las ironías de la *Odisea* y bastante que es serio; el poeta se pregunta por el significado de lo heroico, confrontándolo con el mundo familiar a su público.

Es decir, el poeta, al suprimir la distancia épica, permite que ambos mundos se comenten entre sí. A menudo parece, además, que esté haciendo comentarios sobre su propia obra de poeta épico. Así, por ejemplo, se plantea la cuestión de la verdad en poesía.

En este poema, donde el bardo es alabado por su veracidad, también se asocia de una forma molesta el mentiroso. El propio Odiseo es una especie de poeta —cuenta cuatro libros de su propia épica— y Alcínoo dice que es un bardo, no un mentiroso (xi, 363-369). Pero Odiseo es, desde luego, un reconocido mentiroso (xiii, 291-295). Casi sólo le cuenta a Eumeo mentiras y Eumeo dice que escucharlo es como estar encantado por un bardo cuyo arte procede de los dioses (xvii, 518-521). La única parte que Eumeo no se cree es la que es cierta (xiv, 362-365); presumiblemente, al ser cierta se cuenta con menos cuidado y de ahí que resulte menos convincente. Se dice de Odiseo que «siempre sabe cómo contar muchas mentiras como verdades» (xix, 203). Casi la misma frase utilizan las Musas de Hesíodo:

Nosotras sabemos cómo contar muchas mentiras
que parecen verdad;
y sabemos, si queremos, cómo decir también toda la
verdad.

(Teogonía, 27-28)

No hay razones para creer que el público pudiera distinguir entre las dos cosas.

Pero podemos sospechar que el poeta de la *Odisea* está tomándole el pelo a su público —como las Musas de Hesíodo se lo toman a Hesíodo— con un falso problema. Odiseo puede hacer comentarios sobre la veracidad de la versión del bardo: él mismo fue testigo de los acontecimientos. El público de la épica, por el contrario, no tiene más acceso que la épica al mundo épico. El poeta inventa o conserva el mundo épico a su manera y nosotros estamos por completo en sus manos. En realidad, lo que se transmite no es el relato del pasado, sino relatos que de un hombre es en cierto sentido su identidad más auténtica, así también, en el caso de los acontecimientos, la historia que los cuenta tiene algún derecho a ser calificada de más real —porque es más duradera y más significativa— que la verdad literal del acontecimiento.

El tema de la épica, como vimos, es la *kléos*, pero los propios temas de las canciones tienen su *kléos* (i, 351 y viii, 74). En otras palabras, las historias de los bardos no versaban simplemente sobre acontecimientos sino sobre acontecimientos y objetos famosos por derecho propio en el mundo de las cosas sobre las que se habla, como el escudo de Néstor. La *kléos* de una canción es lo que señala que, en ella, la historia ha sido transformada en arte. La audiencia no pide noticias sobre la caída de Troya sino

una canción sobre ese tema. La canción adquiere un valor propio y los hombres la solicitan, no porque quieran saber nada, sino para disfrutar del placer de la canción. Se produce, pues, una inversión. Da la sensación de que el acontecimiento ocurriera para que fuera posible componerle una canción. El mundo heroico es un mundo de hombres y acontecimientos sobre los que se habla. En este sentido se parece a nuestro mundo; pero, a diferencia del nuestro, parece existir para dar que hablar. Ha pasado a ser propiedad de los poetas y se pliega a sus propósitos. Ha dejado de ser un mundo real en cualquier sentido normal. Mientras que el mentiroso nos cuenta falsedades sobre el mundo real, el bardo nos cuenta la verdad (una clase de verdad) sobre un mundo que se ha vuelto irreal. La épica inmortaliza la *kléos*, pero no informa sobre nada.

El bardo épico maneja este aspecto remitiéndose a la inspiración de la Musa. Es decir, el bardo no transmite información adquirida por vía ordinaria; sus conocimientos proceden de otra parte, de fuera de todo lo que es el mundo humano. La Musa capacita al bardo para contar una historia absolutamente distinta de los relatos humanos corrientes. Homero lo dice de este modo en el preludeo al Catálogo de las Naves:

Decidme ahora, Musas que habitáis las moradas del
Olimpo
—pues sois divinas, estabais allí y lo sabéis todo,
mientras que nosotros sólo hemos oído la *kléos* y no
sabemos nada—,
quiénes eran los jefes, los caudillos de los dánaos.
Su número no podría yo decirlo, ni tampoco los
nombres,
ni aunque tuviera diez lenguas y diez bocas,
mi voz no se quebrara y mi espíritu fuera de bronce.
Salvo que vosotras, Musas olímpicas, hija de Zeus
el de la égida, me recordéis cuántos fueron ante Troya.
Ahora enumeraré los capitanes y todos los navíos.

(II, 484-493)

Son las Musas (o la Musa en singular, que alterna con el plural) quienes recuerdan lo que de no ser por ellas habríamos olvidado. Así se explica que las historias que nos cuentan, si bien de alguna manera próximas a nosotros y plenas de significado, tengan un sentido muy distinto de nuestra experiencia ordinaria. Son un complemento a esta experiencia. La épica es al mismo tiempo un recordatorio y un olvido. Las Musas son las hijas de Memoria-Mnemosýne;¹⁷ pero, en el mismo momento en que les otorga esta alcurnia, Hesíodo dice de ellas que son «olvido de los problemas y descanso de la angustia» (Teogonía, 55). Cuando oímos una canción heroica, recordamos ese mundo y nos olvidamos de éste. Somos transportados. El bardo canta:

Con el conocimiento recibido de los dioses, sus
palabras fascinan a los hombres,
que, sin moverse, escuchan ansiosamente cuanto él
canta.

(xvii, 518-520)

La distancia épica —la conquista de la historia por el arte— da lugar a una contraposición entre los temas de la canción y su efecto. La canción épica cuenta historias de acción violenta; pero al narrarse

estas historias, el sosiego desciende sobre el pueblo. El bardo canta sobre la tristeza y la muerte, pero su canción procura placer. Los temas de las canciones heroicas son la aniquilación y el desorden, pero la canción, en sí misma, es una cosa ordenada y como tal se escucha.

La musa

El poeta de la *Odisea* es, entre otras cosas, el primer gran crítico de la *Iliada*.¹⁸ Gracias a la supresión de la distancia épica, puede dramatizar la problemática del arte narrativo. Señala que las narraciones están suspendidas entre la realidad y la irrealidad, entre la historia y la fantasía, reclamando los méritos de ambas cosas. El poeta tiene libertad para contarnos cualquier hecho que guste sin renuncia a sus pretensiones de veracidad: en cierto sentido, está inventando el mundo que describe.

Los griegos arcaicos resolvían esta problemática por un sistema mitológico, remitiéndose a la Musa. Al poeta se le confería una autoridad sagrada y, en consecuencia, se afirmaba que todo lo contenido en el poema era como debía ser.¹⁹ Los poetas eran figuras con un status especial, paralelo al de los sacerdotes, a los cuales, en su sociedad relativamente poco sacerdotal, sustituían en una buena medida. Los poetas son figuras integradoras de primera importancia dentro de la cultura arcaica; de hecho, mantuvieron esta posición entre los griegos hasta que, hacia comienzos del siglo IV antes de J.C., se vieron obligados a ceder su lugar a los filósofos.

En Homero y Hesíodo se dice que el trabajo de los bardos es como el de los oradores. El lenguaje público adecuado es el *katá kósmon*, el «ordenado» (II, 213-214); el bardo también canta en *katá kósmon* (viii, 489). Ambos crean orden en los demás; el orador en el espacio público, donde pone fin a las disputas; el bardo, en la intimidad del alma, donde cura la aflicción para que «el pueblo rebose alegría» (ix, 6). Hesíodo llega tan lejos como a decir que los dos están inspirados por la misma Musa; en su elogio de Calíope, la principal de las Musas,²⁰ dice:

También acompaña a los reyes respetados.
 A cualquiera que honren (las hijas del gran Zeus)
 y se cuiden de su nacimiento, entre los reyes del
 linaje de Zeus,
 vierten sobre su lengua un dulcísimo rocío
 y las palabras brotan de su boca apaciguadoras. El
 pueblo
 entero lo observa mientras administra ley
 en estricta justicia. Su discurso es firme
 y con presta habilidad detiene las mayores disputas.
 Pues tal es la utilidad de la sabiduría de los reyes;
 al pueblo
 pueden reunir en asamblea para hacer del mal un bien
 fácilmente, convenciéndolos con palabras persuasivas.
 Como a un dios reciben ellos al rey en sus asambleas,
 con halagador respeto; él sobresale donde hay gente
 reunida.
 Éste es el sagrado don que otorgan las Musas a los
 hombres.
 Y gracias a las Musas y a Apolo el arquero
 hay hombres en la tierra que son bardos y expertos
 citaristas;
 los reyes proceden de Zeus. Afortunado aquel a

quien las Musas
 aman. Dulce le brota la voz de la boca.
 Aunque sienta pesar reciente en su afligido espíritu
 y le angustie el dolor toda el alma, no obstante el bardo
 (el heraldo de las Musas) canta las *kléa* de los
 hombres pasados
 y de los bienaventurados dioses que moran en el Olimpo.
 Pronto se olvida de sus pesares y de sus cuitas
 no se acuerda. En breve los dones de las diosas lo
 convencen.

(*Teogonía*, 80-103)

Lo mismo el rey que el bardo son alabados, no porque sus palabras sean verdaderas, sino porque son eficaces. Los dos tienen autoridad y en los dos deriva su autoridad de Zeus, la divina fuente de la autoridad. Ambos crean un mundo común y de ese modo hacen posible que los hombres vivan en el mundo unos con otros. El bardo y el rey son, pues, figuras paralelas, y la poesía está sólidamente asentada como un hecho público con usos públicos. El mundo heroico se mantiene vivo gracias a los bardos como una propiedad de la comunidad; la épica heroica protege a la gente al proporcionarle un mundo alternativo al propio, un mundo situado entre la irrealidad y la realidad, que todos los miembros de la comunidad pueden contemplar juntos. Desde este punto de vista, la épica es una institución social y se apela a la Musa, como a menudo se apela a un dios en la cultura, para legitimar la institución. Cuando el bardo dice que está inspirado por la Musa, objetiva su propia capacidad —que tanto depende de la sensibilidad de su público como de su propia habilidad— para crear una segunda realidad entre la gente, un mundo poético que ocupa una posición paralela a la del mundo de los hechos objetivos.

El mundo heroico era, pues, una «representación colectiva». La realidad de los acontecimientos heroicos era una realidad asegurada y revalidada por el repetido contacto colectivo con la poesía de éxito. En esta experiencia el público sentía la presencia del dios del poeta.

Las soluciones mitológicas no responden a preguntas; sencillamente dejan las preguntas de lado, trasladándolas a un plano donde no se pueden responder. Por esta razón, las respuestas mitológicas no se sostienen ante la crítica; más bien presumen la ausencia de crítica. Pero los griegos no eran nada si no eran críticos. La historia de la cultura griega a partir de Homero puede verse como una progresiva «desmitificación» del mundo, del mundo de la poesía como de todo lo demás. Por poesía los griegos entendieron siempre, antes que ninguna otra cosa, la *Iliada*, de manera que el problema puede plantearse de esta forma: ¿cuál es la posición de Homero una vez que ha sido privado de la autoridad de su Musa? Al rastrear esta pregunta llegaremos, a través de la polémica de Sócrates con los sofistas, hasta la Poética de Aristóteles. Veremos que Aristóteles responde, no a una nueva pregunta, sino a esta misma vieja pregunta, y que ocupa una posición que por primera vez le permite hacerla explícita. Puesto que también nosotros vivimos en un mundo desmitificado, puesto que también nosotros sólo utilizamos la Musa como metáfora, la pregunta de Aristóteles debe ser nuestra pregunta. Es la pregunta de la significación humana de las narraciones imaginarias y, en particular, como ejemplo señero, de la *Iliada*.

El poeta y el maestro

El instrumento principal (si no la base) de la desmitificación fueron entre los griegos los sofistas, cuya actividad estuvo centrada en la revalorización del poder de la palabra. La sofística se desarrolló al mismo tiempo que las instituciones democráticas, que conllevaron una nueva definición de la oratoria.

El típico orador arcaico había sido el juez o el rey, el creador de la comunidad que arbitraba y encontraba el término medio entre las facciones. El pueblo (el nuevo árbitro democrático) actuaba sin palabras,

votando a un orador u otro. El típico orador se convirtió en el litigante, en la parte de una disputa, y la retórica vino a ser concebida fundamentalmente como una actividad competitiva. La retórica mediadora, con la que el orador trataba de hablar en nombre de toda la comunidad, quedó restringida a unas pocas ocasiones ceremoniales, como los funerales solemnes, y fue objeto de poca atención teórica.

La nueva retórica competitiva no precisaba de Musa que la legitimara. Era una técnica; los medios quedaban justificados por la consecución del fin. En Homero y Hesíodo, el poder de la palabra es visto como una especie de virtud en sí mismo; para los sofistas, la retórica se convierte en un arte marcial, tanto para ayuda del vicio como de la virtud.²¹ Al convertirse en una técnica, la retórica resultó también desmitificada; los sofistas comenzaron a escribir libros y a dar lecciones donde explicaban los fundamentos de la fuerza de la retórica.

Todo esto tuvo sus efectos sobre la actitud hacia la poesía. Se les ocurrió a los hombres adiestrados en la retórica que también el poeta es un orador con una audiencia: el poeta era elogiado por su habilidad para conseguir un efecto en esa audiencia, para provocar *páthé*, «emociones», como si el efecto emocional fuera el objetivo de la poesía. Así Ión, el que recita a Homero, dice:

Veo a la audiencia allá abajo, gritando, movida a escándalo,
arrebataada por la maravilla del poema... Si quiero hacerles
llorar, me reiré cuando gane el premio, pero si se ríen, lloraré
por haber dejado escapar el premio.

(Platón, *Ión* 535e)

La poesía del siglo v se va haciendo cada vez más técnica, con cierta pérdida de su dignidad.²² Y la poesía, como la retórica, fue sometida al molde de los procedimientos democráticos, con los poetas compitiendo delante de un tribunal de jueces. Pero, pese a todo esto, la poesía nunca se convirtió en retórica en razón de que la poesía mantuvo la distancia respecto a la vida diaria: la comedia mediante la fantasía, la tragedia mediante el mundo heroico heredado de Homero. La advertencia crucial se produjo pronto, cuando Frínico, según *El saqueo de Mileto*, fue multado por los atenienses por «recordarles sus propios problemas» (Herodoto 6, 21). La poesía (a pesar de los escasos experimentos con temas contemporáneos) seguía ocupándose de una realidad alternativa y los poetas conservaban su especial relación con el público. Los poetas recibían premios, pero la poesía nunca consistió en un mero medio para ganar premios. El poeta siguió hablando en nombre de la comunidad y la poesía continuó siendo un pilar de la comunidad, sobre todo en Atenas.

La autoridad del poeta, no obstante, fue secularizada. Perdió la condición de profeta y adquirió la de maestro.²³ Sobre este punto, están de acuerdo tanto los partidarios como el árbitro en el debate que ocupa la segunda parte de *Las ranas* de Aristófanes:

ESQUILO: ¿Por qué debemos admirar al poeta?
EURÍPiDES: Por la inteligencia y el ingenio con el
 que mejoramos los hombres de la ciudad.
ESQUILO: Y si no lo haces, sino que los encuentras
 hermosos y nobles, aparte de los golfos,
 ¿qué te espera?
DIONISOS: La muerte, no es menester preguntarlo.

La clasificación del poeta como maestro tiene cierto sentido para los poetas didácticos y sentenciosos - como, por ejemplo, Hesíodo y Simónides— cuyas obras, en cualquier caso, ocupaban una buena parte del plan de estudios de la escuela elemental.²⁴ Más difícil era clasificar de esta manera a los poetas narrativos y dramáticos. El poeta narrativo no explica nada: nos muestra algo. No nos sentimos instruidos, sino

afectados. Además, lo que sentimos, el *páthos*, es muchas veces negativo: sentimos error, pesar o escándalo. Y sin embargo, la experiencia tiene algo de placentera. Quizás el poeta nos enseñe, pero no es fácil decir cómo; es difícil decir nada sobre la poesía excepto que funciona.

El problema se plantea —como una solución cómica— en un fragmento de Timocles, un poeta cómico contemporáneo de Aristóteles:

Amigos, escuchad tan sólo, que os diré algo.
 El hombre es un animal constantemente con problemas
 y muchos pesares vienen entretnejidos con la vida;
 él ha inventado algunos conjuros para protegerse,
 como éste: su espíritu olvida sus propios asuntos;
 está hechizado por los problemas de los demás;
 es agradable... y también educativo.
 Tomad tan sólo a los poetas trágicos, por ejemplo;
 ayudan mucho. Supongamos que alguien es pobre;
 descubrirá que Télefo es más pobre todavía...,
 luego no es tan difícil de sobrellevar la pobreza.
 Está loco? Puede contemplar a Alcmeón.
 Tiene los ojos enfermos, pero los hijos de Fineo son ciegos.
 ¿Ha muerto su hijo? Níobe lo reconfortará.
 Está cojo, pero puede fijarse en Filoctetes.
 Algún anciano está preocupado; se informa sobre Oineo.
 Todo lo peor que ha sufrido la humanidad,
 la mala suerte ajena; una vez se sabe esto,
 las propias desgracias no son tan costosas de sobrellevar.

(*apud* Athenaeus 223b)

El efecto cómico de este pasaje radica en la discrepancia entre la primera mitad y la segunda. Podemos suponer que la descripción general era bien comprendida por el público de Timocles. La tragedia que nos muestra a los héroes en dificultades, nos libera de las propias; además, nos proporciona un placer combinado con instrucción. Pero ¿cómo puede tener este efecto? El poeta nos satisface con su respuesta cómica: la tragedia nos muestra que "siempre hay alguien que está peor que uno».

Podemos suponer que esta respuesta divirtiera al público de Timocles, porque responde a una pregunta habitual para la que el público no tenía respuesta. Hay un misterio alrededor de la poesía. El poder de la poesía era innegable, pero seguía sin explicación el significado de ese poder.

En este vacío entre el poder y el significado se metió de rondón, con su característica habilidad, Sócrates, que volvió el misterio de la poesía contra los poetas. Sócrates (o bien la versión que presenta de él Platón) revivió la doctrina de la inspiración, pero con fines contrarios. La Musa arcaica había conferido autoridad al poeta; Sócrates introduce la Musa para privar al poeta de autoridad.²⁵

Me dirigí a los poetas —los de las tragedias y los ditirambos y los demás—, porque creía que allí podía verme cogido en la situación de saber yo menos que ellos. Tomé en mis manos sus poemas —los que me parecía que estaban hechos con mayor rigor— y les pregunté cuál era su significado (pensando que de este modo aprendería también algo de ellos). Me avergüenza, señores, decirles la verdad; no obstante, debe decirse. Casi podría afirmar que cualquiera de los presentes sabía hablar mejor de estas cosas que los hombres que las habían escrito. De manera que no me llevó mucho tiempo comprender esto sobre los poetas: lo que hacen no lo hacen gracias a su sabiduría, sino gracias a cierta manera de ser y de inspiración, igual que los videntes y los profetas. Estos también

dicen muchas y muy hermosas cosas, pero no saben nada de lo que dicen. Y llegué a comprender que ésta viene a ser aproximadamente la condición de los poetas.

(*Apología* 22 a-c)

En otras palabras, los poemas se producen como las tormentas, puesto que ninguna de las dos cosas viene acompañada de explicación y nada se puede saber de ninguna de ellas. Sobre los poemas, Sócrates dice:

No podemos hacerles preguntas sobre lo que expresan; y cuando muchos hablan sobre ellos, unos dicen que los poemas significan esto, otros que significan aquello; es que hablan sobre algo que no pueden poner a prueba.

(*Protágoras* 347c)

Para Sócrates existe un misterio tanto sobre el origen como sobre el significado de la poesía; y al ser misteriosa (éste es el especial paso adelante de Sócrates), la poesía carece esencialmente de interés.

La postura de Sócrates, como la postura de la mayor parte de los que exigen moralidad, se basa en un círculo vicioso. Lo que merece la pena saber se establece remitiéndose a la idea de lo que merece la pena saber. Una vez establecida cuál es la tarea necesaria del hombre —la comprensión del significado de sus actos—, Sócrates puede dejar de lado todo lo que es irrelevante.²⁶

Esto no significa que se deba rechazar la poesía; sólo expresa que se debe volver a valorar y privar a los poetas de toda autoridad independiente con respecto al filósofo. Para Sócrates (según lo presenta Platón), todas las actividades válidas se identifican con la filosofía dialéctica y, por lo tanto, puede incluirse dentro de ella. Así, en el *Fedro* se define la retórica como el arte de elaborar discursos, que en rigor sólo corresponde a los filósofos. En la *República*, la política es redefinida como el arte de gobernar, que en rigor sólo corresponde a los filósofos. De forma similar, la poesía podría redefinirse como el arte de la composición imaginaria, que en rigor sólo corresponde a los filósofos. Platón no dice esto en ninguna parte,²⁷ tal vez porque hablaba para una audiencia no de poetas sino de políticos y discursadores, o quizás porque pensaba que los propios Diálogos dejaban el asunto absolutamente claro.²⁸

En cualquier caso, la posición de Sócrates es diáfana: si el poeta ha de tener el estatus de maestro, debe ser juzgado como maestro; no debemos elogiarlo por ser conmovedor, encantador o rico en imágenes de la vida. Además, el estatus del maestro es en realidad el único estatus que vale la pena. Esto deja al poeta sin ningún lugar especial donde situarse; el poeta es (como el resto de nosotros) o un filósofo o nada.

La imitación como experiencia

Una vez dejada aparte de este modo, la poesía vuelvo al discurso socrático en otro plano. Cuando el Sócrates de Platón describe su proyecto, también ha de describir el mundo en el que tiene lugar ese proyecto. La poesía forma parte de ese mundo y debe tener su lugar en la descripción. De manera que Sócrates se encuentra a sí mismo hablando sobre la poesía narrativa y la dramática —y en concreto sobre Homero— especialmente en la *República*. En el Libro Décimo,²⁹ Sócrates pregunta: ¿qué clase de cosa es una narración dramática y cómo hemos de considerarla entre las cosas que conocemos? Debemos decir con claridad que la pregunta no es, al menos inicialmente, una pregunta de estética ni de crítica literaria, sino una pregunta metafísica y epistemológica. Sin embargo, fue en esta conversación socrática donde Platón hizo su aportación a la crítica literaria y asentó firmemente en su centro el término «imitación».³⁰

La imagen del mundo que presenta Sócrates, su metafísica y su epistemología fueron creadas en conflicto con los sofistas, y la postura de Sócrates es preferible entenderla a menudo como una respuesta al desafío de los sofistas. Por lo tanto, recurramos nosotros a uno de los pocos textos que han sobrevivido de los sofistas, *El elogio de Helena* de Gorgias.

El elogio de Helena es una juguetona exhibición retórica, escrita en un lenguaje muy artificial, en defensa de Helena de Troya. Gorgias sostiene que Helena se fue con Paris por una de estas tres razones: fue obligada, fue convencida o estaba enamorada. El artilugio del discurso consiste en subsumir la segunda y la tercera posibilidad en la primera: la persuasión y el amor, dice Gorgias, son formas de coacción. Por lo tanto, Helena no fue en absoluto responsable de sus actos.

Gorgias se refiere por dos veces al arte imitativo, primero en la sección sobre la persuasión, donde se introduce la poesía para demostrar el poder de la palabra:

Si quien la convenció y disuadió su alma fue el discurso, contra esto no es difícil la defensa ni la exoneración del delito del modo que sigue: el discurso es un gran potentado que, aunque corporalmente insignificante e invisible, sin embargo tiene poderes como los de los dioses. Pues es capaz de detener el miedo y apartar la pesadumbre y darnos alegría y acrecentarnos la piedad... Considero y llamo globalmente poesía al discurso que tiene metro. En quienes la oyen, penetra estremeciéndolos, plenos de temor y de piedad, llenándolos de lágrima y añoranzas que se tornan en pesadumbre; ajenos son los hechos y los cuerpos, pero para su buena o mala fortuna una experiencia interior cae sobre su alma a través de las palabras.

(Gorgias, *Helena* 8-9 [Diels-Kranz⁸])

Lo que aquí se dice es que el poder de las palabras no guarda relación con su realidad; nosotros sabemos que los acontecimientos del drama son irreales —o, en todo caso, no tienen nada que ver con nosotros (son *allótria*, «ajenos») —, pero de todos modos nos conmueven.

En la sección sobre el amor, Gorgias se refiere a la pintura; aquí, su objetivo es demostrar el poder de las cosas, de la experiencia, y hacer ver que, de manera similar, este poder no guarda relación con la realidad:

También a través de la visión se conforman las tendencias del alma. Pues, directamente, cuando los cuerpos belicosos, para ser belicosos, se ponen ropajes belicosos de bronce y de hierro, unos para defenderse, otros para atacar, si le viene encima esta visión, el alma se sorprende y sorprende, de manera que muchas veces los hombres huyen en medio de su confusión de un peligro amenazante como si fuese real. El carácter habitual, pese a estar fuertemente implantado por la ley, es expulsado por el miedo, que surge de la visión; esta última, cuando se presenta, nos hace desatender lo que la ley juzga noble y lo que convierte en bueno la victoria. Algunos hay ya que, al ver cosas temibles, pierden su pensamiento actual en el momento actual; hasta tal punto el miedo apaga el entendimiento y lo distrae. Muchos caen en vanos dolores y terribles enfermedades e incurable locura, pues tales imágenes de las cosas inscribe la visión en el pensamiento...

Y los pintores, cuando a partir de muchos colores y cuerpos componen un cuerpo y una figura perfectos, deleitan la visión. La creación de estatuas y la elaboración de ornamentos proporcionan visiones placenteras a los ojos. De este modo se engendra una visión, con tristeza para unas cosas, con deseo para otras. Muchas causas han provocado en muchas personas amor y deseo por muchas cosas, lo mismo por los objetos que por los cuerpos. Entonces, si complacida la vista de Helena por el cuerpo de Alejandro, indujo deseo y pretensiones amorosas, ¿de qué asombrarse?

(Gorgias, *Helena* 15-19)

Lo que señala Gorgias aquí es que nos asustamos no tanto por el enemigo como por la visión del enemigo; las apariencias de las cosas actúan sobre nosotros porque tomamos las apariencias por las mismas cosas. La prueba es que las artes plásticas, que sólo existen para presentar determinadas apariencias, actúan sobre nosotros y nos procuran placer.

La argumentación de Gorgias, pues, opera de dos modos: de la experiencia en general al arte y vuelta a la experiencia. Primero se explica la experiencia remitiéndose a la poesía; luego, remitiéndose a la pintura. La experiencia del arte imitativo es tomada como típica de la experiencia en general. Nos sentimos afectados por el arte, que sabemos que es irreal; debemos saber que toda experiencia nos afecta de manera similar y es similarmente irreal. Toda experiencia, pues, es una especie de pasividad y el

significado de la experiencia no es más que su poder sobre nosotros. Gorgias apoya su argumentación en el poder absoluto de las apariencias; si Helena encontró convincentes las palabras de Paris o bien agradable su persona, no tenía posibilidad de resistirse a su propio estado mental.

Gorgias no llama la atención sobre la irrealidad del arte con objeto de restarle elogios al artista; todo lo contrario. Su argumentación discurre paralelamente al de los *Díssoi Lógoi*, donde el hecho de que se permita mentir en el arte —«En los escritos trágicos y en la pintura, el mejor es quien nos engaña haciendo que las cosas se parezcan lo más posible a la verdad» (*Díssoi Lógoi* 3, 10 [Diels-Kranz⁸])— se utiliza para demostrar que debe permitirse la mentira en todas partes. De manera similar, el artista, al crear una cuasi realidad de apariencias e imponérsela al mundo, no está haciendo nada distinto de lo que hacen todas las personas y todas las cosas, puesto que todo lo que existe tiene apariencia y es conocido por nosotros por su apariencia. De modo que Gorgias no necesita negar al poeta su categoría de maestro; más bien asimila toda la enseñanza a la poesía y convierte todo el aprendizaje en un *páthos* o pasividad. Así puede colocar en el mismo plano la ciencia, la retórica y la filosofía (sofística):

Que la persuasión que penetra a través del discurso conforma el alma a su gusto, debemos aprenderlo primero del discurso sobre las cosas que hay sobre la tierra, que cambia una opinión por otra opinión, extrayendo una, insertando otra, y vuelve las cosas increíbles y nada evidentes a los ojos de la opinión. Se puede hablar del poder del discurso para movilizar el alma como se habla de que las drogas movilizan la naturaleza corporal. Lo mismo que varias drogas extraen varios humores del cuerpo y ponen fin unas veces a la enfermedad y otras a la vida, también así de los discursos, unos gustan, otros aterrizan, unos dan confianza en lo indeseado y otros, mediante una especie de maligna persuasión, drogan y encantan el alma.

(Gorgias, *Helena*, 13-14)

La doctrina del poder absoluto de las apariencias es la doctrina central de la sofística, emparentada con la doctrina de que la verdad y el error son lo que los hombres decidan que sean, la de que la justicia es lo que declaran que es quienes tienen autoridad, la de que cualquier cosa que un hombre considera cierta es cierta para él mientras así lo crea. Todas estas doctrinas se basan en el supuesto básico de que no estamos en condiciones de criticar nuestra experiencia, de afirmar que unas cosas son válidas y otras no lo son.

Detrás de esta doctrina —que podemos denominar exotérica— se encuentra otra doctrina esotérica (bien que apenas oculta): que si el poder de las apariencias es absoluto, es un poder que puede ser exorcizado por quien sea capaz de controlar las apariencias. Este poder lo ofrece el sofista a sus iniciados, aquellos que han de ser, no los pacientes sobre los que actúen las drogas, sino los doctores que las administren, no el público del drama social sino sus poetas. La sofística al enseñar el poder de las apariencias, hacía posible la tiranía: una tiranía aún más absoluta al no ser perceptible.

La segunda doctrina hizo a los sofistas populares y peligrosos; y vulnerables a las preguntas dialécticas de Sócrates: ¿qué dice vuestra doctrina sobre vosotros mismos?, ¿dónde os situáis vosotros en el mundo que describís?, ¿no existe una contradicción entre la doctrina explícita que enseñáis y la doctrina implícita que gobierna vuestra conducta y la de vuestros discípulos? La asimilación de la enseñanza al *páthos* no se puede aplicar a la enseñanza de los propios sofistas, al menos cuando ésta va más allá de una mera exhibición de su poder y llega a impartir poder a los demás. En este momento tiene que haber alguna crítica de la experiencia, aunque sólo sea del tipo que diferencia la técnica eficaz de la ineficaz.

Sócrates adoptó su postura frente a los sofistas partiendo de la absoluta necesidad de criticar la experiencia. También retomó la idea de que la experiencia del arte imitativo es típica de la experiencia en general, pero entendiéndola en sentido contrario. Después de todo, los sofistas habían cometido un error fundamental. No es cierto que el poeta nos mienta y nos convenza de que estamos oyendo la verdad; más bien nosotros disfrutamos de su narración del modo que lo hacemos precisamente porque la entendemos como un relato. No admiramos la estatua porque pensemos que es un hombre; la admiramos en tanto que

estatua de un hombre. La experiencia del arte imitativo no es, por lo tanto, típica de la experiencia acrítica sino de la experiencia crítica.

La imitación es un término que sale por todas partes en el discurso socrático,³¹ porque el objeto imitativo es la típica cosa no del todo verdadera, la cosa que requiere ser tomada por lo que no es y, por lo tanto, nos exige, en el plano más elemental del reconocimiento, una cierta actividad mental. Cuando vemos un cuadro sobre uvas, sabemos que no estamos viendo uvas; ésta es la base de nuestro elogio de la imitación. No tendría sentido elogiar un auténtico racimo de uvas por parecer uvas. Además, puesto que alabamos la imitación haciendo referencia al original, de ahí se deduce que apreciamos la imitación haciendo referencia a algo que no percibimos directamente ni en ese mismo momento. Cuando señalamos una pintura y decimos: «Eso son uvas», estamos exponiendo nuestro reconocimiento, no del cuadro que tenemos delante, sino de las uvas que no están frente a nosotros; el objeto de nuestro conocimiento no es el objeto que vemos sino otro objeto que no vemos, pero del que hace acordarnos.

Sócrates (o la versión de él que presenta Platón) generaliza este punto y deriva de ahí la teoría de las ideas. Cuando, dice, señalamos un racimo de auténticas uvas y decimos: «Eso son uvas», no nos estamos refiriendo a ese racimo en particular sino a la idea general de «uvas» que tenemos en nuestro entendimiento y de la que nos acordamos al ver el racimo. Sócrates califica el auténtico racimo de una imitación de la forma de las uvas. Se apoya en el término «imitación» para estimularnos a tomar toda experiencia inmediata como una experiencia sin calidad, como una experiencia que nos exige la actividad mental de interpretar en abstracto.

La introducción de Sócrates al examen de la imitación en el Libro Décimo de la *República* tiene, pues, algo de poca sinceridad. «Estamos habituados —dice Sócrates— a hacer la hipótesis» de que existe una forma de cada cosa y de que hay objetos que son imitación de formas. De este modo podemos describir el arte imitativo, que imita los objetos, como una imitación de la imitación y como algo doblemente alejado de la realidad (*República* 596a-597b). Es característico de la *República* que (a diferencia de la mayor parte de los diálogos) argumente en línea descendente de los principios a la aplicación. No debemos olvidar que el proceso dialéctico ha operado del modo contrario y que la noción de que las cosas son imitaciones de formas derivó originalmente de la noción de que los cuadros son imitaciones de las cosas.

Así podemos comprender el lugar que ocupa el argumento sobre la imitación en la estructura global de la República. Se introduce a manera de epílogo, junto con el argumento que demuestra la inmortalidad del alma, seguidos los dos argumentos por el mito del juicio. Estos dos argumentos están unidos; unidos forman la base del imperativo moral socrático. El argumento sobre la imitación nos recuerda que la experiencia debe ser sometida a crítica; el argumento sobre el alma nos recuerda que tenemos en nosotros mismos el poder de criticar la experiencia y de salir de la pura pasividad. Puesta en este mundo, el alma es como un ser que ha estado durante mucho tiempo en el mar, «erosionada y corrompida por las olas»; sólo podemos preguntarnos por su auténtica naturaleza cuando tenemos en cuenta

su filosofía y cuando nos percatamos de las cosas que comprende y las conversaciones que apetece, puesto que es afín a lo divino, a lo inmortal y a lo imperecedero; debemos pensar en cómo sería si pudiera entregarse a tales propósitos y, gracias a ese impulso, saliera del mar en el que está ahora, recubierta de guijarros y moluscos lo mismo que estamos nosotros ahora, debido a nuestros actuales festines aquí en la tierra, revestidos de cosas terrenales y rocosas, y de fiereza, como consecuencia de los llamados festines venturosos.

(*República*, 611e-612a)

El rechazo que hace Sócrates de la poesía en el Libro Décimo de la República es en parte una definición de la filosofía de Sócrates. El poeta —para proseguir la metáfora— nada en el elemento en el que nos encontramos nosotros inmersos y canta las condiciones actuales del hombre; el filósofo persigue elevarse a una atmósfera más pura y habla del hombre, e como es, sino como podría ser. El rechazo que hace Sócrates de la poesía, es, además, hipotético: la poesía es dolorosa para quienes «carecen del antídoto (*pharmakon*) de saber cómo son las cosas en la realidad» (595b). Sócrates habla del efecto de la poesía en

quienes se la toman como sustituto de la verdad. Aquí contrapone al filósofo con el poeta absolutamente antifilosófico, lo mismo que en el *Gorgias* contrapone al filósofo con el retórico absolutamente antifilosófico y en el *Teeteto* con el hombre práctico absolutamente antifilosófico. En todos estos casos intenta hacernos entender algo sobre el filósofo; no pretende negar la posibilidad de un retórico filosófico, una vida práctica filosófica ni una poesía filosófica.

Sócrates comienza por la pintura porque el arte figurativo es el ejemplo más claro de lo que queremos decir con imitación. Su verdadero tema a todo lo largo del pasaje es, sin embargo, los poetas (cf. 603b, 605a-b)³² y en especial Homero. Su controversia básica es con quienes sostienen que todos los aspectos de la vida están representados en Homero, que Homero comprendió todos los aspectos de la vida. Esto sería como decir que un hombre que ha hecho dibujos sobre las distintas artesanías comprende todos los oficios (598-d). La imitación de una cosa no es un conocimiento de la cosa, sino tan sólo «una especie de juego» (602b).

Sócrates prosigue explicando lo que él entiende por «saber». El saber se basa en la ciencia, que cuenta pesa y mide, y de este modo construye un mundo estable. El mundo de las apariencias es en sí mismo inestable, puesto que las cosas parecen distintas en cada momento; el pintor explota esta misma inestabilidad. De este modo nos enseña a prestar atención al flujo de la experiencia inmediata y nos distrae de nuestra tarea de comprobar y estabilizar la experiencia (602c-603b). De manera similar, el poeta explota la inestabilidad fenomenológica del mundo ético, en el que el bien y el mal constantemente cambian de aspecto (603d). De nuevo aquí, el imitador, al llamar nuestra atención sobre la superficie de la experiencia, nos distrae de nuestra tarea. Sócrates no afirma que exista una ciencia de la ética, pero sí que encuentra un equivalente a la ciencia en la esfera ética: la razón y la ley, que exigen que nos establezcamos. Cuando sufrimos alguna mala fortuna, «la pérdida de un hijo o alguna otra cosa de gran importancia para nosotros», entonces

lo que nos exige mantenernos firmes es la razón y la ley, mientras que lo que nos empuja a la pesadumbre es el sufrimiento [*to páthos*] en sí mismo... La ley dice que es más noble mantenerse todo lo sereno que sea posible en la desgracia y no quejarse, considerando que el bien y el mal de estas cosas no es algo claro y que acongojarse no hace nada por mejorar la situación; ninguna cosa humana merece gran seriedad y la postura que debemos adoptar en cuanto nos sea posible es distanciarnos de la aflicción... Quiero decir que debemos reflexionar sobre lo que ha sucedido y, como en el juego de los guijarros, mover nuestras piezas según como hayan caído los dados...; no debemos, como los niños cuando se dan un golpe, aferrarnos en ese punto y perder el tiempo en desgañarnos.

(República, 604a-c)

Aquí, la argumentación de Sócrates se aleja de la cuestión del saber para recuperar los problemas éticos del principio. En todo momento, su objeción al arte imitativo ha sido que resulta demasiado comprensible. Debido a que el artista se contenta con el juego de las apariencias, le es posible mostrarnos el mundo como a menudo lo vemos y sus cuadros se los antojan inmediatamente reconocibles, a diferencia de los cuadros que crea la ciencia, que a menudo parecen completamente absurdos hasta que tenemos conocimiento de la teoría que los explica y se nos exponen las pruebas. Sócrates es quizás el primero de los pensadores para quienes esta dialéctica entre la apariencia y la realidad se extiende también al plano ético. Aquí la distinción es entre la forma en que sentimos nuestra experiencia y nuestra capacidad racional para elegir y actuar. La ficción, que es «una imitación de la experiencia (*páthos*) de los demás» (604c),³³ nos anima a responder y a sentir. Fomenta de este modo en nosotros una actitud sensible a nuestra propia experiencia y cultiva en nosotros una actitud emotiva hacia nuestra propia situación. De este modo, la poesía del *páthos* apela a nuestra parte menos racional³⁴ y tiende a crear en nosotros una condición en la que somos incapaces de acción racional (606a-b). Por lo tanto, según la hipótesis de la *República* (de que es posible crear una educación enteramente al servicio de la filosofía), Homero y los poetas deben ser excluidos del estado:

Si se admite esta Musa, que da placer tanto en la canción como en el discurso, entonces el placer y el dolor gobernarán vuestra ciudad, en lugar de hacerlo la ley y el razonamiento que parece en todo momento lo mejor según la comunidad.

(República, 607a)

Al final de la sección de Platón sobre la imitación, Sócrates hace una promesa y pronuncia un desafío:

Sin embargo, conste que si la poesía que da placer y la imitación tienen algo que decir en su favor, nosotros por nuestra parte nos alegraremos de oírlo, porque nosotros sabemos hasta qué punto hemos sido encantados por ellas.... Así que garantizaríamos a sus mecenas, los que no son poetas, sino amantes de la poesía, poder defenderlas en prosa: que no sólo son agradables sino también útiles a la vida civil y a la vida humana. Y les prestaremos buena atención. Seguro que sería beneficioso que resulten no sólo agradables sino también útiles.

(República, 607d)

Éste es el desafío al que Aristóteles (consciente o inconscientemente) responde en la *Poética*.

La imitación como forma de aprendizaje

El tratamiento que hace Aristóteles de la poesía se caracteriza por su eclecticismo y, en alguna medida, es una síntesis del pensamiento anterior. Aristóteles amplía y renueva la tradición homérica al establecer que el principio primordial de organización del poema es el relato, que ya no se llama la *kléos* sino el *mýthos*, la «trama». Aristóteles sigue a los sofistas al considerar la poesía como una *téchné*, un «arte o técnica», y al entender que el poder específico de esta *téchné* se manifiesta en el *páthos* que siente la audiencia. Aristóteles tiene su propio y característico interés en las distintas clases de cosas humanas y en su historia; se interesa por la evolución de la poesía y quiere definir géneros claros. Todos estos elementos están en la definición de la tragedia:

La tragedia es, pues, la imitación de una acción seria y completa, de una cierta magnitud, en un lenguaje que da placer, de diferentes clases en las diferentes partes, realizada por actores y no contada, a través de lo cual la piedad y el temor consiguen la purificación de estas emociones.

(Poética, 1449b24-28)

Es decir, la tragedia cuenta una historia que tiene una determinada clase de contenido y específicas características formales; utiliza medios concretos, que están prescritos por la tradición del género, y produce un efecto específico en la audiencia. Sobre la «purificación» —*kátharsis*— nos extenderemos más adelante. Señalo aquí que Aristóteles se muestra heredero de Platón al llamar a la obra «imitación» (*mímésis*). e preocupa de liberar el término de las connotaciones peyorativas que le impuso Sócrates:

Parecería que, en general, dos causas producen la poesía, y ambas por naturaleza. En primer lugar, la imitación se desarrolla en el interior del hombre desde la infancia (éste es el mismo aspecto en que nos diferenciamos de los demás animales —en que el hombre es más imaginativo— y su aprendizaje lo realiza mediante la imitación) lo mismo que el placer que todo el mundo siente en la imitación. Y una señal de esto es lo que ocurre de hecho; pues las cosas que nos ocasionan dolor, nos procuran placer cuando las contemplamos en las imágenes más exactas de ellas mismas, por ejemplo, las formas de los animales más despreciables y de los cadáveres. Y la causa de esto es la siguiente: el aprendizaje es un placer no sólo para los filósofos sino para los hombres en general, aunque éstos lo obtengan en menor proporción. Esta es la razón de que sientan placer al ver imágenes; pues sucede que, cuando las contemplan, aprenden y deducen lo que es cada cosa, por ejemplo, que esto es aquello. (Pero si en realidad yo no he visto la cosa con anterioridad, entonces no es en tanto que imitación como produce el placer sino debido a la elaboración, el colorido o cualquier otra causa.)

Siendo la imitación natural para nosotros, como lo es la armonía y el ritmo (pues evidentemente el metro forma parte del ritmo), desde un principio quienes naturalmente tienen esa inclinación progresando poco a poco, crean poesía en forma de improvisaciones.

(Poética, 1448b4-24)³⁵

Aristóteles desciende al terreno de la naturaleza porque, para él, la naturaleza no hace nada en vano; una actividad específica del hombre y habitual entre los hombres en general debe ser una actividad dondequiera que los hombres sean humanos. Evidentemente, no todos los hombres son poetas, pero Aristóteles descubre las raíces de la poesía en las inclinaciones universales, inclinaciones que se ven incluso entre los seres humanos todavía sin madurar que llamamos niños. Los niños, desde la profunda infancia, bailan, recitan y cantan; tenemos una cierta tendencia innata a usar nuestros cuerpos y voces para estructurar el espacio y el tiempo. De manera que la música de la poesía tiene unas raíces primitivas. Lo mismo ocurre con el contenido imitativo: el hombre es el más imitativo de los animales. Sin duda esto tiene relación con su capacidad de manipular símbolos. Un hombre puede hacer de sí mismo un símbolo, como cuando un niño dice: «Soy un vampiro, voy a comerte», y de este modo se convierte en actor. Y el niño, como todos nosotros, siente placer al reconocer las imitaciones; de este modo se convierte en público. Aristóteles basa la poesía imitativa en el más primitivo sistema de reconocimiento: el niño que mira una lámina de un libro y dice: «Vaca». Aristóteles dice que desde ese momento el niño participa algo en el placer filosófico de aprender.

Pero nos enfrentamos aquí con un problema. ¿Qué es lo que aprende el niño? ¿Que las cosas se pueden imitar? Pero el niño no señala y dice: «El dibujo de una vaca»; dice: «Vaca». No reconoce la imitación sino el original. Y el original —la vaca— ya lo conoce; de otro modo no hubiera podido reconocerlo en la imitación. Entonces, ¿en qué sentido puede decirse que aprende algo?

La palabra clave del pasaje de Aristóteles es *sylogízesthai*; Aristóteles dice que «deducimos» qué es cada cosa. El aprendizaje se origina en este proceso de ir deduciendo, el cual se produce porque la imitación nos plantea ese problema. El dibujo de una vaca se parece en realidad muy poco a una vaca. De hecho, toda imitación debe ser diferente del original para ser una imitación; una vaca de imitación que fuera exactamente igual que una vaca sería una vaca. La imitación implica ciertas licencias en un contexto de disimilitud. El dibujo de una vaca comparte con la vaca determinados rasgos comunes; gracias a estos rasgos reconocemos el modelo. Identificamos los cuernos, las ubres, el rabo, y decimos «vaca». El silogismo es éste; decimos: «Todo lo que tiene estos rasgos es en algún sentido una vaca. Esta cosa tiene esos rasgos. Por lo tanto, esta cosa es en cierto sentido una vaca». El contenido de nuestro aprendizaje no es la «vaca» sino los «rasgos de la vaca». Un simple esquema de estos rasgos adecuadamente dispuestos sobre la página basta para inducir nuestro reconocimiento: de este modo aprendemos algo sobre lo que significa decir una vaca. Para fines de reconocimiento, por lo menos, estos pocos rasgos definen la vaca. El dibujo es, pues, una especie de concepto; nos presenta, no a la vaca entera, sino algo así como una vaca básica o subyacente.

La esencia de la imitación (para usar una expresión de Claude Lévi-Strauss) es la reducción;³⁶ o bien, como dice Sócrates, el imitador «lo hace todo porque se limita a poner las manos en alguna pequeña parte de cada cosa» (*República*, 598b). Sócrates debería haber añadido, no obstante, el corolario de la reducción es la forma. La imitación es cualitativamente más simple que el original; de ahí que pueda ser más coherente; al ser menos compleja, resulta más comprensible. Así que, en cierto sentido, la imitación tiene más de vaca —o sea, es más evidentemente una vaca— que la propia vaca. Esta es la razón de que la imitación resulte agradable, más agradable que el original. Estando hecha para nosotros, nos habla mucho más directamente que pueda hablarnos nada de lo que hay en la naturaleza. En un cierto sentido, el dibujo nos muestra una vaca de tal modo que realmente podamos verla.

Desde este punto de vista, la imitación es el descubrimiento de la forma de las cosas. Pero debemos recordar que la forma que así se nos revela, si bien es realmente (puesto que de modo reconocible) la forma del objeto, en ningún sentido es su forma definitiva o absoluta. No cabe el caso de

que un pintor nos presente una vaca platónica tal cual. Así como no existe un límite para la descripción de una vaca real —siempre hay más detalles que se pueden agregar, más relaciones relevantes a constatar—, igualmente existe un número potencialmente infinito de distintas imitaciones válidas de una vaca. Era un principio de lo pintoresco que «una vaca nunca está fuera de lugar en un paisaje»; la vaca que imitaban los pintores de este género eran adornos dentro de un mundo natural humanizado y unos objetos absolutamente distintos de los que se presentan bajo la letra V en los alfabetos infantiles. Ninguna imitación sustituye a ninguna otra imitación; y si bien cada una a su modo revela algún conocimiento formal del original, el conjunto de todas las imitaciones no constituye ningún conocimiento sistemático de la vaca: cada una de las imitaciones sigue siendo a su manera una concreta imagen de toda la vaca, monádica y con una validez independiente.³⁷ De modo que, si bien el placer del arte imitativo (desde este punto de vista) consiste en un aprendizaje, el artista no por eso se convierte en un maestro. No nos explica nada. Más bien nos plantea un problema resoluble, un problema que siempre puede volver a ser resuelto de alguna nueva forma la siguiente vez que se plantee.

El artista, pues (y Lévi-Strauss también ve este aspecto),³⁸ es lo contrario del científico. La ciencia explica el todo en función de sus partes y explica los efectos característicos en función de causas características. El arte imitativo, que en cierto sentido es más, superficial que la ciencia (puesto que se ocupa de las apariencias) es en otro aspecto más profundo; allí donde la ciencia se ocupa de elementos abstractos, categorías y procesos, la imitación expone de un cierto modo específico) el ser entero de las cosas. Cada imitación surge de una intuición global, bien que esquemática, de las pautas que se encuentran en la experiencia. Mediante la visión de la imitación, las partes se reducen a un todo, y se reviste de totalidad, quizás por primera vez. Como lo dijo Aristóteles:

Ésta es la razón de que la poesía sea más filosófica y más seria que la historia; la poesía habla más bien de lo universal y la historia de lo particular. Ahora bien, constituye un universal el que determinada clase de personas propenden a hacer o decir determinada clase de cosas en concordancia con la probabilidad o necesidad; esto es lo que pretende la poesía, aunque otorgando a las personas nombres propios. Pero lo particular es lo que Alcibíades hizo o sufrió.

(Poética, 1451b5-11)

Lo probable como universal

Pero (y aquí debemos volver a retroceder) la distinción entre poesía e historia no es en realidad relevante para lo que hemos dicho hasta ahora. También existe un universal de las cosas particulares³⁹ que las hace reconocibles e imitables; a partir de tales imitaciones algo puede aprenderse. Un retrato de Alcibíades bien puede revelarnos algo esencial o subyacente a Alcibíades. La historia de Alcibíades puede contarse con fidelidad a los hechos literales y, no obstante, de tal modo que se resalten el ritmo y la forma de los acontecimientos. De hecho, el historiador narrativo con responsabilidad intenta hacer precisamente esto. En términos de lo que hemos dicho hasta ahora, la historia es simplemente una imitación narrativa escrita bajo una disciplina concreta: la de que debe ser literalmente cierta. Pero todo lo reconocible es una imitación igualmente válida.

De manera que esta posición, tal como la hemos interpretado hasta ahora, no cumple en realidad la acusación socrática. No basta con que aprendamos algo; debemos aprender también algo que sea importante, algo que sea más importante que Alcibíades o que una vaca. Aristóteles también está dispuesto a hacer esta exigencia y, detalle que tiene bastante interés, está más dispuesto a hacérsela a la ficción que a la historia.

Narrativa es un término nuevo o, mejor dicho, todavía no es un término; no existe ninguna palabra en Aristóteles que pueda traducirse de este modo.⁴⁰ En los tiempos de Aristóteles la narrativa era un género nuevo que estaba emergiendo. Las épicas homéricas, como hemos visto, se situaban entre la historia y la ficción; no había otro lugar donde colocarlas, pues aún no se distinguía entre ambas. La historia y la ficción evolucionaron en mutua relación y al mismo tiempo. La historia alcanzó una total

autoconsciencia en la Introducción de Tucídides (I, 20-22), donde el autor da con firmeza la espalda a los narradores de historias y a las leyendas que «se han abierto paso hasta el mundo del mito». La ficción autoconsciente comienza con el *Anteo* de Agatón, donde «los acontecimientos y los nombres propios han sido inventados y no obstante [la obra] agrada» (*Poética*, 1451b22-23). La problemática de la ficción narrativa puede aparecer por primera vez explícitamente expuesta en Aristóteles porque fue en los tiempos de Aristóteles cuando por primera vez se puso en claro que la significación de un relato no precisa tener nada que ver con la veracidad de los acontecimientos que se narran.⁴¹

Para Aristóteles —y más adelante veremos que este punto es crucial— las historias heroicas derivadas de la épica están firmemente localizadas en la categoría de la ficción. Si la audiencia cree que verdaderamente ocurrieron, la creencia es meramente (por así decirlo) uno de los recursos retóricos de los poetas:

En las tragedias se atienen a nombres reales [o preexistentes]. La razón es que lo que es posible resulta creíble. Cuando las cosas todavía no han sucedido, no creemos que sean posibles; mientras que es evidente que lo que ha sucedido es posible. Pues no hubiera sucedido de no ser posible.

(*Poética*, 1451b15-19)

Incluso si se propone hacer un poema sobre algo que ha sucedido, sigue siendo un poeta. Nada impide que algunas de las cosas que han sucedido sean cosas que es probable y posible que sucedan; de acuerdo con esto, él es su poeta.

(*Poética*, 1451b29-33)

Es evidente... que no es la tarea del poeta contarnos lo que sucedió, sino la clase de cosas que podrían suceder y son posibles de acuerdo con la probabilidad o la necesidad.

(*Poética*, 1451a36-38)

En estos tres pasajes (que he citado sin seguir su orden para ser más claro en lo que me importa), Aristóteles menciona la clase de universal que se imita en la ficción. La ficción nos muestra el tipo de cosas que son posibles, probables o necesarias.

El término clave aquí, lo «probable» (*eikós*), lo toma Aristóteles de la teoría retórica del siglo v. En una solicitud, el litigante contaba la historia del caso, por supuesto del modo que le era más favorable. Podía convocar a testigos para que confirmaran su relato o presentar pruebas en su apoyo. Los retóricos le enseñaron a ir un paso más allá: podían argumentar que su versión de la historia correspondía al tipo de hechos que es previsible que sucedan, mientras que la versión de su oponente era intrínsecamente improbable.⁴² La educación retórica conducía, pues, a investigar sobre el tipo de historia que los hombres encuentran probable y están en general dispuestos a creerse, y esta investigación asentó los cimientos del naciente arte de la ficción. Para Aristóteles, partiendo de lo probable el poeta narrativo subsume el razonamiento en el relato mismo; en lugar de contar una historia y luego defender que es verdad basándose en su probabilidad, nos cuenta una historia que no necesitamos creer que sea cierta pero que consideramos el tipo de cosa que «es probable que ocurra de acuerdo con la posibilidad o la necesidad».

Probabilidad y necesidad tienen que ver con las relaciones entre causa y efecto y con las circunstancias de los acontecimientos. Allí donde el retórico toma las circunstancias y las consecuencias y las utiliza para reconstruir el acontecimiento,⁴³ el poeta narrativo comienza por el acontecimiento y construye a su alrededor las adecuadas circunstancias y consecuencias. El retórico dice: «El acusado tuvo motivos, medios y oportunidad; concluimos que (probablemente) cometió el crimen». El poeta parte de contarnos el relato de un crimen y se dice a sí mismo: «Debo dotar a mi criminal de (probables) motivo, medios y oportunidad». El retórico dice: «Vosotros ya sabéis que esta clase de hombre hace tales cosas; debéis creer que este hombre las hizo». El poeta se pregunta a sí mismo: «¿Qué clase de hombre debo hacer que sea mi criminal? ¿Qué clase de hombre es probable que haga estas cosas?». El retórico dice:

Vosotros sabéis que los criminales suelen huir; el acusado demuestra su culpabilidad por el hecho de haber abandonado la ciudad». El poeta dice: «Después de haber cometido el crimen, ¿qué debe hacer mi criminal? Supongo que huiría».

Para Aristóteles, el poeta ha creado un único *mýthos*, una trama, al crear una cadena de acontecimientos con esta clase de lógica interna. Las perceptibles relaciones entre causa, circunstancia y acontecimiento, como decimos nosotros, «conjuntan la trama». La probabilidad y la necesidad son las mejores fuentes de unidad.

La tragedia es la imitación de una acción completa e íntegra que tiene cierta magnitud...

Para dar una definición sencilla: tiene la magnitud necesaria para que, sucediéndose las cosas de acuerdo con la probabilidad o la necesidad, el resultado sea que se produce un cambio de la buena a la mala fortuna o de la mala a la buena fortuna.

(Poética, 1450b24-25 y 1451a11-15)

El cambio de fortuna impone la magnitud; hace falta una cierta extensión para acomodar el cambio. Pero la trama no estará «completa e íntegra» si el cambio no es probable o necesario. Prosigue Aristóteles:

La trama no es, como suponen algunos, una unidad porque verse sobre una persona. Hay muchas e ilimitadas cosas que le ocurren a una única persona; en algunas de ellas no hay unidad. Así, existen muchas acciones de una única persona de las que no surge ninguna unidad de acción. De manera que parecen haber equivocado todos esos poetas que han compuesto épicos sobre Heracles y Teseo y poemas similares. Pues piensan que, puesto que Heracles fue uno, sólo existe una trama sobre él. Pero Homero, lo mismo que sobresale en otros aspectos, también parece haber visto éste con claridad, sea gracias al arte o a la naturaleza. Cuando compuso la *Odisea*, no incluyó todo lo que le ocurrió [a Odiseo], como el haber sido herido en el Parnaso o simular estar loco al reunir a su hueste, puesto que no había probabilidad o necesidad de que, por suceder una de estas cosas, sucediera la otra; por el contrario, construyó la *Odisea* alrededor de una única acción del tipo que hemos mencionados, como también la *Iliada*.

(Poética, 1451a16-29)

Homero encontró historias sobre Odiseo en su tradición; no obstante, no contó esas historias sino el relato de una trama inventada por él. Las historias pueden tomarse de otros, las tramas no; la invención de una trama es la esencia de la invención del poema (narrativo) (Poética, 1451b27-29). La trama es el relato concebido de una determinada manera, en términos de las relaciones entre las condiciones y los acontecimientos, las causas y las consecuencias. Una historia puede dar lugar a muchas tramas, según como se vuelva a concebir el relato. El poeta puede tomar sus relatos de cualquier parte: de otros poetas, de la historia, de sus propios recuerdos y sueños. Puede inventar sus historias. Su capacidad como poeta narrativo es la capacidad para concebir un relato unificado por la lógica interna de la probabilidad y la necesidad, y transmitirnos tal concepción a nosotros. Este es, para Aristóteles, el saber característico del poeta narrativo⁴⁴.

El poeta, al crear su trama, descubre una forma dentro de la historia, una lógica interna. Luego, nos la cuenta de tal manera que nosotros también veamos su lógica interna. Cuando «captamos» la trama —cuando reconocemos su unidad—, lo hacemos por-que reconocemos la probabilidad o necesidad conque suceden los hechos. «Creemos» en el poeta, decimos que el relato es «verídico», cuando nos vemos llevados a decir que, sí, que tal hombre habría dicho de verdad esto o hecho aquello bajo tales circunstancias y con tales consecuencias. Dadas las premisas que el poeta nos ha presentado, su historia es consecuente.

Las premisas pueden ser absolutamente estrafalarias; los personajes pueden situarse en cualquier sitio, en el infierno, en el espacio exterior o en el país de las hadas. La narración es un experimento mental y una hipótesis. Estamos bien dispuestos a dejar en suspenso nuestra incredulidad, en el sentido de que estamos dispuestos a conceder al poeta las premisas que necesita para su trama. Con frecuencia

alguna las premisas implican la introducción de algo que es imposible en el mundo habitual. ¿Qué pasaría si el auténtico dios Dionisos apareciera en una ciudad griega más o menos normal? ¿Qué ocurriría si un ciudadano ateniense más o menos normal consiguiera hacer una paz por separado con Esparta? A partir de estas hipótesis se desarrollan las consecuencias; el poeta las presenta de tal modo que nosotros reconozcamos sus causas.

Pero existe, por lo tanto, una paradoja en la exposición que hace el poeta de las causas. En la medida en que rastrea los acontecimientos hasta su causa primera —según su propia premisa—, no nos demuestra nada, pues la primera causa lo es por decreto. Si Yago fuese absolutamente malo, no sería interesante como personaje, pues no habría nada que explicar sobre él. Por eso no preguntamos: ¿por qué hace Yago tales maldades? Las hace por definición. El significado de Yago dentro de la historia radica más bien en el impacto de su espontánea maldad sobre un mundo que puede reconocerse como el nuestro. Es decir, a partir de las premisas se desarrollan las causas intermedias; el poeta se pregunta por esas causas intermedias y resuelve su investigación cuando nos muestra las consecuencias de sus premisas desarrolladas con arreglo a la probabilidad o a la necesidad.

Las causas primeras explican las inmediatas; el poeta dispone la escena a fin de contarnos una historia. Esta se desarrolla mediante la interacción entre pensamiento, personaje y acción. Conforme los personajes hacen frente a los acontecimientos, cambian, y los cambios que les ocurren dan lugar a los posteriores acontecimientos. Estos cambios se parecen a los que nos son conocidos. El poeta crea su mundo, pero no lo hace únicamente a la medida de sus deseos. Los comienzos se inventan, pero las consecuencias se suceden tal como de verdad ocurrirían. En este sentido, la narrativa presenta un mundo irreal que trata del real. En este sentido también, el principio de toda narración, por fantástica que sea, es el realismo. El poeta es un imitador, no de hechos verdaderos, sino de hechos que tienen (es decir, en los que es posible reconocer) causas verdaderas; el relato es probable, no porque cuente la clase de hechos que esperaríamos ver, sino porque nos muestra la clase de acción que, una vez nos la ha explicado el poeta, contamos con que ocurra, dadas las circunstancias en que él la ha situado.⁴⁵

De manera que podemos definir la narración como el resultado de una investigación hipotética de las causas inmediatas de la acción, una investigación que orienta el poeta al descubrimiento y la transmisión, en forma de relato, de alguna pauta universal de lo que es humanamente probable o necesario. El aprendizaje característico, el «esto es aquello», consiste en el reconocimiento de lo universal. El poeta no nos enseña ese universal; para reconocerlo tenemos que conocerlo previamente. Todos estamos familiarizados con la conmoción que puede causarnos el reconocimiento en el arte narrativo, la sensación de haber sacado a la superficie una verdad que se sabe en el fondo y que a lo mejor no es agradable, como cuando decimos: «Sí, dados Otelo, Yago y Desdémona, no podía ocurrir de otro modo». El poeta, pues, nos muestra algo más sobre algo previamente conocido; selecciona dentro de la pauta de lo probable determinados rasgos característicos que, tal como nos los presenta, nos permite reconocer que son un modelo.

La trama como conocimiento

El tratamiento que hace Aristóteles de la narrativa, poniendo el énfasis en la lógica interna de la trama, puede parecer curiosamente unidimensional. Es evidente que existen otras causas de la forma y de la unidad del arte narrativo. Existe, por ejemplo, lo que podríamos llamar la forma retórica, la unidad impuesta por el poeta que tiene buen cuidado en dominar y controlar la atención de su audiencia, en despertar las expectativas que él se propone satisfacer y en inducirlo a que se haga exactamente las preguntas que él intenta contestar.⁴⁶ Existe lo que se podría llamar la forma musical, la forma que produce la interacción de la simetría y la asimetría, la disonancia y la armonía. Existe lo que podría denominarse la forma temática, por la que los incidentes se conectan entre sí a través del contenido común de las ideas y reflexiones que provocan en nosotros. Todas estas clases de forma pueden ser características de lo que Aristóteles llama «la trama episódica, en el que los episodios se suceden sin probabilidad ni necesidad» (*Poética*, 1451b34-35). Este tipo de trama, dice Aristóteles, es el «peor», pero el relato de Odiseo, en la

Odisea ix-xii, es de este tipo, y sin embargo no lo consideramos un relato inferior. Los incidentes de la narración de Odiseo no están conectados entre sí —no hay ninguna lógica interna que determina que deben ocurrir precisamente en el orden que ocurren—, pero la narración consigue forma y unidad por otros medios.⁴⁷

Yo no creo que la trama sea lo principal en todas las narraciones. A menudo las obras de ficción tratan tanto sobre su autor («implícito» o real) como sobre los personajes; pueden mostrarnos cómo un hombre ve el mundo o bien ser una reflexión unitaria sobre el proceso mismo de la creación narrativa. ¿Qué hubiera dicho Aristóteles del *Tristram Shandy*?

Sospecho que la argumentación de Aristóteles está aguzada y limitada por el deseo de responder a los argumentos de la República, Libro Décimo, y que se atiene a su proposición de la lógica interna de la trama porque de este modo puede sostener que la narración es una fuente de conocimiento, de un conocimiento que necesitamos categóricamente y que no podemos alcanzar de otro modo. En otras palabras, el que la narración nos capacite para reconocer las pautas de probabilidad y necesidad otorga a ésta un status ético. Para explicar esto, será necesario pasar de la *Poética* a la *Ética*, y concretamente a la descripción que hace Aristóteles de la felicidad:

Aunque tal vez se esté manifiestamente de acuerdo en decir que la felicidad es lo mejor, no obstante, sería deseable que se dijera con mayor claridad qué es. Quizás lo conseguiríamos de este modo, estableciendo la función [*érgon*] del ser humano. Igual que en el caso del flautista, del escultor o del artesano, o de cualquier cosa que tenga función y actividad [*práxis*], se considera que su bien y su buen hacer [*to eu*] radican en su función, también podríamos decir lo mismo sobre el ser humano, si es que éste tiene alguna función. ¿Vamos a decir que el zapatero o el carpintero tiene su función y su actividad, mientras que el ser humano no la tiene, sino que por naturaleza carece de función [*árgon*]? O bien, lo mismo que existe una evidente función del ojo y de la mano y del pie, y en general de cada una de las partes, postularemos que también existe alguna función del ser humano independiente de todas éstas. La vida es algo sin duda compartido, incluso por las plantas, pero nosotros buscamos algo particular. De modo que debemos dejar de lado la capacidad para alimentarse y crecer. Luego viene la capacidad de percibir, pero es indudable que también la comparten los caballos, los bueyes o cualquier unidad. Nos queda esa especie de capacidad para la acción propia del ser capaz de hablar [o de razonar: *lógos*].

Pero esto último puede entenderse de dos maneras; debemos especificar que nos referimos a la capacidad en sentido activo [*enéргеia*], pues esto parece lo más propio. Si la función del ser humano consiste en la actividad real del alma con arreglo a la razón, o no carente de razón, entonces ésta es la específica función del hombre, y también es la función del hombre serio [o excelente: *spoudaíos*], lo mismo que el citarista y el citarista excelente [*spoudaíos*] tienen [la misma función] y, en una palabra, así ocurre en general; la excelencia para la virtud [*areté*] [relevante] tiene que ver con la función. Para el citarista, consiste en tocar la cítara; para el citarista excelente [*spoudaíos*], en tocarla bien. Si esto es así, entonces el bien del hombre consiste en que la actividad real del alma sea acorde con la virtud.

(*Ética*, 1097b22-98a16)

Los términos más importantes que comparten la *Ética* y la *Poética* son *práxis*, «acción», y *éthos*, «carácter». En ambos libros, el carácter está al servicio de la acción, pero de distinta forma. En la narración, el carácter es explicativo de la acción; creemos al poeta porque creemos que tal hombre haría tales cosas. En la ética, el carácter se elogia o desdeña con respecto a la acción; queremos que nuestros hijos sean de una clase de hombres en nombre de las acciones de esos hombres. En ninguno de estos dos campos tiene el carácter una categoría por sí mismo. El poeta no nos muestra nada importante cuando retrata un carácter sin hacer referencia a la acción, por la misma razón que no tiene mérito poseer un buen carácter que no se ejerce. El carácter es la potencialidad que se hace realidad en la acción.

El poeta, cuando imita una acción, nos muestra un cuadro de la actividad real de las almas humanas. Cuando la imitación tiene una trama unificada, vemos cómo la acción es el resultado, según la probabilidad o la necesidad, de los caracteres y de las circunstancias que constituyen las premisas. El poeta nos muestra un cuadro reducido y clarificado (aunque en absoluto definitivo) de las causas y condiciones de la felicidad y la infelicidad humana; conforme reconocemos la probabilidad de la trama,

llegamos a conocer ciertos rasgos de las causas y las condiciones. No es posible que exista un conocimiento más importante para un «ser capaz de hablar».

No obstante, no debemos confundir el conocimiento que se extrae de la narración con la clase de conocimiento que se saca de la ética. Todo lo contrario: estos dos conocimientos se complementan entre sí. La ética investiga las causas de nuestra felicidad; el tema sobre el que versa la ética son las virtudes. La ética, no obstante, es una ciencia incompleta dado que la virtud, aun siendo una condición necesaria para la felicidad, no es condición suficiente. La virtud sólo es una potencialidad para alcanzar la felicidad:

Es posible que esté presente la capacidad desarrollada sin producir ningún buen efecto, por ejemplo, en el sueño o cuando, por alguna otra razón, hay una pérdida de la auténtica actividad... Lo mismo que en los juegos olímpicos no se corona a los mejores ni a los más fuertes, sino a los que compiten (pues algunos de éstos salen victoriosos), también en la vida los que hacen [*práttontes*] actos hermosos y buenos son los que la logran.

(*Ética*, 1098b33-99a7)

Pero la ética, en cuanto ciencia, no va más allá de la descripción de las capacidades. La narración, por otra parte, imita el funcionamiento real de las virtudes en la acción:

La tragedia [y la narrativa en general] es una imitación, no de los seres humanos, sino de la acción y la vida; y la felicidad y la infelicidad consisten en acción, y el fin [*télos*] es una cierta acción y no una clase de cosa [*poiótes*] [o manera de ser (T.)]. Existen diferentes clases de personas según su carácter, pero son felices o lo contrario según sus acciones.

(*Poética*, 1450a16-20)

La ética se ocupa de las clases de cosas: los tipos generales de actividades que con razón se denominan felicidad, los tipos generales de capacidades necesarias para tales actividades, los tipos generales de procedimientos, reflexivos y de otra índole, que permiten a los hombres con tales capacidades elegir bien y, por lo tanto, actuar bien en las situaciones reales. Todas estas clases de cosas aparecen en la ficción en forma de ejemplos concretos, no de tipos generales, no como posibilidades o potencialidades, sino como realidades.

Puesto que la felicidad no consiste en la posesión de las virtudes sino en su ejercicio, la virtud no es la causa de la felicidad. Las circunstancias también deben ser propicias:

Es evidente que también existe alguna necesidad de bienes exteriores, como se ha dicho. Pues es imposible, o no es fácil, hacer el bien sin recursos. Muchas cosas se hacen con ayuda, a manera de instrumentos, de los amigos, de la riqueza y del poder político. Cuando las personas carecen de determinadas cosas, carecen de cosas tales como buenos orígenes, buenos hijos o buena apariencia, ellas mismas empecen su prosperidad. Pues un hombre no puede ser del todo feliz si es extremadamente feo, o si es mal nacido, o si es solitario y carece de hijos; aún menos puede serlo si sus hijos son despreciables, o si lo son sus amigos, o si, siendo buenos, han muerto. De manera que, como veníamos diciendo, al parecer también existe una cierta necesidad de estos consuelos.

(*Ética*, 1099a31-9967)

Nuestras vidas no son enteramente nuestras; la vida depende de la interacción entre nosotros y nuestras circunstancias. La felicidad siempre es un riesgo. Este riesgo y esta interacción son lo que estudia el poeta, que por lo tanto es un estudioso de las relaciones entre las virtudes humanas y las condiciones de su ejercicio. Obsérvese el uso que hace Aristóteles de un ejemplo poético:

Muchos son los cambios y varias las oportunidades de la vida, y es posible que el hombre próspero caiga en las peores calamidades en la ancianidad, como se cuenta en la historia troyana sobre Príamo. Pero de un hombre tan asediado por la mala suerte y que muere en la miseria nadie dice que fuera feliz.

(*Ética* 1100a5-9)

La ética y la ficción comparten un mismo tema o *práxis*, pero lo abordan desde perspectivas opuestas. La ética, que es una ciencia, «sustituye... un efecto por su causa», mientras que la ficción, que es un arte, crea una imagen «homóloga al objeto».⁴⁸ La ética trata de las condiciones de la felicidad; sólo trata la felicidad como algo potencial. La ficción trata sobre felicidades e infelicidades irreales, pero las trata como reales. No debemos sacar la conclusión de que la ficción se despreocupa de las causas de la felicidad. La ética opera del actor hacia la acción y prescribe; dice que tal hombre debe vivir de tal modo y qué es lo que es bueno. La ficción opera de la acción hacia el actor y describe; muestra que tal acción hubiera podido ser hecha por tal hombre, que eso es probable. La ficción presenta ejemplos concretos de felicidad y de desgracia de tal modo que se vean las relaciones causales entre el actor, su situación y el acontecimiento.

La ética trata de la *práxis*, pero la ética nunca alcanza a comprender la *práxis*; o bien, para plantear la cosa de otro modo, puesto que la felicidad consiste en la afortunada interacción entre virtud y circunstancias, la felicidad es en último término incomprensible. Las causas del fracaso de una acción sólo se conocen por el resultado, y puesto que el resultado conduce a otro resultado posterior, nunca tenemos frente a nosotros ningún resultado final. De ahí el dilema. ¿No diremos de nadie que es feliz hasta que esté muerto? Pero, si la felicidad es una actividad real y los muertos no son en absoluto reales, ¿cómo pueden ser felices? Además, es posible que un hombre viva felizmente y sin embargo devenga desafortunado después de su muerte debido a las «deshonras y desgracias de sus hijos y descendientes en general» (*Ética* 1100a20-21). El actor está comprometido con el futuro y, por lo tanto, nunca conoce sus propios actos; puesto que el futuro no tiene límite, no existe un momento en que se acaben las consecuencias.

De manera similar, la acción, puesto que se hace con los demás, nunca es autónoma. Habiendo dicho que la felicidad es una especie de autosuficiencia, Aristóteles prosigue:

La autonomía a que nos referimos no corresponde al hombre en sí mismo, al hombre que vive solitario, sino al que vive con padres e hijos y esposa y, en general, con amigos y conciudadanos.... Pero a estas cosas hay que ponerles un límite. Conforme nos extendemos a los padres y sus antepasados, y a los amigos de los amigos, se prolongan hasta el infinito.

(*Ética* 1097b8-13)

Ningún hombre es una isla, pero abordar su sino como inextricablemente enmarañado con las condiciones presente y las venturas futuras de todo el continente es despojarlo por completo de su identidad personal. Debe ponerse algún límite, aunque el límite sea hasta un cierto punto arbitrario. Para que una acción sea comprensible debe percibirse como algo que ocurre dentro de cierto espacio social y que tiene consecuencias concretas. Estas limitaciones de nuestra percepción en la vida son análogas a las que impone la forma narrativa en la ficción. Gracias a los límites discernimos, en ambos casos, las pautas de una *práxis*.

He traducido *práxis* (como se acostumbra a hacer) por «acción». La palabra podría igualmente traducirse por «consecución» o «suceso». *Práxis* significa, entre otras cosas, una transacción en el comercio y una acción legal. La palabra tiene implicaciones de acabamiento de una actividad, redondeada hasta su definitivo resultado.⁴⁹

Los litigios y el comercio, como los juegos, imponen límites a nuestras interacciones; dentro de esos límites sabemos cómo estamos obligados y a quién, y podemos medir los actos por sus consecuencias. La situación delimitada de este modo define cuáles son los actores que tienen mayor o menor éxito que otros. Estos límites dan significación a nuestras elecciones. Cuando los límites no están dictados por normas, no obstante, debemos descubrirlas por nosotros mismos. De este modo imponemos una forma a nuestra comprensión de las cosas humanas. Nosotros no sostenemos que los hombres sean responsables ni se vean implicados por las distintas fortunas de todos aquellos con los que pudieran tener contacto. Hablamos de la felicidad como algo situado entre el nacimiento y la muerte o, incluso, en espacios menores; decimos que tal hombre tuvo una carrera académica exitosa, una buena guerra o una vida laboral gratificante. De este modo construimos alrededor del actor central, o actores, una pauta de acontecimientos comprensible, con un principio, un nudo y un desenlace, y un reparto de caracteres

catalogable. Convertimos la vida, o una parte de la vida, en un relato. Sólo de este modo podemos formarnos algún juicio de ella. De manera similar, debemos pensarnos a nosotros mismos como actores de un relato. Debemos percibir nuestras relaciones como finitas y nuestros actos como valorables según sean los resultados finales; de lo contrario, nuestra situación ética «se pierde en el infinito» y nos quedaremos perplejos.⁵⁰

La narración, pues, surge directamente de la necesidad de comprensión ética, como vimos en nuestro examen de la *kléos* homérica. La vida concebida como *kléos* se convierte en una especie de obra de arte. Mediante sus actos, el héroe va construyendo el asunto de una historia pautada «para que se pregunten los hombres venideros». Para esos otros, la vida del héroe tiene significado en la medida en que se haya convertido en una historia.

No obstante, las acciones del héroe no pueden constituir en sí mismas un relato, pues éste requiere narradores. Los hechos no muestran su significación a primera vista; la adquieren cuando están bien contados. Al contarla, una acción se convierte en una trama. Pero esto da pie a la problemática de la narración, pues la anécdota bien contada se convierte en un objeto que interesa en sí mismo. En los términos que estamos usando aquí, ha atravesado la frontera que separa la historia de la ficción.

La historia narrativa surge de reflexionar sobre la experiencia que ya tenemos; una reflexión que no es analítica sino sintética. Al contar nuestra propia historia, adquirimos control sobre nuestra experiencia; le damos forma y compartimos su significación con nuestra audiencia. Así, Odiseo y Penélope se cuentan mutuamente toda la historia de sus veinte años

de separación (xxiii, 300-343); es un paso necesario complementario para la reconstrucción de su matrimonio. Contar historias es una forma de conocer y de compartir el conocimiento de lo que es la vida.

Cuando una historia se cuenta por sí misma, en tanto que relato, debe dar lugar a una experiencia adicional. El relato compone con los acontecimientos una trama; la ficción parte de la idea de una trama y genera acontecimientos. La forma de la acción, que era en la historia la conclusión del proceso mental, es en la ficción el principio. La historia es una respuesta a la experiencia, mientras que la ficción es una respuesta a una idea sobre la experiencia. Esto es lo que Aristóteles quiere decir cuando afirma que la poesía es «más filosófica» que la historia. No quiere decir que el poeta sea filósofo. La narración permanece en el plano de lo particular: nos habla de unos hombres y de un lugar. En este sentido, la ficción, como todo el arte imitativo, se mantiene «a medio camino entre el esquema y la anécdota».⁵¹ El poeta sólo es más filosófico en tanto que su derecho a merecer nuestra atención no radica en el asunto material de su relato sino en los universales humanos que en él se revelan. El encadenamiento está más claro en la ficción histórica, cuando el poeta, cautivado por la peripecia de Alcibíades, nos la recuenta como la tragedia de Alcibíades. Entonces nos relatará lo que «una determinada clase de persona resulta hacer o decir... de acuerdo con la probabilidad y la necesidad». Los hechos relativos a Alcibíades dejan entonces de ser importantes (aunque el poeta pueda optar por atenerse a ellos, sea como una concreta disciplina de su arte o sea para ayudarse a ganar nuestra fe en su relato); con frecuencia el poeta será despiadado con los hechos. En efecto, él ha construido un nuevo Alcibíades, que es lo que es en relación con la trama del poeta. Para Aristóteles, y para nosotros, la *Iliada* es una ficción histórica exactamente de este tipo.

De esta manera resuelve Aristóteles la problemática lea de la narración entre la verdad y la falsedad: puede ser falsa en los detalles, dice, y sin embargo cierta con respecto a la universalidad de la vida. Al dar este paso, Aristóteles —casi fortuitamente— resuelve también el problema de la distancia épica. Para él, el mundo heroico consiste en un conjunto de premisas en el que pueden basarse las ficciones. Estas premisas, al ser una posesión colectiva de la tradición literaria, tienen el especial valor de ser conocidas. Troya cayó, los héroes hablaban con los dioses, Aquiles era valiente: todas estas facetas son conocidas por la audiencia. El poeta, cuando crea una trama, nos presenta una acción que se desarrolla —dadas estas premisas— de acuerdo con la probabilidad y la necesidad. De este modo, la *Iliada* parece tratar de cosas muy alejadas y distantes en el tiempo, pero lo que aprendemos en ella es algo universal que también se aplica a nosotros.

Aristóteles puede calificar al poeta al mismo tiempo de filosófico y de instructivo sin convertirlo en filósofo ni en maestro. El poeta no enseña porque no se interesa fundamentalmente por los efectos que causa en la audiencia. Como creador de una trama, debe perseguir las causas que median dentro del mundo y, momentáneamente, considerar que sus personajes son más reales que su público. No es de extrañar que para la audiencia resulte inspirado o poseído.

El poeta, además, no plantea preguntas generales: ¿qué es la justicia, la lealtad o el perdón? En lugar de eso, pregunta: ¿por qué rechazó Aquiles los regalos?, ¿qué diría para rechazarlos? El poeta responde a estas interrogaciones de forma concreta; no está haciendo un ensayo sino un relato. Una vez que ha concebido la situación y los personajes con tanta claridad que puede hablar por Aquiles, ha concluido. Ha dicho lo que tenía que decir al contar su historia. No es de extrañar que cualquier advenedizo tenga más que decir sobre su poema que él mismo.

El efecto sobre la audiencia

El hecho de que Aristóteles se centre en la lógica interna de la trama plantea un interrogante a los críticos. Nosotros —los advenedizos— podemos preguntar: ¿por qué es este relato probable y necesario?, ¿qué pauta universal puede discernir en su interior?, ¿cómo es que la acción deriva de premisas? En buena medida, estas cuestiones han sido la base del plan del presente ensayo sobre la *Ilíada*. No obstante, es de justicia decir que éste no es el plan de Aristóteles. En la *Poética*, no investiga el significado de los textos; sólo examina las cosas que nos absorben y nos conmueven en un texto dramático. El énfasis sigue estando (y en esto Aristóteles se muestra el heredero de la sofística) en los *páthé*, las emociones que nos despierta la ficción, y en especial las emociones trágicas, la piedad y el temor. Sobre esto me extenderé en los capítulos posteriores.

Pero sigue siendo cierto que, para Aristóteles, el texto dramático nos conmueve y nos absorbe cuando reconocemos en él algunas pautas causales y comprensibles, y nos conmueve aún más cuando estas pautas nos sorprenden y luego ensanchan nuestra comprensión. Dice Aristóteles:

La imitación no sólo es una acción completa sino [que trata] de cosas lastimosas y temibles; estas cosas ocurren sobre todo cuando contrarían las expectativas al derivar unas a otras [*di'allela*].

(*Poética* 1452a1-4)

Los sucesos casuales, por muy espantosos que sean, no nos mueven a piedad y a temor; estas emociones las estimulan las narraciones con sentido.⁵² El mejor sentido es el de la lógica interna de los acontecimientos, la *di'alléla*. Cuando los acontecimientos "contrarían las expectativas», cuando nos revelan una pauta de relaciones causales que no habíamos visto antes, entonces nos sentimos más conmovidos embelesados. De modo que los *páthé* peculiares de los argumentos no pueden separarse de su peculiar enseñanza: *páthé* y enseñanza constituyen conjuntamente el peculiar valor que tiene para nosotros la narración bien hecha.

Sospecho que con *kátharsis* Aristóteles quería expresar exactamente esta combinación de emociones y enseñanza. El propio Aristóteles no tiene nada que decir sobre la *kátharsis* en la *Poética*; la palabra sólo aparece una vez, en la definición de la tragedia. Sobre esta precisa palabra se ha producido un inmenso o *corpus* de comentarios.⁵³ Puesto que Aristóteles no nos proporciona otra guía (con la excepción de un pasaje de la *Política* oscuramente relacionado), sólo nos es posible interpretar la *kátharsis* mediante la interpretación de la *Poética*.⁵⁴ Aquí sólo quiero señalar que los objetos de imitación que se mencionan en la *Poética* 4, "los animales más despreciables y los cadáveres», son cosas típicamente impuras o sin purificar. Aristóteles dice allí que sentimos placer en la imitación de esas cosas porque a través de la imitación aprendemos algo. De manera que tal vez el aprendizaje purifique de por sí. La tragedia, dice la definición de Aristóteles, purifica la piedad y el temor mediante la piedad y el temor. Esto parece ser una paradoja hasta que recordamos que la obra es algo que al mismo tiempo experimentamos y conocemos. Los *prágmata*, los sucesos del relato, operan sobre nosotros de un determinado modo. Pero, conforme llegamos a percibir la unidad de la trama, su lógica interna,

percibimos nuestras propias emociones como las condiciones necesarias para nuestra comprensión de un orden formalmente coherente. Colocamos nuestras propias emociones a cierta distancia de nosotros mismos; al igual que el relato en sí, nuestras emociones se sitúan entre la realidad y la irrealidad, y se van purificando conforme llegamos a verlas dentro del orden formal que proporciona la obra.

Esta interpretación de la *kátharsis* no puede sostenerse de manera convincente a partir del texto de Aristóteles. En este libro sólo se defenderá por sus aplicaciones. En el capítulo 5 investigaré, a propósito de la *Iliada*, la noción de que, en el arte, la purificación tiene lugar gracias a la comprensión de la estructura unificada y equivale al descubrimiento de que, en realidad, la obra de arte se basa absolutamente en sus propias premisas.

Capítulo 2. Tragedia

Naturaleza y cultura en la ficción

Sócrates ya había hecho en la República una exposición general del contenido de la ficción:

«Decimos que la imitación imita a los hombres en acción; sus acciones o bien están constreñidas o bien son libres; como consecuencia de sus acciones, piensan que han actuado [o les ha ido: *pepragénai*] bien o mal, y en todo esto experimentan placer o dolor. ¿Hay algo además de esto?»

«Nada.»

(*República* 603c)

En otras palabras, los hombres al actuar determinan libremente su propio sino, pero hacen esas determinaciones bajo coacciones. A través de la acción persiguen la felicidad; unas veces la consiguen, otras no. El éxito o el fracaso se les aparecen de dos modos: objetivamente, como un asunto sobre el que tienen su opinión, y subjetivamente, como gratificaciones o sufrimientos experimentados. La imitación de una acción, en la medida en que pone ante nosotros un universal reconocible debe permitirnos percibir las relaciones entre estas cosas: entre libertad y coacciones sobre la libertad, entre los actos y sus consecuencias, entre la opinión y los *páthe*. Éste es el contenido general de la ficción.

Aristóteles refina este análisis agregándole una descripción de las causas de la acción:

Puesto que lo que imita es una acción, debe ser llevada a cabo por determinados actores, quienes deben ser de determinados tipos de acuerdo con su carácter o pensamiento (puesto que decimos que es a través de estos últimos cómo la acción resulta de un determinado tipo, y existen por naturaleza dos causas para la acción, el carácter y el pensamiento, de acuerdo con las cuales todos los hombres tienen éxito o fracasan), mientras que la imitación de la acción es la trama. Con esta palabra, «trama», que refiero a la conexión de las acciones (*prágmaton*); mientras que el carácter es aquello de acuerdo con lo cual decimos que los actores son de un determinado tipo, y el pensamiento consiste en lo que explican con sus palabras o que deja en claro sus opiniones.

(*Poética* 1449b36-50a7)

Al localizar las causas de la acción en el carácter y el pensamiento, Aristóteles nos recuerda que la esfera de la acción es *per se* la esfera de la libertad. Si bien la acción está limitada por coacciones, una «acción coaccionada» —una *bíaios práxis*, como la denomina Sócrates— es una contradicción en los términos. Lo que un hombre se ve obligado a hacer no lo hace él; lo sobrelleva.

Las libres opciones de los actores están condicionadas por sus virtudes y por sus recursos. Sus actos deben ser característicos de sí mismos y no pueden (salvo por feliz accidente) ser mejores que su comprensión de la situación. Al mostrarnos el carácter y el pensamiento el poeta nos muestra la probabilidad o necesidad de la acción como obra del actor así situado. Nos expone la relación entre la acción y las condiciones en que se realiza la acción del actor.¹

Estas condiciones no son coacciones para el actor. Su carácter y su pensamiento son de su responsabilidad; ambos pueden ser modificados por sus propios actos. A menudo un relato trata de tales cambios: sobre aprendizajes, reformas o descubrimientos.

Las cosas que no pueden realizarse de otro modo que mediante la elección, el esfuerzo y el uso de conocimiento constituyen la esfera de la cultura. Estas cosas son las específicamente humanas. Al imitar una acción y mostrarnos las bases de la conducta del actor, el poeta imita la realidad de la cultura.

La cultura es también la materia de la narración en otro sentido. Los actos se realizan del modo que se juzga adecuado y con objetivos considerados deseables. La acción, pues, es conforme con valores y normas, y los valores y las normas los prescribe la cultura.

Para nosotros, en tanto que estudiosos de la cultura, los valores y las normas están cultural e históricamente condicionados. Así, explicamos las acciones de un hombre en función de los valores y normas de su cultura. Para el actor no puede ser así.²

Sus propios valores no explican sus acciones ante sí mismo; justifican sus acciones. Un objetivo o un proceder pueden justificarse en función de otro, pero en último término la acción debe estar basada en valores y normas no condicionados.³

Los valores y las normas, pues, no constituyen coacciones para la acción sino (teleológicamente) las causas de la acción. Los valores sólo aparecen como coacciones para el observador no simpatizante. Cuando un hombre actúa según un código por el que no sentimos ninguna simpatía, por muy bien que comprendamos las normas del código y por mucho que veamos que sus actos corresponden al código, su conducta siempre se nos antojará como una forma de locura. El sentido del honor de los samurais, el receloso cuidado de los magos de Dobu, son estados mentales que nos resultan difíciles de comprender. En la medida en que no podemos compartir tales estados mentales, sólo podemos explicar las acciones que de ahí se derivan, pero no considerarlas justificadas. De este modo perdemos el significado que el acto tiene para el actor: no lo vemos como libre, sino como determinado.

Al imitar la realidad cultural, el poeta narrativo contempla la acción desde el punto de vista del actor. Nos muestra hombres que persiguen la felicidad tal y como la entienden, y que tienen éxito o fracasan en función de sí mismos. Una condición para que el poeta pueda comunicar con nosotros es que miremos con simpatía los valores y las normas que presupone la obra. Cuanto más distante de la nuestra sea la cultura del poeta, más difícil es que esto ocurra.

No obstante, los valores y las normas, si bien están culturalmente condicionados, no son arbitrarios. No son invenciones privadas sino que surgen de y en pro del funcionamiento de comunidades enteras, comunidades que se han mantenido a lo largo del tiempo. Las comunidades funcionan bajo las coacciones naturales y sólo pueden seguir funcionando en la medida en que respeten la base natural. De manera que los valores y normas de cualquier cultura duradera merecen nuestro respeto e incluso nuestra simpatía por ser una de las formas en que los hombres han encontrado posible vivir en el mundo.

Una vez que hemos penetrado en los valores y normas que presupone la obra de ficción, nos será posible verla como una dramatización de las relaciones entre la realidad de la cultura —las acciones mediante las cuales los hombres representan y crean sus propias situaciones— y la base de la cultura: las ideas e ideales (siempre sólo parcialmente explícitos entendidos de manera distinta por los distintos actores dentro de la misma cultura) de acuerdo con y en favor de los cuales se comportan y crean como hacen.

La acción, dijimos, tiene lugar bajo constricciones. Éstas constituyen la esfera de la naturaleza; son las cosas que no pueden ser de otro modo. La esfera de la naturaleza es una esfera de la fuerza, de las cosas que es posible explotar, disfrutar o sobrellevar, pero que no pueden cambiarse, que son a la vez el prerrequisito de la cultura y el problema de la cultura. La naturaleza es la materia a la que da forma la cultura, pero encontramos la naturaleza en tanto que naturaleza en los momentos (frecuentes) en que la materia no se pliega a la mano conformadora de la cultura.

La naturaleza envuelve al hombre en un orden duradero, en el cosmos. El propio hombre también tiene su naturaleza; debe respetar sus propias capacidades y sus límites fijos. Tiene necesidades orgánicas, pasa la infancia en estado de dependencia, aparece en forma de dos sexos y es mortal. La cultura debe respetar estos hechos. Además, el hombre vive en la historia, que, como inevitable constricción de su acción, también forma parte (paradójicamente) de la esfera de la naturaleza. Un antiguo proverbio dice que hay cosas que incluso están más allá de los dioses: deshacer lo que está hecho.

La frontera entre la naturaleza y la cultura es flexible; lo incontrolable para una cultura es visto por otra como terreno de responsabilidad humana. Nuestra propia época ha presenciado una enorme

expansión de la esfera de la cultura. La cultura establece sus propios límites, y en este sentido la naturaleza un producto de la cultura.

Además, las propias pautas culturales adquieren la condición de naturaleza en la medida en que se hacen indiscutibles y fijas. El hábito es una especie de segunda naturaleza; la estructura social se percibe como natural en la medida en que no contiene ninguna noción de cambio. Es cierto que «Siempre ha habido pobres entre nosotros», luego los pobres son un producto tan natural como cualquier otra especie.

De este modo, cada cultura tiene su propia naturaleza —su propio modo de tener naturaleza— y las relaciones entre la cultura y la naturaleza serán distintas en cada cultura distinta.

La ficción, que se basa en premisas, expone las constricciones que conforman la acción que imita. La ficción inventa, pues, una naturaleza hipotética. El mundo de la ficción está gobernado por reglas que pueden ser o no ser las mismas que las del mundo ordinario. En la ficción pueden existir hombres que no comen; pueden nacer adultos; pueden pasar libre-mente de un sexo a otro, o bien carecer de sexo; pueden vivir eternamente. Además, el poeta narrativo inventa hechos anteriores a la acción que imita; de este modo basa su acción en una historia anterior inamovible que impone constricciones.⁴

La narración, sin embargo, no trata de estas constricciones sino de la acción basada en ellas. De ahí se deduce que la ficción no estará atada por las leyes de la cultura más que lo imprescindible para no resultar incomprensible. De modo que en la ficción una princesa puede prometer su amistad a una rana a cambio de que le devuelva un anillo; la rana puede devolver el anillo y reclamar la promesa. Todo esto es posible. Pero el relato no será una historia acerca de una promesa a menos que la princesa sea libre de mantener su palabra o de quebrantar su promesa. Si se trata de una historia sobre una promesa, entonces es imposible que la princesa no tenga ninguna obligación de mantener su promesa ni que la rana no se sienta desilusionada si la rompe. Y si la princesa rompe la promesa, nosotros debemos tener derecho a sacar la conclusión de que no es absolutamente virtuosa; sea lo que sea lo que diga y haga, de alguna manera hemos de mantener esta conclusión. Cualesquiera que sean las premisas, la lógica interna de la acción debe seguir ciertas reglas que nosotros entendemos; lo contrario no da una nueva significación a la acción sino que le resta toda significación. Es, pues, en este sentido en el que toda narración es naturalista. Si, por ejemplo, en un relato dota a un personaje de poderes mágicos —un anillo que produce invisibilidad, por ejemplo—, la cuestión que tiene interés es siempre: dado que sabemos qué clase de hombre es, ¿qué va a hacer con sus poderes?⁵

La interpretación de una obra de ficción, pues, tiene esquemáticamente dos aspectos. En primer lugar debemos identificar las premisas de la obra, las hipotéticas constricciones que recaen sobre la acción. Luego, podemos reconstruir la acción y poner de manifiesto su probabilidad y necesidad.

Premisas y problemas

Algunas premisas de la obra presentan poca dificultad; son las premisas que aparecen explicadas en la obra misma. El poeta expone los acontecimientos previos y sitúa la escena: «Juan y Jorge, dos telépatas, se han peleado por una mujer». Denominamos a esta explicitación de las premisas la «exposición».

Más difíciles son las premisas que derivan de la cultura. Una obra de ficción da por supuesto (a menos que explícita o implícitamente nos haga partícipes de lo contrario) las leyes de la naturaleza; no obstante, no de la naturaleza en sí, sino de la naturaleza tal como se entiende en la cultura del poeta. Para su propia audiencia, este poeta no plantea ninguna dificultad, pero si para nosotros es remoto, tendremos que hacer alguna clase de reconstrucción.

Más difíciles son las premisas derivadas de la tradición artística. En caso de la *Iliada* hemos dado a estas premisas el nombre colectivo de «el mundo heroico». La tradición artística es en sí misma un producto cultural; pero, tal como suele ser entendido dentro de la cultura, sus reglas llegan a convertirse en una especie de segunda naturaleza y cada una de las historias basadas en la tradición sirve para reforzar la cuasi realidad de sus normas.

(Entre paréntesis debemos agregar que la historia que cuenta el poeta —la historia que él convierte en una trama mediante su percepción de la probabilidad y de la necesidad— puede ser un relato tradicional, anteriormente conocido, en sus grandes rasgos, por la audiencia. El conocimiento por parte de la audiencia del desenlace del relato conformará la percepción de los incidentes intermedios. Volveré sobre este punto en el capítulo 4, al ocuparme de la fatalidad.)

Aristóteles denomina a estas dificultades las *problémata* y les dedica el capítulo 25 de la Poética. Para Aristóteles, un *probléma*, al menos si es de los que se pueden resolver, es aparentemente un fallo del poema que consiste en realidad en un fallo de nuestra comprensión del poema. A veces (dice Aristóteles) nuestro fracaso se debe a la ignorancia de la lengua del poeta. Más nos interesan, en el presente contexto, los *problemata* que surgen del trabajo del poeta en cuanto imitador:

Dado que el poeta es un imitador... siempre debe imitar una de estas tres cosas: o las cosas como fueron o son, o como los hombres dicen o creen que son, o como deberían ser...

Pongamos que haya imitado cosas imposibles... Esto es un defecto, pero será para bien si le sirve para alcanzar su objetivo... es decir, si por este proceder consigue que esta parte, o cualquier otra parte, resulte más sorprendente. Un ejemplo sería la persecución de Héctor...

O bien [si ha imitado] lo que dicen los hombres, como en el caso de las historias sobre los dioses. Quizás no sean buenas ni veraces, y Jenófanes tenga razón, pero de todas maneras los hombres siguen contándolas.

O quizás no esté bien hacerlo así, pero era como se hacía, como en el caso del verso sobre las armas: «Las lanzas estaban verticales, clavadas por las puntas», pues ésa era en aquel entonces la costumbre, como lo es ahora entre los ilirios.

(Poética 1460b7-61a4)

En esta sección, Aristóteles plantea la tarea del crítico en el entramado de los estudios comparativos. Cualquier poema que proceda de una cultura alejada de la propia —y la *Iliada* ya era esa clase de poema para Aristóteles— contendrá muchas cosas en apariencia absurdas. Pero la mayor parte de estos absurdos desaparecerá en el curso de la reconstrucción. En primer lugar debemos tener en cuenta el uso que hace el poeta de sus recursos poéticos. Re-presentada en un escenario, la persecución de Héctor podría parecer ridícula, pero el absurdo no se percibe en la narración y la escena despierta una sensación de prodigio que es adecuada a la épica (Poética 1460a14-17). Después debemos preguntarnos por la clase de historias que eran propias de la tradición artística. No es preciso creer en los dioses homéricos, pero no por eso debemos excluirlos de la épica. Por último, tenemos que conceder que existen diferencias entre la experiencia cultural del poeta y la nuestra; nosotros no claváramos las lanzas por la punta, pero sabemos de pueblos que lo hacen así. Este tipo de comportamiento se halla dentro del abanico conocido de variaciones culturales, y tenemos derecho a suponer que la imagen de Homero se basa en la observación.

La épica de Homero (para seguir los puntos en orden inverso) implica un mundo ordinario que no es nuestro mundo ordinario. El público de Homero entendía el significado de los términos *témenos* y *kléros*, y comprendía las pautas de tenencia de la tierra que implican. Sabía lo que era un heraldo, de qué privilegios disfrutaba y qué se supone que hacía. Para nosotros todas estas cosas necesitan ser reconstruidas.

Después viene la categoría de «las cosas como los hombres dicen o creen que son», es decir, de aspectos que nos resultan oscuros porque no pensamos como pensaba la audiencia de Homero. Uno siente la tentación de colocar en esta categoría (por ejemplo) el *probléma* que plantea la frase «tenía inteligencia en el pecho» (XIII, 732), pues esta frase nos resulta oscura hasta que comprendemos que para la audiencia de Homero el asiento de toda la vida subjetiva, incluido el pensamiento, no era la cabeza sino la caja torácica. Desde otro punto de vista, no obstante, sería más correcto devolver este *probléma* a la primera categoría; pues en la medida en que la audiencia de Homero creía sencillamente que el pensamiento estaba en el pecho, esta localización del pensamiento era un aspecto de su mundo real. Haríamos mejor diciendo: «Los griegos homéricos realizaban sus pensamientos con la caja torácica», lo mismo que podríamos decir: «Los griegos homéricos purificaban los objetos con azufre, porque el azufre es la materia de que están hechos los rayos». No es exacto decir que «creían que los objetos pueden purificarse

de este modo», pues la pureza es una cuestión de creencias y si un pueblo cree que un objeto es puro, es puro. Y también el rayo es en realidad un asunto de creencia: una forma especial de concebir el rayo, y quienes tienen rayos son presumiblemente las personas con derecho a decirnos de qué están hechos. En otras palabras, una cultura comprende tanto un conjunto de instituciones sociales como una imagen de la naturaleza, y ambas cosas hay que reconstruirlas si queremos entender la poesía de esa cultura.

Todo esto es el aspecto estrictamente histórico de la reconstrucción de las premisas de Homero. Una reconstrucción de este tipo es la que presenta, con cierto detalle, el libro de M.I. Finley *El mundo de Odiseo*.

El libro de Finley es un gran logro y uno de los puntos de partida del presente ensayo. No obstante, quisiera señalar una dificultad que presenta: una vez completada su reconstrucción, Finley no la acaba de localizar históricamente. ¿Seguiremos a Schliemann y crearemos que, puesto que evidentemente hubo alguna vez un sitio de Troya, la *Iliada* describe lo que allí ocurrió? Pero la *Iliada* tuvo que ser compuesta siglos después de la caída de Troya y muchas de las descripciones del poema tienen el aura de la propia experiencia del poeta. ¿Supondremos que el poema describe el mundo propio del poeta? Pero es evidente que el poeta es arcaizante. ¿Situaremos entonces el mundo homérico, no en los tiempos de Homero, ni tan alejado como en los tiempos micénicos, sino, pongamos, en los siglos X y IX antes de Cristo? Esta es la solución del propio Finley.⁶ Pero muchos detalles corresponden a momentos anteriores y posteriores. ¿Diremos entonces que el mundo del poema es una amalgama de muchos períodos?⁷ Pero nosotros no creemos que existiera nunca una época en que los ríos se salieran de sus lechos y hablaran ni en que los vientos comieran en una gran sala, y casi igual de difícil se nos hace creer que haya existido jamás junto al Mediterráneo una raza de hombres que no comieran pescado de ninguna clase ni que jamás se usaran los carros en la guerra del modo que los usan estos héroes. Finalmente, nos vemos obligados a volver a «las cosas como los hombres dicen o creen que son»; hablamos de los rasgos extraños del mundo homérico como una mezcla de elementos extraídos de la propia cultura de Homero, de los recuerdos históricos y de las convenciones poéticas.⁸

Las convenciones poéticas plantean un problema especial; se sitúan entre la realidad y la irrealidad, exactamente del mismo modo que la narrativa de ficción basada en tales convenciones. Aceptar las convenciones conlleva una sistemática suspensión de la incredulidad; asumimos las convenciones como una condición necesaria para escuchar esta clase de relato. Sin embargo, la convención carece de valor, a menos que tenga alguna relación con la verdad, es decir, que haga posible contar una cierta clase de relato en la que reconocemos una determinada verdad. La convención tiene que tener por objeto favorecer al relato, y el relato ha de tener una significación universal.

El problema de los dioses

El ejemplo que pone Aristóteles de «las cosas como los hombres dicen o creen que son» es «las historias sobre los dioses». En la medida en que los dioses de la *Iliada* son los mismos que los dioses que aceptaba la audiencia de Homero —en la medida en que el Zeus y el Apolo del relato son representaciones del Zeus y el Apolo de quienes los griegos de los tiempos de Homero recibían presagios u oráculos, y a quienes rezaban y ofrecían sacrificios—, en esa misma medida las peculiaridades de los dioses homéricos caen en la misma categoría que el pensamiento-dentro-del-pecho y que el azufre purificador. Los dioses homéricos son, pues, rasgos de una cultura real y deben interpretarse como tales. No obstante, si hacemos el supuesto (como parece razonable) de que *Los trabajos y los días* de Hesíodo representa la verdadera creencia religiosa de los tiempos de Homero —o algo muy semejante—, entonces hemos de admitir ir que los dioses de la *Iliada* son seres muy distintos.

Los dioses de Hesíodo se sitúan detrás de las fuerzas de la naturaleza; envían el clima, la enfermedad y la fertilidad de la tierra. Son garantes de las normas morales; castigan a los culpables, aunque no tan adecuadamente como sería de desear. Son accesibles a los rezos y a los sacrificios, aunque también aquí sus respuestas no son del todo de confianza. Son seres sagrados y se invocan de manera solemne.

Los dioses de la *Iliada*, por otra parte, son por regla general frívolos, seres inconstantes, cuya amistad o enemistad guarda poca relación con la justicia humana. No aparecen en la narración como garantes de las normas humanas ni como origen de los procesos naturales. Los dioses de la *Iliada* pueden utilizar los medios de la naturaleza —el rayo y el terremoto— pero no garantizan el cosmos; sus intervenciones son erráticas y personales. Y lo que es más importante, los dioses de la *Iliada* carecen de *numen*; en realidad, son la principal fuente cósmica del poema. Podemos explicar la diferencia más fácilmente, creo yo, asumiendo que los dioses de la *Iliada* pertenecen al mundo convencional de la épica y que como tales eran comprendidos por la audiencia. Exactamente igual que la épica no habla de hombres sino de héroes, también cuenta historias que no versan sobre los dioses concebidos como reales sino sobre los dioses literarios.

La relación entre los dos conjuntos de dioses resulta a sutil y difícil debido al hecho de que los miembros de los dos conjuntos tienen los mismos nombres. No hay una frontera firmemente trazada entre ambos. Una genuina entrada numinosa de un dios en la acción es precisamente la primera (I, 45-53); aquí parece ser que, al trazar el cuadro de la plaga a que da lugar la impiedad, el poeta ha evocado al Apolo de la creencia ordinaria. En el capítulo 5 sostendré que también los símiles reflejan la creencia religiosa ordinaria; el resultado es una cierta discontinuidad dentro del poema. El Zeus del símil, el que anega los campos a resultas de su cólera contra los hombres, «que por la fuerza dictan torcida justicia en la asamblea» (XVI, 387), resulta difícil de reconciliar con el Zeus que tan bien conocemos por las escenas de Homero sobre el Olimpo. De modo similar, los personajes del poema a veces hablan de los dioses más bien como lo hubieran hecho los miembros de la audiencia de Homero. Pero cuando nosotros decimos «los dioses homéricos» nos referimos sobre todo a los dioses cuyos hechos, amores, odios y peleas conoce el poeta y cuenta formando parte de su relato; y estos dioses, aseguraría yo, pertenecen al mundo convencional de la épica.

Las intervenciones divinas, por lo tanto, nos plantean *problémata* que están relacionados con la correcta interpretación del convencionalismo literario. Tómese por ejemplo el momento del Canto I de la *Iliada* en que Aquiles decide matar a Agamenón. Atenea desciende del Olimpo, invisible para todos menos para Aquiles, le coge los cabellos por la espalda y lo disuade. Podemos tomarnos la intervención de Atenea como meramente una forma de hablar, como el modo que tiene el poeta de exponer la idea de que Aquiles ha cambiado de opinión. En otras palabras, el público ve en la escena una representación de un tipo de suceso familiar: un hombre que está a punto de hacer algo se detiene y a continuación hace otra cosa distinta, sólo que revestido con un poco de aparato épico.⁹ Pero los dioses de la *Iliada* no se pueden reducir a piezas de aparato; son personajes bien definidos, con su propia historia, tanto entre ellos como en su interacción con los hombres. Atenea viene porque ha sido enviada por Hera, que fue quien primero tuvo la idea de la asamblea. Hera propuso la asamblea porque deseaba ayudar a los griegos; la reunión resultó un desastre; ahora está intentando minimizar las pérdidas. Por muy erráticos que los dioses puedan parecerles a los héroes, la audiencia sabe que son inteligentes, que son seres voluntariosos, más o menos coherentes en sus propósitos, que intervienen en la acción cuándo y cómo lo hacen por razones discernibles. Estos dioses no son epifenómenos; forman parte del mundo fenoménico, que colaboran a conformar y por el que se ven afectados.

También podemos imaginarnos aquí que el convencionalismo épico se halla infiltrado por las creencias ordinarias. Cuando el poeta dice de Licaón, un «dios lo lanzó en las manos de Aquiles» (XXI, 47), no está pensando en ningún dios en concreto. La expresión se utiliza sencillamente, como los neutros *to theíon* o *to daimónion* de los griegos posteriores, como la causa accesoria de un suceso que parece al mismo tiempo accidental y significativo.¹⁰ Pero la mayor parte del tiempo los dioses de la épica son personalidades y no potencias impersonales, son personajes con sus propios pensamientos y su propio lugar en la acción.

Yo propongo una interpretación distinta, según la cual la llegada de Atenea es un acontecimiento absolutamente literal dentro del poema, un acontecimiento tan literal como, por ejemplo, una visita de Menelao a Agamenón. Este literalismo, creo yo, es aceptable para la audiencia porque el público entiende que no se le está mostrando la Atenea del culto

sino la Atenea de la épica. Estas apariciones divinas son el tipo de cosas que les ocurren a los héroes y que suceden en la poesía.

De ahí se seguiría que la relación entre el mundo épico y el mundo ordinario no es una relación que pueda establecerse fragmento a fragmento, sino entre dos todos. Los dos mundos se corresponden, no en los detalles, sino en lo universal que revela el poeta. La audiencia observa la escena y discierne en su interior una situación humana a la que el poeta ha dado una concreta forma coherente con las premisas con que trabaja.

De ahí se seguiría, además, que la escena entre Aquiles y Atenea bien puede ser tomada por la audiencia como algo que tiene poco que ver con la relación entre el hombre y los dioses, tal como normalmente se entiende esa relación. Más bien la escena muestra a los oyentes (haciendo una abstracción artificial de la particularidad de la escena) algo como esto. Un hombre monta en cólera contra la autoridad a quien está sometido y se propone un acto de total rebelión. Mediante ese acto resolverá la situación: o perecerá él o pondrá fin a la autoridad que no puede seguir soportando. Pero este mismo hombre recibe entonces órdenes de una autoridad superior, una autoridad a la que está necesariamente obligado a obedecer. No obstante, la autoridad superior que impide este acto carece al mismo tiempo de poder para resolver la situación. Por lo tanto, el hombre se siente confundido, se abstiene de la acción y (en la medida de sus posibilidades) se retira de la situación. Esta retirada tiene posteriores consecuencias. La escena fundamental, pues, es el hombre situado entre dos autoridades; una es divina, pero «divina» simplemente quiere decir que tiene una forma específica de «superioridad».

Desde este punto de vista, los dioses homéricos están justificados al posibilitar una visión del hombre. El hombre homérico se sitúa entre el animal y el dios; pero, como veremos, en algunos aspectos cruciales es un ser superior a ambos. Esta ordenación del cosmos coloca al hombre en una posición de gran dignidad y, no obstante, de mayor vulnerabilidad; tal vez sea éste el orden cósmico especialmente apropiado para la tragedia. No es, pues, ningún accidente que los poetas trágicos, muy en especial Shakespeare, hayan vuelto a revivir o reinventar algo como los dioses homéricos para que les sirvan de premisa teológica de la tragedia.

El poeta como estudioso de su cultura

El mundo heroico, hemos dicho, es un mundo irreal que existe al servicio de la canción. Pero la canción está destinada a una audiencia y, en este sentido, está localizada en la historia. Al reconstruir el mundo heroico, implícitamente reconstruimos la audiencia que lo entendía, la audiencia para la que la *Iliada* no era (en el particular sentido de Aristóteles) problemática. En este sentido amplio, cualquier estudio meticuloso de Homero es una contribución al estudio del período homérico. No nos es posible decir a partir del poema si los hombres de los tiempos de Homero sabían leer y escribir o si respetaban al rey hereditario. Pero podemos afirmar que sabían lo que era un héroe y lo que se esperaba de él, y que disfrutaban con los relatos sobre temas de lealtad y valor, cólera y duelo. En este sentido, y en realidad sólo en él, la *Iliada* es una fuente de primera mano sobre su propio período; y la mejor crítica literaria, la obra de crítica que mejor reconstruye las premisas y el significado de la obra, es también la mejor historia.

El poeta puede imitar o no los detalles de su cultura. Pero si su obra, como conjunto, ha de ser comprensible para su audiencia, debe tener una profunda comprensión de aquélla. Por lo tanto, si damos por supuesto que la obra es comprensible, podemos deducir la cultura a partir de la obra.

Anteriormente he dicho que la ficción es el producto de una clase de investigación. Esta investigación la realiza el poeta cuando, en el curso de la invención de una trama, se pregunta a sí mismo: ¿cómo podría ocurrir esto?, ¿cómo operaría esto otro?, ¿qué debería estar pensando el personaje? Por supuesto, esta investigación se realiza en el plano de lo concreto. Cuando el poeta se interroga a sí mismo: ¿qué clase de madre tiene Coriolano?, su respuesta no es una formulación general sino Volumnia.

Sin embargo, la investigación conlleva un problema. Nos interesa la madre de Coriolano porque Coriolano es un ser fuera de lo normal. La poesía no trata de lo típico sino de lo prodigioso, porque lo prodigioso da origen a cuestiones sobre la probabilidad y la necesidad.

Algunas acciones tienen un significado indisimulable, como cuando un hombre toca el fuego y se acobarda. Esto no constituye un relato. No hay historia cuando el acontecimiento ocurre «por sí mismo y por casualidad». El poeta justifica su investigación cuando crea un relato interesante, cuando nos muestra la lógica interna de sucesos que a primera vista parecen inexplicables. Los acontecimientos de esta clase de relato ocurren «contrariando las expectativas por mor de otra razón».

Dado que la acción es la realidad de la cultura, las condiciones de la acción son las formas de la cultura. Al inventar una trama, al definir las relaciones entre la acción y sus circunstancias, el poeta investiga el carácter y el pensamiento. Los hombres son como han aprendido a ser y piensan como han sido enseñados a pensar. Una acción hermosa (es decir, enigmática) es, por así decirlo, la figura; la cultura es la causa. Al hacernos ver la probabilidad y la necesidad de la acción, el poeta reduce la figura a la causa. Coriolano es una especie de monstruo, pero es un monstruo típicamente romano. La ciudad lo ha creado y debe vivir con él. Por eso, al presenciar la carrera de Coriolano, llegamos a comprender algo sobre los peligros de la ética heroica, los peligros que corren el propio héroe y también la ciudad que trata de usar al héroe como instrumento.¹¹

Debido a que opera en el plano de lo concreto e imita una (imaginada) realidad, el poeta se interesa por las consecuencias de las acciones, no sólo en lo que respecta a las acciones posteriores sino en cuanto experiencia. El *páthos* es una parte esencial de la ficción; el poeta no sólo pregunta: ¿cómo ocurre esto?, sino también: ¿qué sensación da? Mediante la imitación del *páthos*, el poeta nos hace capaces de vivir la acción, por así decirlo, desde dentro. No sólo vemos las causas del suceso; también experimentamos el significado que tienen los sucesos para los actores.

El origen del *páthos* no radica en quién sufre; el *páthos* se lo causan a quien lo sufre otros, sea por azar o bien por sus propias acciones, en cuyo caso aparecerá como enajenado de sí mismo. Un problema central del drama trágico es la pregunta: ¿cómo he podido hacerme esto a mí mismo? El *páthos* se siente como tal cuando hasta cierto punto parece carecer de fundamento y por lo tanto no es apropiado o idóneo. Por lo tanto, el *páthos* siempre plantea una pregunta a quien lo sufre y (en las obras imitativas) a nosotros. Puede que esta pregunta sea en sí misma el origen de la investigación del poeta y por ende de su trama; tal vez el origen de la *Iliada* fuera su final y la pregunta: ¿por qué debía sufrir tanto Príamo, qué significa este sufrimiento?

El *páthos* también tiene su probabilidad y su necesidad; podemos preguntar: ¿qué clase de hombre sentiría de este modo?, ¿qué llegaría a pensar y a decir al enfrentarse con su propio sufrimiento? Toda la trama constituye un orden coherente de *páthos* y de *práxis* aunado por la concepción del poeta sobre la lógica interna del conjunto.

Las premisas del poeta, pues, son hipotéticas, pero la lógica interna de la acción —las causas intermedias que se derivan de las premisas— la crea el poeta en concordancia con las normas de la cultura. De manera que podemos afirmar que la ficción tiene una utilidad para la cultura. El poeta echa mano de las normas de la cultura para utilizarlas dentro de coacciones comprensibles y se pregunta cómo operarían. Imaginativamente, pone a prueba los límites de la capacidad de su cultura para funcionar.

En la ficción, se contrastan todos los recursos de la cultura. Podemos encontrar un relato sobre un tema puramente técnico, un relato sobre la curación de una enfermedad o sobre la huida de una prisión. Pero los temas serios de la ficción son los temas sobre las normas y los valores éticos. Cuando se verifican los valores y las normas, el relato tiene un especial sentido dramático.

Es un cliché que el drama requiere conflicto. No obstante, el mero conflicto no genera drama; el mero conflicto pertenece al reino de la naturaleza y puede resolverse adecuadamente por la fuerza. El drama surge dentro de la esfera de la cultura, a partir de las ambigüedades de las normas y valores culturales.

Los actores tienen un proverbio: «Ningún villano es un villano para sí mismo». El actor que está representando, pongamos, a Tartufo debe darse cuenta de que, desde el punto de vista personal de

Tartufo, todas sus acciones son correctas y justificadas, o al menos perdonables. Eso es lo que hace que Tartufo sea un personaje interesante: el que podemos ver la acción desde su punto de vista. De lo contrario (como dije anteriormente sobre una interpretación de Yago) el villano se queda en una simple premisa de la trama, en una especie de fuerza de la naturaleza a la que deben hacer frente los demás actores.

La pretendida piedad de Tartufo, el carisma sexual de Anatol Kuragin, tornados en sí mismos nos resultan admirables, puesto que el carisma y la apariencia son necesarios para el funcionamiento de la cultura. Además, estos villanos son admirables para sí mismos; son conscientes de sus parciales virtudes y desprecian las virtudes de las que carecen. Esta autoaprobación se convierte en ellos en una fuente de seguridad y de valor, y les da permiso a sus ojos para usar su inteligencia con absoluta terquedad. El valor y la inteligencia también son virtudes; estas virtudes parciales hacen peligroso al villano y lo ponen en conflicto con las virtudes parciales de los demás. El Poeta rastrea la interacción de estas virtudes parciales mientras se van desarrollando dentro de la acción. Las simpatías personales del poeta están claras; están de parte de la familia de Orgon y de parte de Natasha. Sin embargo, también está claro que estas víctimas se acarrearán sus propios desastres, en cierto sentido; es su debilidad la que los hace ser vulnerables precisamente a esas virtudes parciales y distorsionadas en que sobresalen los villanos.

Los temas éticos de estas historias no están, pues, en los desenlaces; que Tartufo sea castigado mientras que no lo es Anatol Kuragin es algo relativamente superficial. El interés ético del relato radica, en primer lugar, en la fuerza con que el villano actúa. A través de él, vemos que la cultura cultiva tipos de excelencia —poderes sociales— que son destructivos. Estos villanos son productos característicos de sus sociedades; que la sociedad no pueda controlarlos a su antojo indica una falta de coherencia ética por parte de la sociedad. Una sociedad puede resultar dañada por la aplicación distorsionada de sus propios valores y normas. La imitación de este tipo de acción nos impone reconsiderar la debida medida y equilibrio en la aplicación de nuestros propios valores y normas.

El poeta es, pues, un estudioso de su cultura, pero en un sentido específico: es un estudioso de las anomalías características de la cultura. El poeta hace frente a la cultura de dos modos: en su materia temática y en su audiencia. El poeta debe conocer la norma, los presupuestos de su público; inicialmente conoce esta norma con el único fin de hacer variaciones sobre ella, de presentar a su público una historia que sea problemática, con un personaje que sea una desviación. Al presentar la historia, sin embargo, el poeta redescubre la norma como la solución del problema que él mismo ha creado. Nos hace ver que la desviación de su relato es también característica de la cultura de la audiencia. Al revelar que las causas de la acción concuerdan con la probabilidad o la necesidad, el poeta descubre que la norma también está presente en su versión anormal. Muestra a la audiencia algo nuevo sobre lo que ya sabe y de este modo interpreta la cultura ante sí misma.

El poeta narrativo, pues, se sitúa en la posición opuesta a la del etnólogo. El etnólogo nos describe una cultura ajena; debe exponer las normas de una cultura ante una audiencia que no las conoce. Intenta hacer una descripción de la cultura como un todo, de sus pautas más omnipresentes, y se propone exponer el funcionamiento de un sistema. El poeta narrativo, por el contrario, se dirige a su propia cultura, a una audiencia que conoce la norma, pero que no ha considerado sus implicaciones. El poeta investiga la norma en situaciones y en relación con personajes en que ésta implica disfunción: situaciones y personajes para los que la norma no prescribe el fin adecuado o bien no provee de los necesarios medios. Estas situaciones son la materia del arte dramático.

En un sentido importante, el cuadro del etnólogo es el cuadro idealista, mientras que la visión que tiene el poeta de la cultura es más realista. La cultura sólo funciona uniformemente en general y en principio. Los valores y las costumbres de una cultura viva no constituyen un conjunto cerrado de normas de conducta y de creencias coherentes en sí mismas; la cultura es más bien un tejido de ambigüedades y de problemas por resolver. Tal vez comprendemos mejor una cultura cuando sabemos cuáles son los conflictos que más a menudo surgen en su interior y qué problemas es más probable que resulten insolubles. El poeta persigue esta comprensión; esto es lo que hace de él un imitador. El drama es posible en el arte gracias exclusivamente a que es la condición normal de la vida.

Una definición de tragedia

Dentro del campo narrativo, la tragedia llama de un modo especial nuestra atención. Volvamos a comenzar por Aristóteles:

Puesto que los imitadores imitan a los actores, pero éstos tienen que ser excelentes [*spoudaíoi*] o despreciables (pues los caracteres casi siempre se atienen a estos dos criterios concretos, en el sentido de que el carácter de las personas en general se diferencia según sus virtudes o sus vicios), entonces [los actores] deben ser mejores que nosotros, o peores, o iguales...

Y ésta es exactamente la diferencia que separa a la tragedia de la comedia. Esta requiere imitar a personas que son peores que los hombres que conocemos, aquélla a quienes son mejores.

(*Poética* 1448a1-18)

A fin de interpretar este pasaje, le recuerdo al lector dos puntos previos; primero, que la ficción da por supuesta la norma cultural; segundo, que la imitación es una reducción del original. Estos puntos serán retomados en su momento.

Antes hablamos de la norma cultural tal como la ve el actor. Así, nombramos la norma que prescribe los fines y la que identifica los medios: el actor tiene cierta idea de lo que merece la pena hacer y algunas ideas sobre cómo hacerlo. Ahora nos referimos a la norma cultural tal como la ve el espectador de la acción. Para el espectador, la norma establece una serie de expectativas; él cuenta con que los hombres elijan unos determinados fines y con que utilicen de-terminados medios para alcanzar esos fines.

Pero hay una ambigüedad en el término «esperan» (*expect*), como podemos ver en estas dos frases: «Hice aquello porque pensaba que era lo que se esperaba (*was expected*) de mí», y «En realidad creo que lo hice tan bien como hubiera podido esperarse (*could have been expected*)». Esperamos de los hombres —es decir, les exigimos— que persigan la felicidad ateniéndose a la virtud; puesto que tenemos una cierta experiencia del mundo, sin embargo, esperamos también que a menudo no lo consigan. Nuestras expectativas conjuntas de lo uno y lo otro constituyen la norma cultural, que en consecuencia existe en dos planos: la norma ideal prescribe fines e identifica los medios; la norma descriptiva estima, dentro de unas condiciones dadas, cómo es probable que las personas respondan a las prescripciones de la norma ideal. Las normas culturales varían en ambos planos; distintos hombres en distintos momentos y lugares tienen distintas ideas de la virtud y de la felicidad, y también tienen distintas expectativas sobre la probabilidad de encontrar, en la experiencia real, hombres que sean virtuosos y felices.

La comedia y la tragedia, según la definición que da de ellas Aristóteles, difieren en las normas descriptivas que implican. Comparten la norma ideal común; la comedia y la tragedia implican los mismos estándares éticos. Pero difieren en sus expectativas de que se logren. El poeta cómico establece la omnipresente expectativa de que sus personajes se comportarán mal; el poeta de la tragedia que sus personajes se comportarán bien. Ambos presuponen la norma descriptiva de su cultura, pero de modo parcial.

La diferencia entre la comedia y la tragedia, según esta definición, origina las distintas perspectivas que adoptan los poetas en cuanto espectadores de [a cultura. Es evidente que las variaciones pueden ser grandes. Los poetas cómicos pueden oscilar desde la diversión distanciada del comediante de costumbres hasta la *sacra indignatio* del satírico comprometido; los poetas trágicos oscilan desde la afectividad compasiva de los naturalistas domésticos hasta las acabadas idealizaciones del bardo heroico. En todos los casos, no obstante, la perspectiva que se adopta, como las convenciones del arte y el hipotético punto de partida de la acción, es una premisa de trabajo.

Esto no implica que en la comedia todos los personajes sean viciosos ni que en la tragedia sean todos virtuosos. Todo lo contrario. Como vimos, la obra narrativa resulta problemática puesto que se desarrolla y varía a partir de sus premisas, pero en la comedia nos sorprende la virtud y el éxito, en la

tragedia el vicio y el fracaso. El típico héroe cómico es, desde este punto de vista, el Dionisos de *Las ranas* —un tonto y un cobarde que, al final de la primera mitad de la obra, se vuelve imprevisiblemente valiente y, al final de la segunda parte, es inesperadamente sabio—. El típico héroe trágico, como veremos, es un hombre bueno que cae en el vicio y en el error.

La reducción que hace el poeta trágico de la norma descriptiva de su cultura dirige, pues, su hipotética investigación hacia un conjunto específico de problemas. Presuponiendo, dice él, que los hombres son por regla general virtuosos y buenos, ¿en qué circunstancias les fallarán su sabiduría y su virtud? El contenido trágico de Otelo desde este punto de vista no radica en el vicio de Yago, sino en el fracaso de Otelo y los demás para percibirlo; el contenido trágico de Hamlet no consiste en el crimen de Claudio sino en la incapacidad de Hamlet para dar con una respuesta. La tragedia es vista, pues, como una puesta a prueba hipotética de los límites de las virtudes.

Esta definición de la tragedia instala a la tragedia en un subgénero de la narración y regala a la gran tragedia un privilegiado estatus dentro del campo de la ficción, por la siguiente razón. Es por igual función del citarista y del citarista excelente el realizar bien su función. El instrumentista excelente define la función; cuando oímos una lira bien tocada, entendemos que todos los arpistas tratan de hacerlo así. Del mismo modo, el hombre virtuoso define la función del hombre; él es el hombre por excelencia. El poeta trágico, que imita a los *spoudaíoi*, los hombres excelentes, investiga no sólo a una determinada clase de hombres, sino al hombre *per se*. Presuponiendo, dice él, que los hombres tienen los recursos que a veces les proporciona la cultura, ¿en qué circunstancias estos recursos resultarán insuficientes? El poeta trágico pone a prueba, pues, los límites de la cultura. Mientras que el poeta cómico nos muestra el inesperado funcionamiento de algo que había presupuesto disfuncional, el poeta trágico nos expone la inesperada (y sin embargo probable o necesaria) disfuncionalidad de lo funcional.

De ahí se deduce que cuando hablamos de la ficción como investigación dentro de la cultura, por regla general nos referimos a la tragedia; porque en la tragedia se hace problemática la cultura misma. Así pues (desde este punto de vista), la tragedia no es sólo un género de narración sino el tipo ideal de ficción; o bien podríamos decir que toda la ficción, en la medida en que se hace seria, en la medida en que se basa en ser una investigación del funcionamiento de la cultura, se aproxima al modelo de la tragedia. Estoy pensando ahora, por ejemplo, en la diferencia entre *Le Médecin malgré lui* y *L'Ecole des femmes*. En la primera, la ignorancia enmascarada de pericia conquista una situación y la redime; el resultado es pura comedia. En la segunda, una concepción parcial de la virtud y del honor es castigada por su parcialidad y sin embargo se considera que retiene una cierta validez; el resultado es alta comedia teñida de serias reflexiones. Ambas obras son igualmente perfectas, pero la segunda tiene mayor amplitud y fuerza. De manera similar, la *Odisea*, que como dijo Longino «se aproxima a la comedia de costumbres», es una obra tan perfecta como la *Iliada* pero menos profunda. La *Odisea* deja de lado la ética heroica y propone una alternativa funcional; la *Iliada* acepta la ética heroica y no obstante investiga sus limitaciones y autocontradicciones. La *Iliada* es, pues, una obra más profunda, pues nos conduce a reconocer las limitaciones internas de una de las más perfectas ideas del hombre sobre su posible virtud.

Piedad y temor

Aristóteles asocia la tragedia con las concretas *pathémata* —experiencias o emociones— que evoca en la audiencia; las denomina piedad y temor. Algo más puede decirse sobre la tragedia cuando la abordamos bajo esta faceta, partiendo de las sensaciones que evoca; comenzaremos por la exposición que hace Aristóteles de estas *pathémata* en la *Retórica*, más exactamente, en el capítulo sobre la piedad (2, 8):

Definimos la piedad como una especie de pesadumbre que evoca el mal evidente, doloroso o destructivo, que recae sobre un hombre que no se lo merece y que uno puede contar con sufrirlo personalmente, o bien con que lo sufra alguno de los que le son próximos...

Quienes han resultado absolutamente destruidos no sienten piedad (pues no piensan que vayan a sufrir nada más; ya han sufrido); tampoco [la sienten] quienes se consideran absolutamente afortunados; en lugar de eso, son insolentes...

Más bien [quienes sienten piedad] son la clase de personas que piensan que podrían sufrir [semejante cosa; son estos] aquellos que han sufrido anteriormente se han librado; los ancianos, porque son más sensibles y tienen mayor experiencia; los débiles; los relativamente cobardes; los instruidos, porque alcanzan a ver el problema [*eulógistoi gar*]...

Pero quienes están demasiado atemorizados no sienten piedad al estar abrumados por sus propios sufrimientos. [Las personas sienten piedad] si piensan que los hombres valiosos existen, pues el hombre que niega su existencia pensará que todo el mundo se merece el mal...

Las personas se apiadan de quienes conocen, a no ser que la relación sea muy estrecha (en el caso de los parientes próximos tienen la sensación de que les ocurriera a ellos mismos. Esta es la razón de que Amasis, según dicen, no Lloró cuando iban a ejecutar a su hijo sino cuando vio a su amigo mendigando. Aquella [visión] merecía piedad, pero la otra era terrorífica)...

Las personas sienten piedad por aquellos que son sus iguales en edad, en carácter, en capacidades, en condición social, en orígenes. Pues en virtud de todas éstas [similitudes] resulta más evidente que existe la posibilidad [de que les ocurra esto] también a ellos...

(*Retórica* 1385b13-86a26)

Hay que señalar unos cuantos matices en este pasaje. En primer lugar, deducimos que, según Aristóteles, la piedad y el temor no son emociones coordinadas; por el contrario, el miedo da origen a la piedad en determinadas circunstancias. La piedad es el miedo inducido por una determinada distancia y por una determinada proximidad. No sentimos piedad por nosotros mismos ni por quienes son tan próximos a nosotros como para formar parte de nosotros mismos; sólo sentimos piedad por los otros. Por otra parte, no sentimos piedad por la pura y simple desgracia, no sentimos piedad por los hombres en cuanto hombres. Sentimos piedad por los hombres desgraciados que son como nosotros, porque entonces nos imaginamos a nosotros en el lugar de ellos.

En la *Retórica*, Aristóteles habla de la piedad que evoca la descripción de un suceso real. Pero a partir de su definición es fácil ver por qué evocan piedad las obras imaginarias. Puesto que el acontecimiento que se describe en una obra de ficción es imitado y, por lo tanto, irreal, se sitúa a una cierta distancia de nosotros. Pero, en la medida en que la ficción revela algo universal, puede percibirse como una exposición tanto sobre nosotros como sobre los personajes imitados. La ficción presenta a personas como nosotros en situaciones iguales (potencialmente) a las nuestras. Además, la obra imitativa transmite lo universal, no en abstracto, sino dotado de determinadas particularidades; así que lo universal se vuelve vívido y conmovedor para nosotros. De manera similar, Aristóteles recomienda una cierta teatralidad al retórico:

Necesariamente, aquellos que se refuerzan con el gesto, la técnica vocal y el vestuario, y actúan, en general despiertan mayor piedad (pues hacen que el mal parezca próximo, poniéndolo delante de nuestros ojos como algo inminente o recién ocurrido...). Por la misma razón, los signos [despiertan piedad]: por ejemplo, el vestuario de quienes han sufrido, y demás cosas semejantes, los actos y las palabras, etcétera, de quienes han sufrido.

(*Retórica* 1386a31-b4)

A continuación observamos que se siente piedad por quienes no la merecen. La piedad, se deduce de ahí, rara vez se evocará en la comedia, pues el poeta cómico, como vimos, tiende a negar que «existan hombres valiosos». Pero cabe esperar que la perspectiva trágica descubra lo que merece piedad, puesto que esta perspectiva afirma tanto que la virtud existe como que es insuficiente para la felicidad.

La piedad, pues, se evoca porque se percibe una falta de idoneidad entre las cualidades del hombre y sus circunstancias, especialmente cuando la falta de idoneidad se elabora en el sentido de la ironía o de

la fatalidad, es decir, cuando las circunstancias adversas parecen hacer evidente que existe una pauta oculta que es hostil al hombre.

[Se despierta piedad cuando] resulta algún mal a partir de una causa de la que existían fuertes expectativas de bien, y cuando esto ocurre muchas veces, y cuando llega el bien una vez que el sufrimiento es un remedio del pasado, como cuando lo que llega a Diopieithes del rey le llega cuando Diopieithes ya está muerto.

(*Retórica* 1386a11-14)

De manera que podemos esperar del poeta trágico que descubra las pautas irónicas y las fatídicas; al investigar los límites de los recursos culturales del hombre, es probable que vea al hombre, no sólo como inadecuado, sino también como enfrentado con las normas de la naturaleza y del cosmos.

Lo que con mayor seguridad evoca piedad es la desventura de los *spoudaíoi*, de los hombres excelentes (*Retórica* 1386b5). También es más probable que sientan piedad los *spoudaíoi*, los hombres que creen en la excelencia de los otros hombres porque conocen su propia excelencia. La audiencia que siente piedad es descrita por Aristóteles con cierto detalle: son los ancianos, los hombres que han conocido la aflicción y escapado de ella, los hombres con una cierta instrucción, los hombres que de alguna manera son cobardes, los hombres con algo que perder y con cierta preocupación por perderlo. En realidad, la piedad es el *páthema* específico del *bon bourgeois*, de los de mediana edad de clase media, que tienen algunas ventajas y algunas auténticas inseguridades. Estos hombres, desde el punto de vista de la *Política*, son los pilares del funcionamiento político de la comunidad (véase *Política* 1295a25-b34). Desde el punto de vista de la *Poética*, son el público ideal de la tragedia. Conscientes por igual de los recursos del orden cultural como de sus limitaciones, son quienes más reaccionan a la investigación del poeta sobre el funcionamiento y la disfunción de la cultura.

Por último, el tratamiento que hace Aristóteles de la piedad nos lleva a comprender la importancia del *páthos* trágico. A través del sufrimiento inmerecido de los personajes de la tragedia se nos hace comprensible el problema de la cultura. Mediante la cultura el hombre ha transformado su mundo y lo ha hecho habitable, pero esta transformación tan sólo es parcial. El desorden primigenio se reafirma constantemente alrededor del hombre y dentro del hombre. El desorden limita la amplitud de la cultura y la conduce a una contradicción interna. De manera que la empresa del hombre se ve frustrada y sus propósitos confundidos. Al luchar contra este desorden, otras personas han salido derrotadas y nosotros, puesto que somos como esas personas, también podemos ser derrotados. Cuando sentimos piedad por los otros, nos hacemos conscientes de nuestras propias limitaciones. La tragedia, que evoca piedad, nos pone frente a las duras verdades sobre nosotros mismos. Podríamos preferir pensar que el mundo está de nuestra parte, que la bondad siempre será recompensada y el vicio castigado, que la virtud es motivo suficiente de felicidad, que el sufrimiento no es real. No obstante, como hombres maduros debemos ser lo bastante fuertes para reconocer que no es así. Una historia que eluda este reconocimiento puede ser una perfecta obra de arte, pero se queda corta en cuanto a la verdad del mundo humano:

El segundo mejor modelo es el que llaman el primero algunas personas. Me refiero a la historia que tiene una doble pauta, como es el caso de la Odisea; termina de manera contraria para los buenos y para los malos. Esto se ha pensado, en primer lugar, debido a la incompetencia de la audiencia; los poetas sirven a la audiencia y componen algo que satisfaga sus deseos. No obstante, el placer de estas historias no es el propio de la tragedia, sino que se acerca más al de la comedia. Pues en la comedia, incluso los mayores enemigos (según la historia) —por ejemplo Orestes y Egisto— hacen mutis final como amigos y ninguno de ellos mata al otro.

(*Poética* 1453a30-39)

La tragedia es dolorosa porque la vida es difícil; el poeta trágico escruta a fondo la vida y nos muestra la dura verdad que ve. Debemos agregar, no obstante, que no todo el arte que evoca piedad y temor habrá que calificarlo de tragedia; los *pathémata* no son más que mera experiencia, a menos que estén justificados por la enseñanza que los acompaña. En una auténtica tragedia, el *páthos* no se imita por

mor del propio *páthos*, sino como un elemento de la *práxis*. El poeta trágico no es un imitador de desgracias sino de acciones; no es la desgracia del personaje, sino el fracaso de la acción lo que, cuando el poeta lo interpreta para nosotros, evoca la enseñanza trágica.

El error trágico

Este punto lleva a Aristóteles a la taxonomía de las tramas:

Puesto que la composición [*synthesis*] de las mejores tragedias no debe ser simple sino compleja, y esto para imitar los [sucesos] temibles y merecedores de piedad (pues esto es lo propio de esta clase de imitación), está claro en primer lugar que no debe presentar ni 1) hombres valiosos que pasen de la buena fortuna a la mala (pues esto no es temible ni merece piedad, sino que es impuro [*miarón*]) ni 2) personas no valiosas que pasen de la mala fortuna a la buena (pues esto es lo menos trágico de todo; ni es humanitario [*philánthropon*] ni merece piedad ni es temible); ni tampoco 3) el hombre absolutamente malo que cae de la buena en la mala fortuna (pues tal composición tendría la cualidad humanitaria [*to philánthropon*] pero carecería tanto de piedad como de temor; pues la primera le corresponde al hombre que tiene una mala fortuna inmerecida y la segunda a quien es como nosotros —es decir, la piedad es para los que no se merecen su desgracia y el temor para los que son como nosotros—, de manera que el acontecimiento no será digno de piedad ni temible).

Se mantienen los intermedios. Esto es cuando 4) un hombre que no sobresale en virtud ni en justicia cae en la desgracia, sin mediar vicio ni crimen, sino debido a alguna clase de error [*hamartía*]; alguno de esos que tienen gran reputación y buena fortuna como, por ejemplo, Edipo, Tiestes y los hombres notables de esta familia.

De modo que una buena trama debe... pasar, no de la mala fortuna a la buena, sino de la buena fortuna a la mala, no a causa de un crimen sino a causa de un gran error cometido por un hombre como [el que hemos descrito] o en todo caso por un hombre mejor que ése antes que peor.

(*Poética* 1452b30-1453a17)

La desgracia inmerecida de un buen hombre es en la vida lo más digno de piedad; ésta es la clase de acontecimiento sobre el cual el retórico, por ejemplo, se basa con objeto de mover a piedad y a temor a su audiencia. ¿Por qué esto mismo no nos conmueve en el arte? Porque la historia es imaginaria y el poeta se ha inventado él solo la desgracia. Si un poeta (pienso en Thomas Hardy y en sus humores sombríos) se limita a atormentar a su héroe con catástrofes inexplicadas, el *páthos* resulta sencillamente arbitrario y desagradable. Los *pathemata* de la tragedia, tanto como su característica enseñanza, los evoca en nosotros el poema en cuanto imitación; nos conmovemos al reconocer los rasgos esenciales de una realidad que nos es conocida de antemano. Pero el poema es imitativo en sus causas intermedias; el *páthos* sólo es conmovedor si encontramos sus causas en la acción, en el personaje y en las ideas que se desarrollan de acuerdo con la probabilidad y la necesidad.

En su taxonomía de las tramas, Aristóteles contrapone dos términos: *philánthropos* y *miarós*. Estos términos son paralelos a piedad y temor y, lo mismo que estos dos, denominan actitudes o sentimientos que evoca en nosotros la obra de ficción. (Estrictamente hablando, *miarón*, que significa «sucio» o «desagradable», es paralelo a *phoberón* y *eleinón*, «temible» y «digno de piedad», puesto que nombra una cualidad que evoca una actitud. *To philánthropon*, por otra parte, que he traducido aquí por «humanitario», es paralelo a *phóbos* y *éleos*, temor y piedad; denomina la actitud en sí misma.)

Philánthropon es una palabra compuesta, paralela en su formación a *philómousos* o *philathenaios*. Igual que estos términos designan al hombre que tiene gusto por la música o simpatía por los atenienses, el *philánthropos* es la persona a la que le gusta la humanidad, alguien a quien «le gusta la gente», como decimos nosotros.¹² *Miarón*, con su connotación de suciedad, debe ser lo opuesto a lo que evoca la *kátharsis*, y en un nivel profundo ésa es la connotación que tiene *miarón* en la *Poética*. Pero en un plano más superficial, y en este contexto, es más relevante el que, en la Grecia clásica, *miaré*, el vocativo, sea un insulto habitual y fuerte: es como si dijéramos de alguien que es «asqueroso» o «un cerdo

repugnante». Si el *philánthropos* es la persona a la que le gusta la gente, el *miarós* es la persona o la cosa que no gusta a nadie; éste es el paralelismo entre los dos términos.

¿Qué importancia tienen estos términos para la tragedia? Recordemos que la tragedia es una investigación sobre las fuerzas y debilidades de la cultura. De ahí se deduce que la tragedia, tomada en su conjunto —lo que Aristóteles llama aquí *synthesis* o composición—, evocará una actitud hacia la cultura entendida como un todo. Si nosotros vemos que la cultura funciona como es debido, de manera que la virtud da lugar a la felicidad y el vicio es adecuadamente castigado, nuestra actitud hacia la cultura será positiva. Entonces sentiremos *philánthropos*, alegría de vivir con nuestros semejantes, alegría de fiarnos del orden cultural. Sin embargo, si la cultura es vista como disfuncional, nuestra actitud hacia ella será negativa. No obstante, no podemos rechazarla (recuérdese que el poeta describe la cultura desde dentro e interpreta la cultura para sí misma); la cultura es nuestro hogar y no tenemos ningún otro sitio adonde ir. Nos sentiremos confusos y faltos de efecto; la humanidad se nos hará desagradable. *To miarón* provoca lo que los escritores posteriores han llamado *anomía*.

La primera de las tres tramas de Aristóteles abarca estas dos posibilidades en orden inverso. La desgracia de un hombre bueno nos deja con la sensación de que la cultura es ineficaz. No sentimos piedad ni temor, porque sabemos que las desgracias sólo son inventadas; pero también encontramos que el poeta no nos ha mostrado ninguna acción que fuera capaz de superar la desgracia. Nos ha mostrado una imagen del hombre desnudo ante las circunstancias; es esta imagen disminuida del hombre la que nos deja un cierto disgusto respecto al hombre.

El éxito de un hombre malo también resulta desagradable; si el orden cultural tiene por objeto gratificar y celebrar a quienes son así, no queremos tomar parte en ese orden. Nuestra *philanthropía* queda disminuida y nos alejamos del mundo humano.

La tercera trama —en la que un hombre malo acaba mal— sí nos muestra el buen funcionamiento de la cultura, y sí es una trama satisfactoria, hasta un cierto punto. La mitad del doble final de la trama de la *Odisea* nos muestra una conclusión de este tipo; y si leemos este poema tal y como se pretendía que fuera leído, no sentimos otra cosa que una moderada satisfacción ante la matanza de los odiosos pretendientes de Penélope. La insuficiencia de esta trama, desde el punto de vista de Aristóteles, radica en su superficialidad; «complace a la audiencia» y, por así decirlo, elogia en exceso la cultura.

En la cuarta clase de trama, como en la primera, hay *páthos*; se trata de una desgracia inmerecida; pero las dos clases son muy distintas. En la primera, el *páthos* lo inflige sencillamente el poeta; en la cuarta, la causa del *páthos* está en la *práxis*: el sufrimiento se debe a un error (*hamartía*). Aristóteles distingue cuidadosamente el error del vicio y del crimen (*kakía* y *mochthería*); el vicio y el crimen, el personaje completamente malo, existen por decreto y como cualquier otra causa primera, son cosas carentes de interés. La *hamartía* es el acto de un hombre bueno que se equivoca al actuar bajo presión. El error del actor representa un cambio que le ha sobrevenido en el curso de la acción, un cambio que se produce de acuerdo con la probabilidad o necesidad.

Una trama de esta clase nos muestra la cultura como funcional y disfuncional al mismo tiempo. El error se lo imponen al actor las limitaciones o contradicciones de su cultura; se ve en mayor o menor medida obligado a equivocarse. Sus recursos culturales se muestran inadecuados para las exigencias de la acción; posible o necesariamente comete el error en el momento en que más se está esforzando por hacer bien las cosas. Este error evoca piedad y temor, no sólo porque vemos que de cometer nosotros un error semejante sufriríamos de un modo similar, sino también porque vemos que, bajo circunstancias similares, posible o necesariamente cometeríamos el mismo error.

No obstante, es justo que quienes se equivocan deban sufrir; aceptamos el resultado, aun cuando nos apiademos del actor y temamos las consecuencias de su acto. La sociedad, al menos desde el punto de vista griego, se muestra con razón impaciente ante el sincero esfuerzo y la buena intención que generan extravío; sólo recompensa la actuación correcta.¹³ El error trágico puede ser el error de un hombre bueno, pero es realmente un error; y si da lugar a que la catástrofe caiga sobre el actor, éste no recibe sino lo que se merece. Nosotros, si somos *spoudaíoi*, debemos aceptar tal resultado incluso en nuestro propio caso. El *páthos* clásico, pues, es una reafirmación de los valores de la sociedad. De este modo, los *pathémata* se

purifican; la investigación que realiza el poeta sobre la cultura es tanto una crítica de ésta -pues muestra que la cultura es una fuente de error— como una afirmación de la cultura, ya que muestra cómo el error se castiga del modo adecuado. Por último, debemos señalar que el castigo del error, si es el merecido, debe ser proporcionalmente limitado y que la bondad fundamental del actor que yerra debe respetarse. Tras el error y su *páthos* llega la curación y el final (tema sobre el que volveré en el capítulo 5).

En cualquier caso, el error es desde este punto de vista el acontecimiento trágico central, y la interpretación del error es el punto nodal de la investigación del poeta. Con su error, el actor representa las limitaciones y las contradicciones internas de su cultura; mediante su imitación del error, las consecuencias de éste y su curación, el poeta nos conduce, no al rechazo de la cultura, sino a su reafirmación en el nuevo nivel de la conciencia problemática.

La cólera de Aquiles como error trágico

Una interpretación del error trágico que hay incrustado en el relato de la cólera de Aquiles nos servirá para ejemplificar los principios abstractos que se han expuesto, y para regresar a la *Iliada*. La cólera de Aquiles es un error colectivo; no es el acto unilateral de un actor, sino el resultado de la interacción entre actores dentro de una determinada situación social. La cólera, además, es el punto de partida del poema —el resto de la acción comienza entonces—pero no es la premisa del poema; el poeta nos muestra que la cólera es probablemente el resultado de una situación preexistente. La cólera, pues, es de por sí una causa intermedia; con ella se representa como un conflicto real (e insoluble) la potencial inestabilidad de la comunidad. Por lo tanto, nosotros interpretamos la cólera exponiendo sus orígenes y rastreando su desarrollo a partir de una potencialidad en vías de realizarse.

La cólera se origina en una discusión entre Agamenón y Aquiles. Estas dos figuras son problemáticas. Agamenón es un rey de reyes, dominante en virtud de ser el heredero del cetro de Zeus y de la grandeza de sus dominios personales (II, 100-108). La comunidad necesita tal figura dominante; la existencia de una única autoridad soberana limita los conflictos, garantiza la solidaridad y posibilita el funcionamiento de la comunidad. Odiseo asienta el principio:

Muchos señores no es bueno. Que exista un señor, un rey, aquel a quien el taimado hijo de Crono dio el cetro y las leyes para ser su rey.

(II, 204-206)

El rey es el «agente del principio comunitario»;¹⁴ es el árbitro de las disputas,¹⁵ el comandante en jefe durante la guerra y el anfitrión en los banquetes, que son también reuniones del consejo, reuniones donde se discute la política colectiva.

Sin embargo, el rey no tiene una autoridad arbitraria. En una sociedad más aristocrática que feudal, es el *primus inter pares*, uno más entre los héroes que mandan, pero distinto de ellos y su jefe. Néstor afirma esta función:

Hijo de Atreo, toma el mando; tú eres el más rey.
Comparte la fiesta con los ancianos; eso es adecuado
y decente.
Tus cobertizos están llenos del vino que las naves aqueas,
que a diario cruzan el ancho mar, traen de Tracia.
Todos los agasajos son tuyos; tú eres rey de muchos.
Cuando se reúnan muchos, confiarás en quien mejor
consejo sepa darte.

(IX, 69-75)

Y otra vez:

Noble hijo de Atreo, grandísimo rey Agamenón,
 En ti concluyo y por ti empiezo, puesto que de mucha
 gente eres rey y Zeus te ha regalado
 el cetro y las leyes para que les des consejo.
 Hay gran necesidad de que digas tu opinión y oigas otra,
 y realices la de otro cuando su corazón lo conduzca
 hacia el bien. De ti sigue dependiendo lo que otro inicie.

(IX, 96-102)

A todo lo largo del poema, Néstor y Odiseo luchan por mantener la autoridad de Agamenón, no por lealtad personal a él, sino porque lo consideran el canal a través del cual puede hacerse una política coherente y efectiva. El papel de rey le exige al mismo tiempo ser responsable y tener autoridad; debe escuchar los buenos consejos y debe transformarlos en política de alcance general, sellándolos con su personal aprobación. Es un papel difícil y Agamenón no estaba elegido para hacerlo; fue colocado en este sitio por el azar del nacimiento.

Agamenón es débil de carácter: vacilante, se deprime con facilidad y a menudo se pone nervioso y es injusto. No es mala persona; es devoto de su hermano, tiene un considerable valor personal y momentos brillantes como guerrero. Pero ocupa un papel social que (como si dijéramos) le viene demasiado grande. Seguramente habría sido un buen guerrero de segunda fila, pero como rey de reyes se enfrenta a exigencias que lo superan.

Aquiles es problemático de una forma distinta. Su misma existencia es el resultado de una anomalía: del matrimonio entre Peleo y Tetis, entre un hombre mortal y una diosa inmortal. Homero no cuenta la historia según la cual Tetis era cortejada tanto por Zeus como por Poseidón, sino que ya estaba casada con Peleo cuando los dioses supieron que el hijo de Tetis sería más grande que su padre. Es muy posible que supiera esta historia, no obstante, y cabe suponer que su audiencia también la conociera. Homero presenta el regalo que hacen los dioses de Tetis a Peleo como algo del mismo tipo que el regalo que hace Afrodita de Helena a Paris; en ambos casos un aparente beneficio se convierte en un desastre. Aquiles es el único hijo de este casamiento desigual entre la ninfa y el mortal, y no vivirá para heredar. En un sentido, desde luego, esta muerte prematura es su sino; en otro sentido, es la consecuencia de su carácter y de su papel.

Aquiles es una figura marginal, mitad dios y mitad hombre, suspendida entre los dos mundos. Es problemático para ambos padres. Para su madre inmortal es un vínculo con el mundo mortal de la muerte y la aflicción: su existencia hace que su madre esté sometida a sentimientos de los que supuestamente están libres los dioses. La propia Tetis ocupa una posición marginal entre los dioses; tiene vínculos con los Titanes y algún derecho especial sobre Zeus (I, 393-406). A través de ella, Aquiles tiene una singular ligazón con los poderes divinos; al mismo tiempo, la acongojante inmortalidad de ella otorga a Aquiles una amarga consciencia de la propia condición de mortal.

Si Agamenón ha heredado una función social que le viene demasiado grande, Aquiles ha heredado un papel que le resulta demasiado pequeño. No se trata de que Aquiles haga ninguna clase de reclamación sobre el papel de Agamenón; es aún menos adecuado para ser rey de reyes que para ser un guerrero entre los guerreros. De hecho, Aquiles no tiene ningún lugar a su medida en el mundo humano; sus mismas virtudes, extravagantes e incompletas, le hacen imposible sentirse en casa ahí ni en ninguna otra parte.

De este modo determinamos el potencial de la *ménis*. Aquiles y Agamenón se enfrentan entre sí: dos hombres fuera de su sitio, carentes de afecto en sí mismos y en el orden de cosas que los rodea. El poeta hace que esta situación pase de ser potencial a actualizarse agregándole un acontecimiento azaroso: el hecho de que Agamenón posea, como trofeo de guerra, a la hija de un sacerdote de Apolo.

El sacerdote es de por sí una figura algo problemática; es un especialista de la cultura que ocupa una posición algo al margen del orden estatutario. O bien, para decirlo de otro modo, es una persona de bajo estatus con poderes especiales. El sacerdote intenta rescatar a la hija y Agamenón se niega, comentando únicamente que el sacerdote debería contentarse con que sus emblemas sacerdotales lo salven del peligro personal. Agamenón no ve ninguna razón para que él, un hombre poderoso, deba ceder frente a alguien tan insignificante y débil.

Este es el primer error de la serie; el poeta lo señala como un error al decirnos que el pueblo gritó a favor del sacerdote. Es el pueblo quien padecerá el error de Agamenón y es el pueblo quien hará todo lo posible para evitar que lo cometa. Al ignorar los gritos, Agamenón está socavando su propia posición: su condición regia (puesto que es heredada) es una posición con responsabilidades, un instrumento de la autoridad pública y colectiva. Cuando Agamenón ignora al pueblo, se está distanciando él solo de las fuentes de su propio poder y renunciando a sus derechos a la autoridad moral.

Este error, situado en el primer escalón de la acción, no tiene motivación, pero no es improbable. En primer lugar, Agamenón padece la paradoja de la autoridad: a menudo la autoridad parece conferir poder para hacer cualquier cosa excepto lo que quiera hacer la persona que la posee. Como dice Agamenón más adelante, con una franqueza bastante conmovedora, retuvo a la muchacha porque le gustaba (I, 112-115). Pero precisamente por ser el rey, a Agamenón no le está permitido seguir sus propias inclinaciones; tiene más poder que los demás hombres, pero menos libertad. Esta paradoja ha dejado perplejos a hombres más sabios que Agamenón.

En segundo lugar, la solicitud del sacerdote enfrena a Agamenón con una situación ambigua. Al retener a la muchacha socava su propio poder; pero si la entrega, también hubiera socavado su poder en otro sentido. La muchacha era su parte del botín; es un *géras*, una señal de estatus, lo que demuestra que Agamenón era un guerrero entre guerreros. De perder su parte, Agamenón hubiera perdido estatus; él, que se supone que es la figura más alta, habría quedado por debajo de quienes lo rodean. Como dice él mismo más adelante:

No permitáis que yo sea el único de los argivos
que no tenga *géras*, pues eso no es digno.

(I, 118-119)

En la sociedad homérica, la autoridad se asegura mediante el ejercicio de la autoridad, y el estatus mediante la exhibición del estatus.¹⁶ El estatus y la autoridad de Agamenón, como hemos visto, son necesarios para el funcionamiento de la comunidad. De modo que Agamenón tiene derecho a alegar que, a despecho del pueblo, está actuando en su nombre. Está demostrándose que controla la situación y, de este modo, asegurando su cargo de rey.

Desde luego, Agamenón no tiene el control de la situación; su rechazo del rescate del sacerdote lo pone en conflicto con Apolo. El error de Agamenón es su incapacidad para reconocer la potencia de las fuerzas a que se enfrenta. No ha conseguido hacer frente a una de las situaciones más difíciles a que puede enfrentarse la autoridad: una autoridad que exige rendirse inmediatamente, antes de que las cosas empeoren y la rendición resulte más cara.

El error de Agamenón desencadena la plaga; la plaga da lugar a la asamblea que se convierte en el escenario de la *menis*, la cólera. Esta asamblea es instigada por Hera, «al cuidarse de los dánaos, porque los veía desfallecientes» (I, 56). No obstante, Hera no mete en la cabeza de Agamenón que convoque la asamblea y se disculpe, sino que enciende a Aquiles. Este es un error de procedimiento; se supone que los participantes en las asambleas han de ser convocados por el rey. ¿Por qué comete el error Hera? El poeta

no nos lo cuenta. Dos razones se me ocurren: primera, la asamblea se convoca para tratar del error de Agamenón; de manera que Hera pudo pensar que no era adecuado que lo hiciera él mismo. Segunda, Aquiles está más cerca de los dioses que los demás héroes, y Hera puede haber encontrado sencillamente que era más natural dirigirse a él. Ambas razones son malas razones, derivan y sirven para ampliar las mismas anomalías que Hera hubiera debido ocuparse de sofocar. Agamenón se ve amenazado por su propio error y por el estatus rival de Aquiles; para que la comunidad se calmara, Agamenón necesitaba apoyo y no nuevos ataques. De modo que Hera (como tantas veces ocurre) vuelve a poner en marcha un conflicto y lo empeora con sus esfuerzos por resolverlo.

La asamblea se convoca para remediar el anterior error de Agamenón. Para que se produzca esto con el mínimo coste social, Agamenón ha de encontrar la fuerza para ceder con calma y con dignidad; Aquiles debe ayudarlo. Ambos hombres están sumamente mal dotados para los papeles que deben desempeñar. Además, la situación no puede resolverse sin la ayuda de Calcas. Calcas, el vidente, es otra figura problemática; al igual que el sacerdote, tiene un estatus bajo, pero tiene un poder especial, no porque tenga influencia con los dioses sino por sus conocimientos sobre los dioses. En realidad, Calcas es un especialista, y los especialistas siempre plantean problemas a las autoridades; como el cirujano del tirano, tiene derecho a instruir a sus superiores dentro de su propia esfera. Calcas es consciente de su posición anómala; sabe que a las autoridades no les gusta que se les digan verdades molestas. Por lo tanto, Calcas pide protección a Aquiles y Aquiles se la promete. De este modo, al menos en lo que respecta a Calcas, Aquiles se declara independiente de Agamenón. Al convocar la asamblea y al inaugurarla, tal como hace, Aquiles se presenta como una amenaza para la posición de Agamenón.

De manera que, cuando Agamenón llega a la palestra ya está siendo atacado. Se encuentra intentando hacer varias cosas al mismo tiempo: excusándose, dando marcha atrás y tratando de reafirmar su autoridad. Para la confusión en que se halla, no lo hace del todo mal. Da instrucciones para que se devuelva la hija del sacerdote y para el sacrificio a Apolo: se hace él mismo cargo de reparar su propio error y ejerce la autoridad al admitir el anterior mal uso que ha hecho de ella. No obstante, también reclama una compensación. Esto es un error fatal, no porque la petición no sea razonable, sino porque Agamenón no es la persona adecuada para hacer la solicitud. Néstor u Odiseo podrían haberse levantado y sugerir que, vista la magnanimidad del rey, los príncipes y el pueblo no verían seguramente con gusto que se quedara sin un trofeo. Al efectuar la demanda en su propio nombre, Agamenón hace que aparezca como algo más personal que oficial, como una cuestión de avaricia privada más bien que de mantenimiento del decoro y el estatus. Se presta a que se le haga la acusación de avaricia, y Aquiles se apresura a echarle la palabra en cara (I, 122).

Este es el comienzo de las palabras fuertes que de ahora en adelante resuenan durante todo el debate conforme cada una de las partes multiplica la furia de la otra. Agamenón no dice inicialmente que él vaya a quedarse con el trofeo de Aquiles; dice que podría quedarse con el de alguien, con el de Aquiles o con el de otro cualquiera. Aquiles se toma la amenaza como dirigida exclusivamente contra él y le advierte con regresar a su país. Más o menos forzado a responder a la amenaza de Aquiles, Agamenón le dice que se vaya si quiere y promete arrebatarle a Briseida; viéndose amenazado con el motín y la desertión, no se le ocurre otra forma de recuperar el control de la situación. En respuesta, Aquiles toma la decisión de matar a Agamenón.

Los dos hombres se han conducido mal, pero de formas distintas. Aquiles ha hablado y actuado sin reflexionar; como siempre, ve un objetivo y hacia allí se dirige en línea recta, siente una emoción y la pone en práctica de inmediato. Agamenón se conduce mal de una forma más culpable, en la medida en que su modo erróneo de actuar es algo más que una respuesta a la situación: se equivoca en la tentativa de resolver la situación. La cólera de Aquiles es más espontánea, la de Agamenón más sistemática. Agamenón actúa movido por su cólera y comete una concreta injusticia: arrebatarle Briseida a Aquiles.

Más tarde, Agamenón achaca su mal comportamiento a la *áté* (IX, 115-120). La *áté* es una especie de ceguera moral o de embotamiento de la capacidad reflexiva; es el nombre de un estado de ánimo en que incurre el hombre en determinadas situaciones. En su discurso de excusa ante la asamblea para reconciliarse, Agamenón dice:

Yo no soy la causa
 sino Zeus y el destino y la furia que anda entre la niebla,
 que en la asamblea me inundaron de salvaje *áté*
 el día en que arrebaté su trofeo a Aquiles.
 Pero ¿qué podía hacer yo? Un dios dio lugar a esto,
 la hija mayor de Zeus, Ate, que nos cegó,
 la maldita. Tiene los pies delicados, pero no es por
 el suelo
 por donde anda, sino precisamente por las cabezas
 de los hombres
 haciendo daño a la humanidad.

(XIX, 86-94)

Luego, Agamenón cuenta una larga anécdota sobre cómo una vez el propio Zeus fue víctima de Ate y en su cólera la arrojó de los cielos, de manera que ahora frecuenta las obras de los hombres.

Debe observarse que Agamenón no está negando su responsabilidad; por el contrario, las dos veces que menciona la *áté* acepta toda la responsabilidad y ofrece restitución. No está tratando de negar su maldad, sino más bien de concretarla. Debe observarse, además, que Zeus, en esta anécdota, es engañado por Hera para que diga algo que él no pretende decir. Dicho en palabras nuestras, Zeus no hace nada malo; comete un error porque no es lo bastante inteligente para ver lo que le está ocurriendo.

Y, dice Agamenón, esto fue exactamente lo que le ocurrió a él. Su conducta no fue en realidad mala, sino que en cierto sentido le vino impuesta por la situación. En la asamblea, los hechos ocurrieron a tal velocidad y entre tal confusión que él, como decimos, «se equivocó»; fue engañado (por así decirlo) por los acontecimientos. Su acción, en lenguaje aristotélico, fue una *hamartía*,¹⁷ un acto no originado por la *mochthéria*, una especie de bajeza de carácter, sino más bien el error de un hombre moderadamente bueno, la clase de error que semejante hombre cometería en tales circunstancias según la probabilidad y la necesidad. Y en este meticuloso desarrollo de la escena, el poeta nos presenta un análisis de las condiciones de la *áté*; nos muestra las probabilidades y necesidades que dan pie al error. Al tratar de actuar con nobleza y bien, Agamenón se ha comportado injustamente y con bajeza; no obstante, vemos cómo exactamente llegó a este extremo. El error de Agamenón, pues, es una representación de las ambigüedades y contradicciones internas de la cultura, contradicciones que salen a la superficie en una situación de tensión. Los casos difíciles dan lugar a malas leyes, y a malos reyes¹⁸

Cuando Aquiles está dispuesto a matar a Agamenón, interviene Atenea. El resto de la historia deriva de esta divina inhibición del acto de Aquiles. La cólera de Aquiles no se desencadena de manera directa, sino fundamentalmente indirecta; la petición que hace Aquiles a Tetis pone en marcha el plan de Zeus. De este modo el error inicial se expande hasta abarcar, con sus consecuencias destructivas, a Troya y al dirigente de los troyanos, Héctor. La tragedia está en marcha.

Capítulo 3. El héroe

La épica heroica

La imagen épica del mundo se formó y transformó durante las edades oscuras de Grecia, durante el espacio en blanco de la historia griega situado entre la caída de las ciudadelas —Micenas, Tirinto, Pilos, Troya— y el renacimiento de las ciudades en el siglo VIII antes de J.C. Cualesquiera detalles de la cultura minoica o micénica que puedan persistir en los poemas, la imagen homérica de la sociedad en general pertenece a las edades oscuras y a la primera época de la recuperación. Homero nos muestra a la gente viviendo en pequeños grupos, dependientes unos de otros para su común seguridad frente al mundo hostil.¹

Cuando las condiciones de fondo de la vida son una situación bélica —cuando los hombres se sienten con libertad para robar a quienes no conocen y para saquear y exterminar toda ciudad contra la que tengan algún agravio—, los hombres deben depositar una gran confianza en sus allegados. De manera que el combate genera una comunidad estrechamente unida. La comunidad homérica consiste, en efecto, en aquellos que están dispuestos a morir unos por otros; el perímetro de cada comunidad es el potencial campo de batalla. Bajo estas condiciones sociales, la guerra se percibe como la actividad humana más importante, puesto que la capacidad de la comunidad para librar una guerra defensiva se percibe como el prerequisite de todos los valores de la comunidad.² Dentro de la comunidad puede haber familias, mano de obra productiva, propiedades, ceremonias religiosas y sociales, pero todo esto depende de la existencia del valor de los guerreros.

La responsabilidad de la batalla homérica recae sobre unos pocos dirigentes. La masa anónima puede comparecer en el campo de batalla, pero su importancia es insignificante en el curso de la guerra; las batallas las ganan y las pierden aquellos que se adelantan a la masa, los *prómachoi*, los que «luchan entre los adelantados». Existen los *áristoi* o príncipes, que están adiestrados en el arte y en el trabajo de la guerra. A estos guerreros dirigentes da el lenguaje homérico el nombre de *héroés*, héroes.³

De modo que, para Homero, el heroísmo es una concreta tarea social y los héroes constituyen un determinado estrato social. Se da este nombre a quienes son, han sido o serán guerreros. Esta es en Homero la clase gobernante, la clase propietaria y también la clase sobre la que recae la responsabilidad de velar por la comunidad. La exposición más lúcida del papel y la tarea del héroe se encuentra en el discurso de Sarpedón a Glauco, que se pronuncia en el fragor de la batalla junto a los barcos:

Glauco, ¿por qué ocupamos nosotros dos lugares
de mayor honor en las fiestas, con carnes y muchas
copas,
en Licia? Todos los hombres nos tratan como a dioses.
¿Por qué poseemos una gran finca a orillas del Janto,
hermoseada con huertos y tierra de labor rica en
cereales?
Por esto: porque, ahora, con los licios adelantados
debemos mantenernos y hacer frente a la ardiente
batalla,
de manera que pueda decirse, que diga algún licio

con armadura:
 «No son infames quienes gobiernan en Licia,
 estos reyes nuestros que comen ganado cebado
 con escogido vino dulce como la miel. Parece que su
 fuerza
 es buena, puesto que luchan con los adelantados de
 Licia».
 Dulce amigo, si con sólo escapar a esta guerra
 fuéramos nosotros a vivir sin vejez e inmortales,
 entonces ni yo pelearía entre los adelantados
 ni te enviaría a ti a la batalla que procura renombre.
 Pero, dado que las aladas diosas de la muerte están
 junto a nosotros,
 incontables, a las que los mortales no pueden
 escapar ni esquivar,
 sigamos, labremos nuestra gloria o sometámonos a
 la de otros.

(XII, 310-328)

Sarpedón comprende que los privilegios de los guerreros sirven tanto para señalar el especial estatus de los guerreros y su papel como para obligarlos a que cumplan su tarea. Los privilegios de los guerreros son una especie de recompensa que se entrega por adelantado: la comunidad acumula una deuda que cobra a los guerreros en el campo de batalla (IV, 338-348). Las ventajas y el prestigio de los guerreros sirven, pues, para mantener en tiempos de paz una clase social cuya función sólo opera en tiempos de guerra, en el campo de batalla.

Pero así como la necesidad que tiene de guerreros la comunidad genera una organización social, también genera una paradoja. La guerra es, en principio, una necesidad desafortunada, el prerequisite para proteger a la comunidad. Pero conforme los guerreros se convierten en una clase o casta, las ventajas —y, lo que es más importante, el prestigio— del guerrero se convierten en cosas deseables en sí mismas. La guerra adquiere, pues, un cierto valor positivo para el guerrero. El heroísmo es inicialmente una tarea social; se convierte luego en un determinado conjunto de virtudes asociado a la realización de esta tarea. Las virtudes del guerrero, además, le dan derecho a exigir un cierto estatus social. Pero sólo puede hacerlo si puede demostrar que tiene las virtudes, y sólo puede demostrar que tiene las virtudes del guerrero en el campo de batalla. Si su comunidad no está en guerra, el guerrero buscará combatir en otro sitio. Glauco y Sarpedón no luchan para defender a los licios; están lejos de su patria y no combaten por su propia comunidad sino por su propio estatus dentro de la comunidad. Del mismo modo, también Néstor viajó mucho de joven para demostrarse que era un héroe entre los héroes (I, 260 ss.). De manera que ocurrió que la necesidad que tenía la comunidad de seguridad y de guerra defensiva generó una ética guerrera, que a su vez dio lugar a la guerra agresiva, la cual constituye una amenaza para la seguridad. Esta doble significación del combate —defensivo y ofensivo, altruista y egoísta— es fundamental para la *Iliada*.

Todo este comentario es sobre la primera mitad del discurso de Sarpedón: la fuerza trágica del discurso está en el final. En la primera mitad, Sarpedón ensalza el rol del guerrero; en él, dice, el hombre se vuelve semejante a los dioses. En la segunda mitad, Sarpedón se echa atrás (como si dijéramos) de su propia descripción y afirma: todo esto no es más que una ilusión social. El héroe puede parecer semejante a los dioses, pero no es más que un mortal.

Pero este cambio de perspectiva permite a Sarpedón justificar el heroísmo de otra forma. El hombre muere de todos modos, pero puede elegir morir bien. Se convierte en héroe porque no puede

transformarse en dios. En su naturaleza, el héroe sigue siendo como los demás hombres, pero la cultura lo dota de un valor: no sobrevive, pero es recordado. El héroe sabe esto y su conocimiento le permite ir más lejos. Es una extraña clase de conocimiento, no obstante; pues si bien el héroe sabe lo que recibe, no puede olvidar que el precio que paga es su propia existencia.

Todos los hombres nacen para morir, pero sólo el guerrero debe enfrentarse a este hecho en su vida social, puesto que sólo cumple con sus obligaciones haciendo frente a los que buscan su muerte. La comunidad se asegura mediante el combate, que es la negación de la comunidad; esto genera una contradicción en el papel del guerrero. Su comunidad lo mantiene y lo envía a su propia destrucción. En nombre de la comunidad, él debe abandonarla y penetrar en el reino de la fuerza. El guerrero sólo protege al mundo humano contra la fuerza gracias a que él mismo está deseando utilizar y sufrir la fuerza, «labrar su propia gloria o someterse a la de los otros». El guerrero se sitúa en la frontera entre la cultura y la naturaleza.

La fuerza del discurso de Sarpedón radica en su implícito reconocimiento de la contradicción. Morir por algo, dice, es mejor que morir por nada; lo cual, a fin de cuentas, es toda la alternativa. Al aceptar la muerte, se muestra cruelmente consciente de ella. El héroe, en un cierto sentido, es rescatado de la condición mortal; se vuelve semejante a los dioses en estatus e inmortal en el recuerdo. Al mismo tiempo, es consciente como nadie de su condición mortal.

La grandeza de los héroes de Homero no es una grandeza de la acción, sino de la conciencia. No hay mucha nobleza en la acción bélica, que de por sí constituye una negación de las cosas humanas, algo bárbaro e impuro. Pero sí la hay en la capacidad de los hombres para actuar y al mismo tiempo comprenderse a sí mismos y su propia situación. Los héroes homéricos tienen la facultad de retroceder un paso y de concebirse a sí mismos como suspendidos entre la cultura y la naturaleza, como semejantes a los dioses y como mortales.

Sarpedón y Glauco, en particular, constituyen una especie de coro sobre el sitio de Troya. Al discurso de Sarpedón en el Canto XII responde el de Glauco en el VI:

Magnánimo hijo de Tideo, ¿por qué me preguntas mi linaje?
 El linaje del hombre es como el de las hojas:
 unas las desperdiga el viento por la tierra y otras el árbol
 hace brotar con su fuerza conforme avanza la primavera;
 así el linaje del hombre nace y se marchita.
 Pero si de todas formas quieres saberlo, has de conocer
 mi linaje, puesto que tantísimos hombres lo conocen.

(VI, 145-151)⁴

Por un momento, Glauco retrocede un paso y ve a los hombres igual que los ven los dioses (cf. XXI, 464): criaturas tan efímeras e insignificantes como todas las demás de la naturaleza. Pero Glauco prosigue con un recitado de su genealogía y concluye:

Hípóloco me engendró y digo que soy su descendiente.
 El me envió a Troya y me dio muchas instrucciones:
 sobresalir siempre e ir más allá que los demás,
 no manchar la estirpe de mis antepasados, que fueron los mejores
 que habitaban en Éfira y en las anchas llanuras de Licia.
 De ese linaje y de esa sangre me proclamo yo.

(VI, 206-211)

Si el tema del discurso de Sarpedón es la comunidad, el del discurso de Glauco es el parentesco. El parentesco y la comunidad generan las instituciones del *oikos* y de la *polis*, la familia y la ciudad, y éstas todo el tejido del mundo humano. Dentro de este tejido, los hombres tienen identidad y rol, relaciones y obligaciones, de modo que pueden acceder a las virtudes.

El discurso de Glauco es, implícitamente, una alabanza del parentesco: él exhibe el orgullo de su linaje, de sus orígenes. Sin embargo, Glauco también nos recuerda que el parentesco, que en apariencia se basa en la naturaleza, es en realidad un hecho de cultura y otra ilusión social. Sólo dentro del orden de la cultura tienen los hombres nombre propio e identidad personal; como criaturas de la naturaleza son absolutamente efímeros. La naturaleza no se preocupa para nada de la vida de los individuos sino exclusivamente de la vida de las especies. Al hablar de la generación de los hombres equiparándola al crecimiento de las hojas lo que hace, a fin de cuentas, es verse a sí mismo como algo insignificante.

De manera que el guerrero, situado en los confines de la cultura, está en condiciones de verla como un todo. La cultura ha creado el mundo humano, dentro del cual pueden vivir los hombres. El guerrero sabe que ese mundo es insustancial. La cultura, que tan sólida y duradera nos parece a nosotros en nuestra vida social, se revela como lo que es en el campo de batalla. Los valores que confiere a la vida son los únicos valores que tenemos, pero son un subproducto que sólo se sostiene gracias al consenso con que los afirman los hombres. Para el guerrero, la cultura se presenta como una pantalla translúcida que protege de la naturaleza. La visión heroica tiene un significado a duras penas salvado de la ausencia de significado.

Cóleras heroicas

Esta reflexión nos devuelve a la cólera de Aquiles, de la que ahora podemos hablar como una versión específica, o transformación, de la conciencia heroica. El heroísmo presupone una reciprocidad entre el héroe y la comunidad. Debido a la conducta de Agamenón en el Canto I, esta reciprocidad se rompe. Una vez rota, la respuesta espontánea de Aquiles es el deseo de matar a Agamenón; esto sería un acto social y constituiría de facto una reclamación a la comunidad de su probidad frente a Agamenón. «Disolvería la asamblea y mataría a Agamenón» (I, 191); es decir, Agamenón moriría y los demás volverían a sus casas, aceptando con su silencio una acción de excusable violencia.

Atenea impide la espontánea respuesta de Aquiles; Hera la ha enviado «a que cuide y se preocupe de los dos a la vez» (I, 209). Atenea promete los triples regalos y confía en una reconciliación entre Aquiles y Agamenón. No obstante, para Aquiles la discusión ha llegado a un punto en que la comunidad debe elegir: o Agamenón o él. Buscar la reconciliación es de hecho optar por Agamenón, puesto que la reconciliación dejaría al rey en su sitio, sin castigar su injusticia contra el mayor de los príncipes.

El gran discurso que pronuncia Aquiles en el Canto IX es, pues, el discurso de un hombre que se siente expulsado de su comunidad. Además, todas las tentativas de sus amigos por recuperarlo las percibe Aquiles como nuevas expulsiones. Esta paradoja dota a toda la escena de la embajada del Canto IX con un peculiar tono de apasionada frustración y mutua incomprensión.

El héroe, como he dicho, es un hombre situado en el límite entre la cultura y la naturaleza. Aquiles, por así decirlo, ha sido lanzado al otro lado del límite. Se convierte en un crítico social, incluso en un satírico. La esposa de Menelao, al parecer, se merecía toda una guerra, pero su propia esposa no se merece un asesinato. Ahora se espera de él que disfrute con tener el patronazgo de un hombre al que desprecia. «Que se busque algún yerno más regio», dice (IX, 392), dando a entender que tales reyes serán dignos el uno del otro y que, puesto que Agamenón carece de valor para él, no es en nada apreciable la valoración que Agamenón haga de otro.

En la cultura, las cosas tienen un valor simbólico en la medida en que funcionan en las relaciones sociales, en la medida en que la gente se los cree o se fía de esos valores. Una vez perdida la fe y la confianza, la bandera no es más que un trozo de trapo y la constitución un pedazo de papel. Por eso los

regalos de Agamenón, que al enumerarlos él han dado la sensación de constituir un grandioso acto de reparación, se convierten en meras cosas dentro del cobertizo de Aquiles. Aquiles los almacena dentro de su cabeza junto con todas las demás cosas del mundo, los apila dentro de un montón de tierra y polvo. Aquiles se ve impulsado a retroceder a la verdad desnuda: que él está vivo y es fuerte. Puede (en este sentido) afirmarse a sí mismo, pero esto no es más que una desnuda aseveración; una vez excluido del tejido de la cultura, Aquiles no puede encontrar ninguna significación en su vida ni ningún uso para su fuerza. Se ha convertido en una simple criatura de la naturaleza.

En la historia de Aquiles, el poeta dramatiza una contradicción fundamental: las comunidades, en interés de sus propias necesidades, generan figuras que son inasimilables, hombres con los que no pueden vivir las comunidades ni ellos dentro de éstas. Esta contradicción no es menos enigmática por el hecho de ser habitual. Es el tema de muchas historias; Plutarco, por ejemplo, construye sobre ella las historias paralelas de Alcibiades y Coriolano.⁵ Sobre Alcibiades escribió otro poeta: «Lo aman, lo odian, no pueden estar sin él» (Aristófanes, *Las ranas*, 1425). En estas historias, el héroe y su comunidad constituyen un mutuo problema. El héroe se comporta de la forma que se le ha dicho que es admirable y luego se siente perplejo al descubrir que, al hacer frente a las expectativas explícitas de su comunidad, entra en conflicto con ella. Así, el Coriolano de Shakespeare, lo mismo que Aquiles, constantemente afirma que él sólo actúa como se le ha enseñado a actuar. Ambos héroes llegan a la convicción de que no han sido ellos sino su comunidad quien no ha sido fiel a la norma comunitaria. Proscrito por el estado romano, Coriolano responde: «Yo os proscribo a vosotros». Del mismo modo, Aquiles, en la descripción que hace del ejército griego en su ausencia, afirma implícitamente: No soy yo quien ha sido privado de vuestra compañía, sino vosotros de la mía.

El rol del guerrero, como he dicho, genera la ética guerrera. La comunidad pide a algunos de sus miembros que la abandonen y se adentren en el combate anticomunitario. En él deben superar la piedad y el terror, y aprender a valorar su honor por encima de la propia vida y la de los demás. La comunidad ensalza y otorga honores a quienes tienen esta capacidad. Conforme se va interiorizando, esta alabanza se convierte en una autodefinición. Aquiles es atrapado por esta autodefinición que no le permite reconciliarse ni retroceder.

En el gran discurso del Canto IX, Aquiles traza un cuadro de dos comunidades; frente a la descripción satírica del ejército de Agamenón, contrapone una imagen romántica de Ftía en paz y de sí mismo allí, en su patria, como hijo, esposo y propietario. Pero este cuadro de un Aquiles apacible es una fantasía. No hay camino que conduzca a Ftía desde el lugar que ocupa ahora Aquiles; la disputa de Aquiles con Agamenón se basaba en la reclamación de su honor de guerrero, e irse a casa supondría abandonar esta reclamación y admitir que Agamenón tenía razón. Aceptar los regalos de Agamenón sería igualmente admitir la razón de Agamenón, puesto que le serían entregados como los regalos de un superior a un inferior. Los amigos de Aquiles, al pedirle que retome su papel de guerrero, implícitamente le piden que modifique su compromiso con la ética del guerrero. La respuesta de Aquiles a esta contradictoria solicitud sólo puede ser un grito: la cólera desconcertada del gran discurso.

La contradicción es adicionalmente clarificada -para nosotros y para Aquiles— por una contradicción del discurso de Fénix (IX, 434-605). Fénix cuenta la historia de Meleagro como un ejemplo de reconciliación heroica, pero en realidad la historia nos cuenta que Meleagro, después de ser agraviado, se negó a toda reconciliación, rechazó las súplicas y los regalos, y sólo regresó a la batalla ante las incontenibles lágrimas de su esposa. Sin pretenderlo, Fénix expone la auténtica estructura de la cólera heroica; el héroe no puede elegir reconciliarse, sólo puede regresar por compulsión (*anángkei*, XVIII, 113 y XIX, 66), dominado por los irresistibles ruegos de quienes le son más próximos. La siguiente fase de la acción aparece aquí esbozada: el llanto de Meleagro adelanta el de Patroclo, que al día siguiente ruega a Aquiles, como una niña pequeña pide a voces a su madre que la recoja (XVI, 7-11).

La historia de Aquiles, en realidad, no consiste en el abandono del modelo heroico, sino en una puesta en práctica de éste; en su gran discurso, Aquiles afirma la ética heroica tal como la ve un héroe para quien no es posible hacerla funcionar. El resultado es, por así decirlo, el mismo discurso de Sarpedón vuelto al revés o impreso en negativo. Sarpedón dice que sólo el honor puede mitigar la necesidad de morir. Aquiles afirma, en primer lugar, que el honor no puede conferirse mediante un mero montón de objetos y,

en segundo lugar, que cuando falta el verdadero honor, nada puede mitigar la necesidad de morir. El rechazo que hace Aquiles del rol del guerrero es una afirmación de la ética de éste; el valor absoluto de esta afirmación hace de Aquiles el mayor de los héroes. Aquiles, pues, es una figura marginal dentro de su sociedad, pero el lugar del héroe está en los márgenes; como sucede a menudo en los sistemas sociales, el incierto estatus de Aquiles le posibilita una especie de fundamentalismo ético y pureza de espíritu.

¿En qué sentido, entonces, se equivoca Aquiles al rechazar los regalos? Tanto Áyax como Diomedes (IX, 628-642 y 697-703) están seguros de que se equivoca. Y así es: se supone que las normas funcionan. Apegarse a un principio no puede ser razonable cuando acarrea el desastre tanto sobre el propio actor como sobre aquellos a quienes él está obligado. Aquiles no cuenta con un Dios trascendente ni con una vida posterior a la que apelar; su acto debe justificarse en términos de este mundo y en este mundo su absolutismo moral es desastroso. Áyax (IX, 624-642) no sabe bien cómo decir esto; sólo puede hacer entrar en juego la contranorma de la *philótés*, de la lealtad a los amigos. Esto también forma parte de la norma heroica, y Aquiles se siente conmovido. El discurso de Áyax provoca en Aquiles el mal pensado voto de esperar a que Héctor alcance a sus propias naves. Más que eso no pueden hacer, dice Aquiles; no puede evitarlo (IX, 644-647). Aquiles es víctima de su propia ética.

Aquiles y el héroe trágico

La historia de Aquiles es sin lugar a dudas una tragedia en varios sentidos de este polivalente término. Es un relato de sufrimiento y clarividencia. Pero no una acción trágica en el estricto sentido aristotélico. Podemos aclarar este punto si nos preguntamos: ¿dónde está el error de Aquiles?, ¿en convocar la asamblea? Pero él simplemente hace lo que Hera le ha dicho que haga. ¿En su cólera contra Agamenón? Pero todos los personajes del relato, desde Tersites hasta Atenea, incluido el propio Agamenón, están de acuerdo en que Agamenón estaba equivocado y Aquiles tenía razón. ¿Será entonces el de no matar a Agamenón? De nuevo es Hera —y Atenea— quien elige por él. ¿Fue un error rechazar los regalos? Tal vez, Pero debemos observar que este error en particular, si lo es, no hace avanzar la catástrofe. Simplemente deja las cosas como estaban. Tal vez Aquiles se equivocara al no regresar a su patria, pero ya hemos visto que ésta no era una auténtica posibilidad. Tal vez se equivocase en su mal pensado voto. Pero de nuevo en este caso la conexión con la catástrofe es indirecta. Aquiles hace recaer la catástrofe sobre sí mismo cuando envía a Patroclo a la batalla; pero aquí debemos recordar, en primer lugar, que este plan le fue propuesto por el prudente Néstor y, en segundo, que la causa próxima de la muerte de Patroclo fue el propio error de Patroclo (cuidadosamente subrayado por el poeta: XVI, 685-687), contra el cual le había advertido explícitamente Aquiles (XVI, 80-96). Es seguro que Aquiles comete errores y es seguro que Aquiles sufre; pero el poeta no se ha tomado la molestia de construir una clara relación de causa y efecto.

Homero, en realidad, sólo señala un fallo en la historia de Aquiles, en una escena que, de no ser por esto, parecería haber sido incluida por casualidad. Macaón está siendo transportado, herido, a cierta distancia de Aquiles, el cual, curioso, envía a Patroclo a por noticias, «y fue el comienzo de sus problemas» (XI, 604). En el trayecto Patroclo encuentra a Néstor y se plantea el fatal plan. Aquiles (que en este punto también recuerda a Coriolano) atrae la catástrofe sobre sí mismo porque, a fin de cuentas, tampoco está tan despegado de su comunidad como él supone.

No obstante, los errores cruciales de la historia de Aquiles son los errores de los demás: de Agamenón, de Néstor, de Patroclo. La tragedia de Aquiles consiste en que otro hombre —un hombre que no fuese tan puramente un héroe— no hubiera permitido que estos errores le acarrearán su destrucción. Pero la tragedia de Aquiles no es tanto una tragedia de la acción como de la reacción. Aquiles es la figura central de una especie de campo de fuerzas, de foco de contradicciones de su mundo. Y su historia, desde este punto de vista, constituye una profunda revalorización de la ética heroica.

La tragedia de Aquiles, en cierto sentido, se completa en el comienzo del Canto XVIII. Cuando se entera de la muerte de Patroclo, Aquiles habla y actúa como si hubiera concluido su vida.⁶ Queda una tarea más: enterrar a Patroclo y, como parte de este funeral, matar a Héctor. Esta tarea la realiza de

manera simplista Aquiles a lo largo del resto del poema; una vez muerto Héctor, trata como si dijéramos de volver a matarlo al despedazar, mutilar y emporcar el cadáver.

Durante todas estas escenas de acción, Aquiles se mantiene, curiosamente, como una especie de víctima. La intensidad de su sufrimiento sólo en parte queda oculta por la brillantez de su actividad. Alcanza en su *aristeía* lo que para cualquier otro héroe, o para sí mismo en otro momento, hubiera sido la cumbre de la felicidad, pero ahora para él sólo supone un acto luctuoso.

En el Canto XVI, cuando Aquiles decide por primera vez enviar a Patroclo al combate, concluye su discurso con una extraña oración:

Ojalá, padre Zeus y Atenea y Apolo,
ningún troyano se salve de la muerte, de todos los
que son,
ni ningún argivo, pero nosotros dos escapemos a la
destrucción,
para que sólo nosotros destruyamos las sagradas
almenas de Troya.

(XVI, 97-100)

Esta oración es tan extraña que la mayor parte de los gramáticos helenistas la omiten en sus textos. Pero nosotros debemos llamar la atención sobre que es, en cierta manera, obvia. Cuando Patroclo muere, en cierto sentido Aquiles muere con él. Cuando Aquiles regresa a la batalla, lo hace por Patroclo, no por los griegos; sólo le habla a la madre de su obligación hacia el amigo muerto. En el Canto XIX Aquiles pasa por una ceremonia de reconciliación; dice unas pocas palabras frías (XIX, 56-73) y desde ese momento no tiene interés por las excusas ni por los regalos de Agamenón.⁷ Se niega a comer y Odiseo tiene dificultades para conseguir que permita que se alimente el resto del ejército:

Estas cosas no preocupan a mi corazón en absoluto,
sino el asesinato, la sangre y los gemidos de los hombres.

(XIX, 213-214)

En el campo de batalla, Aquiles no aparece como un jefe de soldados sino como un exterminador aislado: una especie de fuerza natural, como el fuego o la riada. Una vez, después de la muerte de Héctor, piensa en la batalla formando parte de una guerra entre ciudades; pero luego se fuerza a recordar:

Vamos, pues, a poner a prueba esta ciudad con las armas,
para que sepamos cuál es la intención de los troyanos: si abandonarán su ciudadela ahora que él ha caído, o si están dispuestos a resistir aunque no exista Héctor. Pero ¿por qué mi corazón habla conmigo de estas cosas?

Allí junto a los barcos yace un cadáver sin llorar ni enterrar:

Patroclo. Yo no lo olvidaré, no lo olvidaré mientras hable con los vivos y me sostengan mis miembros. Aunque los muertos olvidan allá en el Hades,
yo por mi parte recordaré a mi amigo incluso allí.

(XXII, 381-390)

Aquiles habla como si ya estuviera entre los muertos, a solas con el fallecido Patroclo.

En el Canto XXIII, Aquiles celebra la complicada ceremonia del funeral y los juegos funerarios. Estas ceremonias no sirven para reconciliar a Aquiles con su comunidad. Al principio se niega a lavarse y convoca la innecesaria fiesta *stygere* «odiosa» (XXIII, 48). Al final, cuando todo el mundo duerme,

Aquiles sigue despierto, desasosegado por la aflicción. Sostendré más adelante que la reconciliación final con Príamo no tiene lugar dentro de la comunidad sino en una esfera aparte. Una vez expulsado, Aquiles no regresa.

En la tan a menudo citada frase de Aristóteles, el hombre sin ciudad se convierte «o bien en una bestia o bien en un dios». Aquiles, como veremos, se transforma en ambas cosas. Se entrega a la batalla tan de todo corazón que sus actos no pueden ser calificados de valientes; son demasiado fáciles y espontáneos. Se ha convertido en un guerrero natural y mata a los hombres como el hurón mata patos, por juego. Al mismo tiempo contempla su propio escenario y lo describe con una claridad apasionada; ya nada tiene allí ningún valor especial para él. Aquiles, pues, alcanza la perfección de su conciencia heroica. Sólo ve el mundo cultural para mirar, a través de él, y ver la insignificancia del mundo y la propia, sobre el telón de fondo de la naturaleza.

En Aquiles, el poeta ha creado una figura que al final del poema es capaz de funcionar al mismo tiempo como héroe y como coro, que domina la acción y sin embargo permanece distanciado de ella. Aquiles es en sí mismo una figura trágica y es la causa de la tragedia de los otros, pero para nosotros sigue siendo más bien una voz, un profeta de la visión trágica.

Esa visión, he sugerido, implica una revalorización de lo heroico. Volveremos sobre esta revalorización al final, cuando hablemos de la participación en lo heroico del dios y bestia a la vez. Aquí es conveniente señalar que si hemos de revalorizar lo heroico, debemos saber lo que es, y que si tal revalorización ha de ser seria, tenemos que saber por qué lo heroico es, después de todo, necesario. Estos temas se transmiten en el poema, fundamentalmente, a través de la historia de Héctor.

La historia de Héctor, sostendré yo, es una acción trágica según el molde clásico; es el relato de un hombre algo mejor que nosotros que cae víctima de su propio error. Constituye una muestra de la complejidad trágica de la *Iliada* el que el verdadero héroe trágico del poema sea un personaje secundario; el poeta de la *Iliada* dispuso una acabada tragedia como trama secundaria dentro de un plan aún más ambicioso y grandioso.

Héctor

El héroe, decimos nosotros, pone a prueba los límites de la vida y experimenta las contradicciones de la vida con plena conciencia. Para Aquiles, esta plena conciencia entraña el rechazo de la comunidad y de la cultura, el rechazo de la vida misma. En este sentido, Aquiles sobrevive, aunque su supervivencia carece de sentido para él mismo. Héctor, por otra parte, pone a prueba los límites de la lealtad, que, como la cólera de Aquiles, lo conduce a un punto muerto, y cuando ya no le es posible resolver el enigma de su situación, deja de vivir. Al afirmar el valor y la significación de las cosas humanas, encuentra la muerte. La resolución del conflicto entre estas figuras opuestas es la imposible tarea que el poeta se ha planteado a sí mismo; al final de su poema, alcanza (como corresponde a los poetas) lo imposible. Pero la comprensión de su logro nos exige una atención grande y prolongada, en especial sobre la figura de Héctor.

En comparación con las monstruosas fuerzas de Aquiles, una criatura humana como Héctor fácilmente podría parecer trivial. En realidad, el poeta se ha tomado mucho trabajo por este héroe de segunda fila, compensándole de su estatus secundario con una profusión de detalles. La conciencia heroica de Aquiles lo enfrenta a su comunidad; él pronuncia su juicio sobre ésta *en bloc*. Por lo tanto, no tiene que hacer distinciones entre sus miembros. Héctor se mantiene dentro de su comunidad; su historia está conformada por una delicada estructura de distintas relaciones: con el padre y la madre, con el hermano y el primo, con los parientes y los aliados. En la historia de Héctor vemos que «lo heroico» no es una cosa única sino un conjunto de virtudes y obligaciones: distintas relaciones que a veces están en conflicto unas con otras.

El poeta saca a Héctor a escena muy poco a poco. Estamos bien entrados en el Canto VI antes de que resulte claro que Héctor va a ser un personaje importante. Su historia no comienza propiamente hasta

el Canto VII. Con respecto a su carácter, los primeros seis cantos del poema épico son una larga introducción, donde Héctor aparece primero entre los hombres y luego entre las mujeres.

El primero en mencionar el nombre de Héctor «el aniquilador de hombres» es Aquiles (I, 242), para quien no es más que el jefe de los adversarios. De modo similar, Pándaro, en el otro bando, dice que vino a Troya «haciéndole un favor a Héctor. (V, 211), mientras que Sarpedón se dirige a él como el supremo comandante, responsable por igual de los troyanos y de sus aliados (V, 472-492). En el Catálogo de las Naves, Héctor es nombrado en primer lugar, como comandante del mejor destacamento (II, 816-818), pero al mismo tiempo se trata de un comandante entre otros muchos, como máximo un *primus inter pares*. En las escenas bélicas de los cantos IV y V, Héctor es el guerrero más importante del bando troyano y se subraya su fuerza mediante un notable símil cuando se enfrenta a Diomedes:

Como cuando un hombre se siente perplejo al cruzar un llano
y se detiene junto a un río rápido que fluye hacia el mar,
lo ve erizado de espuma y da la vuelta,
así retrocedió Diomedes.

(V, 597-600)

Pero, pese a toda su fuerza, Héctor dice muy poco en estos cantos y hace muy poco por propia iniciativa. Iris le dice que mande las tropas y así lo hace él (II, 802 ss.); Paris le propone un duelo y Héctor lo con-cierta (III, 67 ss.); Sarpedón lo llama y él va a donde se le necesita (V, 472 ss., 683 ss.); Héleno lo envía a la ciudad (VI, 77 ss.). El heroísmo de Héctor es en estos cantos fundamentalmente pasivo; aparece como un héroe de las responsabilidades.

Hay una cierta modestia en Héctor que refleja su papel en la guerra. Héctor es el comandante de campo, pero sigue sometido a su padre, Príamo, que es el rey. Las relaciones entre padre e hijo se presentan como de cooperación. Héctor aparece por primera vez en la escena de la asamblea troyana; Príamo la preside, pero Héctor la aplaza (II, 786-808). Más tarde, cuando Héctor concierta el duelo entre Paris y Menelao, manda llamar a su padre que está en la ciudad (III, 116-117). Príamo y Agamenón intercambian el juramento mientras Héctor y Odiseo se ocupan de las disposiciones prácticas (III, 264-317). Héctor no le pide consentimiento a su padre, pero en las formalidades de la ocasión se retira a un segundo plano.

Padre e hijo

Tal vez sea un rasgo de las sociedades preurbanas el que el sistema ético esté graduado por edades, de manera que se esperan distintas virtudes en las distintas etapas de la vida.⁸ En la sociedad homérica se distingue entre el hombre joven y el hombre maduro, distinción que tiene su correlato en la que se hace entre asamblea y batalla como campo donde sobresalir y en la contraposición entre la palabra y la hazaña. La excelencia tanto en la palabra como en el combate son requisitos del héroe perfecto (IX, 443; cf. xi, 510-516), pero el lenguaje se desarrolla más adelantada la vida. En una cultura donde son tan importantes la fuerza y la belleza, la ancianidad sólo puede ser odiosa —*stygerós*, *lygrós* u *oloós*—, pero existen ciertas ventajas que parcialmente la compensan. El entendimiento del hombre joven es apresurado y su ingenio ligero (XXIII, 590). El anciano «sabe más» (XIII, 355 y XXI, 440); existe una autoridad que corresponde a la edad (I, 259 y IX, 160-161). La contraposición entre el entendimiento que plantea y el brazo que ejecuta da pie a los distintos roles públicos del rey y los guerreros; esta diversidad es la que da lugar a la disputa entre Agamenón y Aquiles en el ejército griego (cf. I, 280-281), pero en Troya ocasiona la división de papeles cooperativos entre Príamo y Héctor.

La relación de cooperación entre padre e hijo es un producto del especial carácter que tiene la herencia en el mundo homérico. La herencia asegura la continuidad de la familia, que es la institución social fundamental. A través de la continuidad de las instituciones, la cultura salvaguarda una cierta estabilidad dentro del flujo de la naturaleza; la familia se continúa y cada cabeza de familia tiene su familia, por así decirlo, a manera de fideicomiso para sus herederos.⁹ Así, Odiseo pronuncia la oración

privada de todos los cabezas de familia feacios cuando pide a los dioses que les den prosperidad durante toda su vida y que «cada uno transmita a sus hijos las posesiones de sus casas y el *gérás* que el pueblo les haya otorgado» (vii, 148-150), es decir, su propiedad y su estatus, que diríamos nosotros. Puesto que el realizar debidamente la herencia es la culminación de la tarea social del cabeza de familia, cada cabeza de familia es (de hecho) dependiente de sus herederos. El tipo más fuerte de afecto que aparece en los poemas es el que siente un padre por su único hijo crecido (XXIII, 222-223 y xvi, 17-21), sobre todo por el hijo que se ha desarrollado «entre muchas posesiones» (IX, 481-482; cf. 143 y 285). La mayor esperanza del padre es que su hijo lo superará.¹⁰

En la sociedad homérica, la propiedad apenas se puede distinguir de las posesiones; el estatus económico del cabeza de familia depende de su autoridad sobre los *dmoés*, «servidores» y pequeños colonos dependientes, los últimos de los cuales respetan su autoridad por lealtad y por hábito de obediencia.¹¹ En estas condiciones, la transferencia de la propiedad sólo es segura cuando se produce *inter vivos*, de manera que el padre puede usar su autoridad para establecer la del hijo. Esta pauta nos proporciona tres estadios de varones adultos en la clase propietaria: el hijo que todavía no ha heredado, el cabeza de familia en activo y el padre que se ha retirado de sus posesiones: Telémaco, Odiseo y Laertes. Los tres son héroes, pero sólo en el segundo es actual el heroísmo. Los ancianos, por grande que sea su sabiduría, carecen de fuerza para realizar los hechos que aseguran la validez de la costumbre. Por lo tanto, se vuelven dependientes de los jóvenes para poder mantener su subsistencia (la *thréptra*: IV, 478 y XVII, 302) y su estatus. Por eso pregunta Aquiles por Peleo en el mundo subterráneo (xi, 494-502) y Odiseo inquiriere:

Háblame de mi padre y de mi hijo, a quienes dejé,
si todavía conservan mi *gérás*, o si ya
es de otro hombre, dado que dicen que no regresaré.

(xi, 174-176)

Laertes no puede transmitir la herencia a Telémaco; ambos dependen de las acciones del vigoroso y reconocido Odiseo.

Héctor es el heredero de Príamo (XX, 240). Esto no se refiere a la propiedad, porque cuando hay muchos hermanos la propiedad la comparten todos a partes iguales (xiv, 208-209).¹² Héctor es el heredero de la realeza de Príamo, corno Eneas es el heredero de Anquises; ambos han heredado en un cierto sentido el *gérás* del rey *inter vivos*, en el sentido de que ambos actúan como comandantes de campo de las tropas en vida del padre. No obstante, la realeza es un rol público y su sucesión está determinada por factores que exceden el ámbito de la familia.

De los hermanos, el mayor tiene «el favor de las Erinias» (XV, 204). Es igual en cuanto a la propiedad, pero su mayor autoridad viene señalada por el poder de maldecir, un poder que también tiene el padre (IX, 454 y 571; XXI, 412; ii, 135 y xi, 280). Siendo iguales en las demás cosas, el hijo mayor heredará el *gérás* de la realeza. Príamo es el hijo mayor (legitimado: VI, 23-26) de Laomedonte (con la excepción de Titono, que se ocupa de otros menesteres: XX, 237 y XI, 1). Príamo es el rey de Troya, rodeado por sus hermanos en el consejo (III, 148). Es posible que Héctor sea el hijo mayor de Príamo, pero este particular no se menciona. Héctor no es el hijo favorito; ese estatus corresponde a su hermanastro Polidoro (XX, 407-410). Se nos cuenta que la gente llama «príncipe» al hijo de Héctor porque «sólo Héctor protege Ilión» (VI, 403; cf. XXII, 507). Héctor es el heredero porque se ha ganado la sucesión.

El *gérás* de la realeza es el don que entrega un rey al siguiente, y pueda dárselo a quien quiera (XX, 182). Ser rey no es nada sencillo; el rey es el padre de todo el pueblo (ii, 47 y 234, y v, 12), que lo venera como a un dios. Un buen rey procura prosperidad (xix, 109-114); un mal rey atrae la destrucción divina (XVI, 384-392). El rey debe ser sabio y fuerte; para encontrar semejante heredero, el rey puede incluso llegar a salir de su comunidad y adoptar un heredero de otra parte, como Alcínoo piensa en

adoptar a Odiseo (vii, 309-316). Cuando Alcínoo recibe a Odiseo, dejado de lado a Laodamante, su hijo favorito (vii, 170-171). No es sorprendente que más tarde Laodamante ponga a prueba a Odiseo y provoque que un amigo lo insulte (viii, 145-164). La realeza ha de pasar, por herencia o por adopción, a un hombre que se considere capacitado para ejercerla.

En su desesperación, al final del poema, Príamo dice que la muerte de Héctor lo ha privado de su último heredero competente:

Llamó a sus hijos para reprenderlos,
 enfadado con Héleno, con Paris, con el ilustre Agatón,
 con Pamón, con Antífono, con Polites bueno para el
 grito de guerra,
 con Déifobo, con Hipótoo, con el divino Dio,
 e increpó a los nueve que el anciano llamara a su
 presencia.
 «Apresuraos, hijos desgraciados y lamentables. Ojalá
 hubiérais muerto todos, en lugar de Héctor, junto a las naves.
 Me he quedado sin nada, puesto que de los mejores hijos que tenía
 en la ancha Troya ninguno de ellos me queda.
 Ni Méstor el divino ni Troilo, que amaba los caballos,
 ni Héctor, que era un dios entre los hombres,
 y no parecía hijo de un hombre sino de un dios.
 Ares lo ha matado y me ha dejado con estos desechos,
 mentirosos y bailarines, que patean el suelo a coro,
 rateros de ovejas y niños dentro de nuestra nación.»

(XXIV, 248-262)

El linaje de Príamo ha sido poco a poco exterminado; finalmente, su herencia pasará a Eneas por una línea colateral (XX, 303). Mientras vive Héctor, él es la esperanza de Ilión; como futuro rey, encarna la continuidad del estado. Como tal, es también la esperanza de su padre para retener los privilegios reales dentro de la familia.

Némesis y Aidós

El fundamental rol social de Héctor es el de ser el hijo meritorio. Como tal se define con la mayor claridad mediante el contraste con el hijo más inútil de Príamo, Paris. El delito de Paris ha impuesto la necesidad de defender Troya; las virtudes de Héctor hacen posible la defensa. El poeta parece haber tenido la intención de contraponerlos y querer señalar determinados rasgos paralelos. Ambos hombres comparten un símil (VI, 506-511=XV, 263-268) y parte de un discurso (VII, 357-360=XII, 231-234). Ambos disputan duelos con escogidos héroes griegos en el campo de batalla entre los dos ejércitos. Los dos hablan por primera vez en el poema en una conversación entre sí; son presentados como una especie de pareja. Su semejanza, sin embargo, es la de los opuestos.

Héctor nunca habla con Paris a no ser para censurarlo; Paris siempre replica con respeto y admiración. En el Canto III, en su primera conversación, Héctor acusa a Paris de cobardía; esta acusación es absolutamente injustificada,¹³ como demuestra Paris ofreciéndose a luchar en combate singular con Menelao. En este intercambio verbal, Paris define las diferencias entre ellos:

Héctor, me insultas con razón, no sin razón.
 Siempre tu corazón ha sido como un hacha bien templada
 que un hombre dirige contra el tablón y que con arte
 recorta el maderamen del navío y cumple el cometido del golpe:

así es como, dentro de ti, tu alma está impávida.
 No me eches en cara los dones de Afrodita.
 Los dones de los dioses no se deben rechazar,
 cualquier cosa que den, y el hombre no debe tomarlos
 a la ligera.

(III, 59-66)

La concentrada y percutiente energía de Héctor se contrapone al espíritu ligero de Paris, que acepta las situaciones de cualquier forma que se desarrollen. Más adelante, después de que Afrodita lo haya transferido del campo de batalla a la alcoba de su esposa, Paris responde con similar calma a la contumelia de su esposa:

Esposa, no regañes a mi corazón con amargos insultos.
 Esta vez Menelao me ha vencido, él y Atenea;
 la próxima vez, lo venceré yo; también hay dioses de
 nuestra parte.
 Pero ahora, hagamos el amor acostándonos juntos.

(III, 438-441)

En la batalla junto a los barcos, Héctor, lleno de impaciente rabia, se acerca a Paris, que está «animando a sus compañeros e incitándolos a luchar» (XIII, 767). Héctor le habla con furia y Paris le responde con suavidad que a Héctor le gusta «acusar a los que no tienen culpa (XIII, 775):

Niego cualquier falta de valor hasta donde me alcanzan las fuerzas.
 Nadie puede luchar más allá de sus fuerzas, por más que quiera.

(XIII, 785-787)

Paris se acepta tal como es; él no se hizo a sí mismo, dice, y no puede ser de otro modo. Para el poeta de la *Iliada*, tal actitud es fundamentalmente antiheroica, porque es antisocial. Paris, satisfecho con lo que sabe de sí mismo, no se ve afectado por las opiniones que tengan de él los demás; es consciente de su desprecio, pero eso no le afecta. Helena dice sobre él a Héctor:

Dado que los dioses me impusieron estos males,
 debería haber sido yo la esposa de un hombre mejor,
 que conociera la indignidad y las muchas vergüenzas de los hombres.
 Su juicio no es firme, ni en los tiempos venideros lo será nunca.

(VI, 349-353)

Paris es insensible a la *némesis*, a la desaprobación moral de los demás, y no tiene sentido del *aíschos*, de la vergüenza. Héctor siente intensamente ambas cosas; puesto que su «juicio es firme», se ve atado a sus obligaciones por su sensibilidad a los sentimientos de los demás. Dice de sí mismo:

Más terriblemente
 me avergüenzo (*aidéomai*) ante los troyanos y las
 troyanas de larga túnica
 si, como un cobarde, me retiro de la batalla.
 Tampoco mi corazón me lo manda; he aprendido a

ser bueno
y a luchar siempre con los troyanos más adelantados,
ganando gran fama para mi padre y para mí.

(VI, 441-446)

Héctor hereda su rol de guerrero «entre los más adelantados» y él mismo se ha disciplinado a desempeñarlo. Sus virtudes son el resultado de su sensibilidad a la sociedad. Cuando el duelo con Menelao, Paris va alegremente a combatir y con alegría acepta su derrota y su salvación por Afrodita. En su duelo con Áyax, Héctor no demuestra tal espontaneidad:

Un terrible temblor de miembros sobrevino a todos
los troyanos;
en cuanto a Héctor, el corazón se le encogió,
pero ni así pudo temblar ni retroceder a ampararse
entre la muchedumbre, pues él había provocado la lucha.

(VII, 215-218)

El miedo de Héctor a la muerte es superado por su mayor temor a la desgracia.

El miedo al dolor y el miedo a la desgracia son, por supuesto, dos clases muy distintas de miedo y para los griegos homéricos tienen nombres distintos: *déos* y *aidós*.¹⁴ El *aidós* es la emoción ética más generalizada en la sociedad homérica; se trata, básicamente, de la sensibilidad a las situaciones sociales y al juicio de los demás.¹⁵ De manera que el *aidós* puede manifestarse como simple vergüenza; Tetis dice que siente *aidós* a ir entre los inmortales, «pues yo no he resuelto mis sentimientos» (XXIV, 90-91).¹⁶ Odiseo siente *aidós* a que lo vean desnudo unas jovencitas (vi, 221); la diosa siente *aidós* al ver a los amantes enzarzados en el acto amoroso (viii, 324); el *aidós* de Nausícaa le impide mencionar su matrimonio a su padre (vi, 66); debido a su *aidós*, Penélope no quiere aparecer sola entre los hombres (xviii, 184) y Odiseo no quiere que lo vean llorar (viii, 86).

La sensación de *némesis* se contrapone al *aidós*. El *aidós* hace acobardarse y retroceder; la *némesis* es una pasión agresiva que impulsa a inmiscuirse en los asuntos de los demás. Cuando Hera siente *némesis*, se balancea en su silla y hace temblar el Olimpo, sonrío con los labios pero no con los ojos, y habla maliciosamente y sin el debido control (VIII, 198-200 y XV, 101-103). La *némesis* es una excitación, un sentimiento de indignación.

Aidós y *némesis* constituyen un par reflexivo (cf. XI, 649 y XIII, 122). La *némesis* de los demás despierta *aidós* en uno (XVII, 91-95). Lo mismo que Odiseo siente *aidós* de llorar, también siente miedo de que el exceso de su llanto provoque la *némesis* de los otros (xix, 121). El *aidós* que siente Diomedes delante de Agamenón inhibe su sentimiento de *némesis* en respuesta a la reprimenda de Agamenón (IV, 402 y 413). La irritación de Diomedes contra el hombre Agamenón se inhibe por respeto a su condición de rey.

El *aidós* inhibe la acción haciendo sentir a los héroes que, si actúan de ese modo, quedarán fuera de lugar o se equivocarán. La *némesis* impulsa a atacar a quienes se han mostrado faltos del debido *aidós*.¹⁷ El *aidós* es, pues, una especie de anticipación hipotética de la *némesis*. A menudo se actúa con el fin de eludir la *némesis*; así, Penélope dice que debe acabar la mortaja de su madre, «no vaya a ser que alguien del pueblo sienta *némesis* contra mí» (ii, 101; xix, 146 y xxiv, 136). Uno puede situarse en la posición de los demás y preguntarse cómo es probable que se vean las propias acciones; así Nausícaa dice: «Yo sentiría *némesis* contra otra muchacha que actuara de este modo» (vi, 286). Incluso se puede sentir *némesis* contra uno mismo, al examinar los propios actos (como si dijéramos) desde fuera (cf. ii, 64 y iv, 158-160).

La cultura homérica, en otras palabras, es una «cultura de la vergüenza».¹⁸ Los héroes no distinguen la moralidad personal y el conformismo; en un mundo donde «lo que diga la gente» es la guía más fiable para el bien y el mal, ambas cosas son prácticamente idénticas. La sensación de *aidós* es reforzada por la *démou phemis*, la «voz del pueblo» (xvi, 75 y xix, 527). El *aidós* no es, pues, nada parecido a la conciencia, un concepto que sin duda es posthomérico y quizás haga su primera tentativa de aparecer en los fragmentos de Heráclito. El *aidós* es una vulnerabilidad a la norma ideal expresa de la sociedad; la norma ideal se siente sin mediaciones dentro de uno, lo mismo que los hombres interiorizan los juicios anticipados de los otros sobre sí mismos. Como tal, el *aidós* es la base afectiva y emotiva de la virtud.

Los griegos homéricos, además, no distinguen entre el decoro y la moralidad. La *némesis* puede utilizarse para describir las pequeñas tensiones de las relaciones sociales; así, Atenea (disfrazada de Mentés) dice: «¿Vas a sentir *némesis* por lo que voy a decir?» (i, 158), igual que podría decir: «Espero que no pienses que me paso de la raya» (cf. ii, 138). La aplicación de la norma ideal, además, resulta modificada por la norma descriptiva: ciertos comportamientos son *ou némesis* (no invitan a la *némesis*) en la medida en que, aunque desafortunados, caen dentro de las pautas de las expectativas sociales; como diríamos nosotros, «son perfectamente comprensibles». Es *ou némesis* llorar cuando muere un ser querido (iv, 195 y xix, 264); «nadie podría reprochártelo», dice Ares a los demás dioses para que no sientan *némesis* cuando parte a vengar a su hijo; es como si estuviera preguntando: «¿Qué esperáis que haga yo?».¹⁹ Odiseo explica que el mero hecho de estar un mes lejos del hogar provoca impaciencia; por lo tanto, no siente *némesis* contra el ejército por amotinarse (II, 296; cf. III, 156-157). Agamenón dice (tal vez empleando un proverbio): «No hay *némesis* en huir de los problemas, incluso de noche» (XIV 80). Pero la *némesis* la provocan los actos que son al mismo tiempo impropios e inesperados, los cuales oscilan entre las faltas de tacto y la cobardía y la traición.

El *aidós* y la *némesis* (que, como hemos visto, son la faceta interior y exterior de la misma cosa) tienen una relación específica con las demás emociones. La *némesis* está estrechamente conectada con la ira, y ambas emociones pueden sentirse a la vez (II, 223; VI, 335; VIII, 407 y 421; y xxiii, 213). En realidad, la *némesis* es una clase concreta de ira; podríamos denominarla «justa indignación». La *némesis*, pues, es distinta del *áchos* o *chólos*; estos *pathémata* caen sobre el hombre de manera inmediata, como el dolor que llega con el golpe. La *némesis* es una ira mediada por el sentido social; un hombre sólo puede sentirla cuando tiene la sensación de tener razón en sentirla.

Cuando dos partes disputan, la *némesis* aparece, no en las partes, sino en el espectador que desapruueba toda la disputa (V, 872 y XXIII, 494). La ira justificada no provoca *némesis*; pero tan pronto como la ira sobrepasa el límite de su justificación, surge la *némesis* (IX, 523; xviii, 227 y xxii, 59). Puede sentirse *némesis* ante las acciones que son simplemente estúpidas, como el pasearse por la noche (X, 145), o negligentes, como quedarse conversando cuando hay que luchar (XIII, 293). Pero siempre hay alguna implicación de juicio categórico: el comportamiento no es meramente irritante, sino incorrecto. Los pretendientes sienten *némesis* cuando Odiseo, disfrazado de mendigo, se ofrece a combar el arco (xxi, 285), pues un mendigo es una persona impropia para tomar parte en tal competición; también sería *nemessetón*, causa de *némesis*, para Odiseo aparecer en harapos delante de su esposa (xxii, 489). El comportamiento de los pretendientes es en general *nemessetón* (ii, 64; xxi, 147 y xxii, 40). También carecen de *aidós* (xx, 171). El pueblo es objeto de *némesis* por no oponerse a los pretendientes (ii, 239). Para un hombre del pueblo es *nemessetón* hablar en la asamblea (II, 223) y para un mortal lo es mostrarse demasiado amigo de un mortal (XXIV, 463). Es *nemessetón* despedir a la propia madre contra la voluntad de ella (ii, 136), regalar veneno para las flechas (i, 263) o cometer una destrucción por capricho (V, 757). En todos estos casos se da la sensación de que se cruzan o transgreden los límites. Por otra parte, el comportamiento irritante no es objeto de *némesis* en la medida en que corresponda a algún decoro; en la medida en que Telémaco tiene alguna esperanza de que regrese su padre, es *ou némesis* expulsar a los pretendientes (xx, 330) y es *ou némesis* para Femio cantar sobre el regreso de los argivos (i, 350): no hace más que ejercer su oficio. Sólo en el caso de Aquiles es la *némesis* puramente personal. Aquiles sentiría *némesis* hacia Patroclo si Patroclo sintiera pena por los enemigos de Aquiles (XVI, 22) o simplemente se demorara en llevar a cabo un encargo (XI, 649). Aquiles ha hecho de su propia voluntad una ley moral.

Regresemos al *aidós*; el *aidós* acompaña a una serie de emociones. El *aidós* puede conjugarse con la piedad (XXII, 82); el *aidós* y el *éleos* mueven a uno a perdonar al suplicante en lugar de matarlo (XXI, 74-75; XXII, 123-124; v, 447-450; ix, 266-271 y xxii, 312-324; cf. vii, 165=vii, 181). La profanación de Héctor por Aquiles demuestra que Aquiles carece de *aidós* y de piedad (XXIV, 44 [cf. XXII, 419], 207-208 y 503). El *aidós* está, pues, específicamente relacionado con el refrenamiento al tratar al indefenso.

Pero el *aidós* está también relacionado con el miedo, sobre todo con el miedo a quien tiene un cargo superior (I, 331; cf. XXIV, 435 y xvii, 188-189). De ahí el dicho: «Donde hay miedo, también hay *aidós*» (citado de *Ciprias* en el *Eutifrón*, 12a, de Platón). Si el *aidós* es una retracción de la crueldad, también es una retracción de la desobediencia. La penuria es motivo de *aidós* para los demás, pero también lo es la riqueza (xi, 360 y xiv, 234).

Por último, el *aidós* está relacionado con la amistad y el afecto (X, 114; XIV, 210; XXIV, 111 y v, 88). El íntimo amigo, sobre todo el amigo con quien se tiene una obligación, es a la vez *phílos*, *deinós* y *aidoíos*: querido, temido y causa de *aidós* (XVIII, 386, 394 y 425; viii, 21-22; cf. III, 172).

De modo que como podemos ver, en general el *aidós* es una emoción provocada por la percepción del propio lugar en la estructura social y de las obligaciones que acompañan a ese lugar.²⁰ Uno debe apiadarse de los inferiores y abstenerse de maltratarlos; uno tiene que temer a sus superiores y no desobedecerlos; uno debe apreciar a los propios amigos y abstenerse de desilusionarlos. El *aidós* acompaña a una emoción inmediata cuando esa emoción está mediatizada por el sentido de lo social.

El *aidós* se siente en general hacia las personas en el ejercicio de sus funciones sociales o cuando se perciben con alguna relación social con uno. *Aidós* se siente hacia un tío (XXI, 468-469 y vi, 329-330), hacia la madre (xx, 343), hacia los mayores de uno (iii, 24). *Aidoíe* es un epíteto fijo de las *tamíe*, las sirvientas ancianas de la casa. Se siente *aidós* por el rey (IV, 402), por un bardo (viii, 480), por un sacerdote (I, 23 y 377) y por las personas dependientes (xiv, 505). De nuevo vemos aquí que el sentido de la corrección, de la conveniencia, penetra en todo el orden social; es moralmente correcto para un bardo ser un bardo, porque eso es lo que es.

El *aidós* y la *némesis* se mencionan sobre todo en conexión con los tres tipos de situación social que más ponen a prueba el sentido moral: las situaciones que conllevan sexualidad, la atención a los huéspedes y el mantenerse en su sitio durante el combate.²¹ En estos tres casos, la valía de un hombre se prueba por su fuerza para superar los impulsos egoístas que podrían conducirlo a ser autoindulgente, miserable o cobarde. De los tres casos, el del campo de batalla es el más probatorio y el más importante.

El combate es un acto social crucial, pues en el combate está en juego la supervivencia de la comunidad. El *aidós* que se siente en el combate es una vivencia de la colectividad; un hombre se mantiene en su sitio porque se abstiene de traicionar a sus compañeros. De tal modo que la mera palabra *aidós* es un grito de guerra (V, 787 =VIII, 228; XIII, 95; XV, 502 y XVI, 422); el proverbio homérico dice: «Cuando los hombres sienten *aidós*, más se salvan que perecen» (V, 531 y XV, 563) Héctor se refiere al *aidós* en este sentido cuando dice a Andrómaca que ha «aprendido a ser bueno».²²

Héctor no es guerrero porque le guste la guerra, sino porque antes que nada es un héroe del *aidós*. Ha consagrado su vida a los dictados del *aidós* y a evitar la *némesis*. Héctor, pues, encarna la norma ideal de la sociedad homérica. En su historia vemos cómo se pone a prueba la norma y alcanzamos a percibir sus límites.

En su discurso a Andrómaca, Héctor dice que siente *aidós* tanto ante los hombres de Troya como ante «las mujeres troyanas de larga túnica». El *aidós* se asocia de una forma especial con las mujeres (véase II, 514, por ejemplo), las cuales, como estructuralmente inferiores, tienen la misma clase de derecho al *aidós* que los huéspedes, los suplicantes y los mendigos. Para poder entender el *aidós* de Héctor, debemos ver a Héctor en relación con sus mujeres. Esta descripción ocupa la mayor parte del Canto VI.

Mujeres

En el campo de batalla sólo hay hombres, y el heroísmo es un papel absolutamente masculino. Siendo valiente él, el héroe es también hijo de héroes; en su linaje hace constar la hombría de sus antepasados. Sin embargo, el héroe también ha nacido de una mujer, y en Homero se encuentran vestigios de la noción de que las cualidades innatas de una persona, en cuanto contrapuestas a las que le confiere su papel social, son heredadas de la madre (véase, p. ej., vi, 25 y xxi, 172). Es como si el padre fuera el progenitor cultural o social y la madre el progenitor natural; *métér* puede utilizarse para los progenitores de un animal, mientras que *patér* no.²³ La tarea social del hijo es la de sustituir a su padre; puede tener o no tener la capacidad para hacerlo (véase IV, 399-400 y V 800-801). La madre es la fuente de estas capacidades naturales. Así, Paris dice: «Mi madre no me parió (*geinato*) completamente sin valor (*alké*)» (XIII, 777). Cuando Aquiles se jacta de su alto linaje, rastrea sus orígenes a través de Peleo hasta Zeus (XXI, 184-191); pero su grandeza personal proviene de su divina madre (I, 280 y XXI, 109). Eneas tiene su estatus entre los dárdanos por ser descendiente de Anquises, pero es el ser descendiente de la divina madre Afrodita lo que le protegerá a todo lo largo de la guerra (véase XX, 300-305).

Una mujer no puede ser héroe, pero puede ser madre de héroes. Su participación en el combate es, por lo tanto, vicaria. Cuando el guerrero «ha matado a un enemigo en la batalla, la madre se alegrará en el fondo de su alma» (VI, 481). Por eso, en términos de su audiencia o de su referente social, el héroe tiene un doble sentido de su papel; mientras que su valentía en el combate es como la de su padre y sus demás parientes varones, la valentía procede de su madre y es para ella y para las demás mujeres del héroe. Cuando la esposa de Meleagro lo exhorta a la acción,

le contó todos
 los sufrimientos del pueblo cuya ciudad es tomada;
 matan a los hombres, la ciudad es presa del fuego,
 los hijos pasan a ser de otros, así como las mujeres
 hermosas.
 Y su ánimo se exhaltó al oír estos horrores;
 se puso en camino.

(IX, 591-596)

Los hombres son asesinados, los niños y las mujeres esclavizados.

Un hombre adulto no puede ser esclavizado;²⁴ si es tomado prisionero puede pasar por la ficción de la esclavitud (XXIV, 751-753) pero tiene derecho a ser vendido a su propio pueblo; su precio es el rescate (VI, 46-50=XI, 131-135; X, 378-381; XXI, 34-44, así como 80). Un niño puede ser esclavizado (XXIV, 732-734) como lo fue Eumeo; era joven y pudo ser criado con vida (xv, 363-370), pero un hombre adulto ya no es tan manejable. Pero sí lo es una mujer; ella ha sido de un hombre y puede ser de otro. En este limitado sentido, la mujer es un niño toda su vida. Las mujeres, los niños y los esclavos son iguales en tanto que son dependientes y, por lo tanto, distintos de los guerreros activos en los que todos ellos deben confiar. En conjunto, así como las demás posesiones materiales, constituyen la hacienda del guerrero, que combate por su bien.

En la defensa de la propia patria no es indecoroso
 morir. Entonces la esposa queda a salvo y son
 cuidados los hijos;
 la casa de uno y sus tierras no son saqueadas.

(XV, 496-498)

Los guerreros que defienden su ciudad, evidentemente y «por necesidad» (VIII, 57) luchan por quienes no pueden luchar. Pero también el invasor lucha por sus mujeres y sus hijos; así, dice Néstor:

Amigos, sed hombres; poned en vuestro corazón *aidós*
 ante los demás; recordad cada uno de vosotros
 sus hijos, su esposa, su hacienda y sus padres,
 tanto los que viven como los que están con los muertos.
 En su nombre os lo suplico, porque ellos no están aquí:
 resistid firmes.

(XV, 661-666)

Este recuerdo de los débiles suscita *aidós*; así, mediante este básico principio de diferenciación social, la debilidad de unos genera fuerza en los otros. La masculinidad de los guerreros nace de la feminidad de los no combatientes. La misma proximidad de las relaciones entre los guerreros y sus mujeres, además, exige esta separación en tiempos de guerra. El cobarde se convierte en mujer (II, 235; VII, 96 y VIII, 163) o bien sale corriendo hacia los brazos de sus mujeres (VI, 81). El despreciable Paris se encuentra por regla general entre las mujeres (véase XIII, 769). El lugar del guerrero está en el mundo civil de la guerra. Cuando Héctor abandona el campo de batalla y entra en la ciudad, parece algo así como el mensajero de un mundo en el otro:

A su alrededor corrían las esposas de Troya y las hijas,
 preguntándole por sus hijos, hermanos y parientes
 y maridos. Pero él les decía que rogaran a los dioses
 conforme se le iban acercando. Pero el dolor era
 seguro para muchas.

(VI, 238-241)

Héctor va a la ciudad siguiendo las instrucciones de Héleno (que son específicamente confirmadas por el poeta, para que sepamos que Héctor actúa correctamente [VI, 73-76]). La misión de Héctor está dirigida a las mujeres troyanas y la lleva a cabo. Pero cuando habla a su ejército antes de partir, también dice que hablará «con los ancianos, con los consejeros» (VI, 113-114); llegado el caso, no hace la menor tentativa de cumplir sus palabras. Se ha pensado que esta anomalía es un rastro de los múltiples autores.²⁵ No obstante, tal vez sea preferible pensar que Héctor, confundido al verse enviado junto a las mujeres en tiempos de guerra, afirme en consecuencia que su misión también tiene que ver con los hombres .

Hay en Héctor una tensión subterránea a lo largo (le todo este canto. Su madre supone que ha ido a rezar a Zeus; le ofrece vino: «cuando un hombre está cansado, el vino le devuelve mucha de su fuerza» (VI, 261). Héctor replica:

No me traigas vino que endulce el corazón, señora madre,
 no vayas a quitarle la fuerza a mis miembros y se me olvide el valor.
 Con las manos sin lavar, de hacer libaciones de vino a Zeus
 me abstengo. Está mal ir a rogar
 al nebuloso Zeus cuando se está manchado de sangre y polvo.

(VI, 264-268)

Le dice que, aunque esté él presente en su casa, sigue perteneciendo al campo de batalla; sólo es un mensajero y no puede volver a casa. Si lo olvida y le permite que lo cuide, perderá su *alké*. Por eso, también le dice a Helena: «No me pidas que me siente Helena, aunque me aprecies. No me convencerás» (VI, 360). Todo «no» rotundo, lo mismo en la poesía como en la vida, es probable que oculte un «sí».

Héctor se entretiene un momento entre las mujeres, afirmando repetidas veces que no debería quedarse, visita a su madre siguiendo las instrucciones de Helena, y a Helena porque improvisa la necesidad de hablar con Paris. Por último, registra la ciudad hasta que encuentra a su esposa. La conversación entre Héctor y Andrómaca es la culminación del Canto VI. Es el único momento de la historia de Héctor en que el héroe no actúa movido por el sentido del deber, sino por la plenitud del deseo.

Así como Héctor y Paris son una especie de pareja de opuestos, también lo son Helena y Andrómaca. Andrómaca es la esposa fiel que complementa y motiva al héroe; Helena es la mujer que ha dado lugar al peligro y al desorden social (III, 156-160). Pero Helena no es una villana; causa el mal pasivamente, no por su culpa; ella, con la esposa y la madre, es la tercera plañidera en el funeral de Héctor, donde dice que, de los troyanos, sólo Héctor y Príamo fueron siempre amables con ella (XXIV, 767-772). Helena no cree ser merecedora de amabilidades; está llena de disgusto consigo misma y arrepentimiento por todo lo que ha causado. En su debilidad, Helena busca a Héctor. Una mujer debe depender de algún hombre u hombres; y puesto que el marido de ella es débil, Helena busca en la cadena de parentesco a los siguientes hombres, a Príamo y Héctor. En efecto, dice ella a Héctor: «Ojalá fueras tú mi marido en lugar de Paris» (véase VI, 349-351).

En el mundo de Homero, la posición social de la mujer está determinada por sus relaciones con los hombres. Estas son de dos clases: consanguíneas y de afinidad; más concretamente, la mujer tiene padre y puede tener marido. La mujer casada sigue formando parte de la familia de su padre. Si ha de ser rescatada de la cautividad, su padre pagará el rescate (I, 13 y VI, 427). El padre entrega una dote a la hija casada, con lo que señala la continuidad de sus relaciones con él; si ella es repudiada, hay que devolver la dote (ii, 132-133). La dote pertenece a la mujer, que la tiene en fideicomiso para sus hijos (XXII, 50-51). Proporciona a la mujer casada una cierta independencia dentro de la casa del marido.

No obstante, Helena y Andrómaca están desenraizadas por igual: Helena porque su matrimonio con Paris no fue una transacción como es debido, Andrómaca porque Aquiles ha matado a todos sus parientes es varones consanguíneos y destruido la casa de su padre. De modo que las palabras que dirige Andrómaca a Héctor son, en un sentido social, literalmente ciertas:

Héctor, tú eres ahora mi padre y mi venerable madre
y mi hermano; tú eres mi vigoroso marido.

(VI, 429-430)

Todas sus relaciones de parentesco se han reducido a una; Héctor es su único vínculo con la red de parentesco. Como su dependencia de Héctor es absoluta, también lo es la respuesta de él:

Bien sé yo esto en mi corazón y en mi espíritu;
llegará el día en que la sagrada Troya perecerá,
y también Priamo, y el pueblo de Priamo el lancero valeroso.
No me importa por Troya el dolor que ha de venir,
ni por la propia Hécuba ni por el rey Príamo,
ni por mis hermanos, que tantos y tan valientes
rodarán por el polvo ante sus enemigos,
tanto como por ti, cuando algún aqueo con loriga
se te lleve bañada en lágrimas y te arrebatte tu libertad.

(VI, 447-455)

Familia y comunidad

El encuentro de Héctor con Andrómaca es una despedida.²⁶ Las primeras palabras que ella le dirige son de reproche:

Desgraciado, tu fuerza te fallará, no has tenido
piedad de tu hijo ni de mí, malhadada y pronto
viuda tuya
como seré. Pronto te matarán esos aqueos
echándosete encima en masa. Y encontraré preferible,
una vez te haya perdido, hundirme dentro de la tierra.

(VI, 407-411)

En la conversación entre Héctor y Andrómaca, el poeta dramatiza los males del papel del guerrero, del hombre que en nombre de su familia debe abandonarla, de tal modo que hasta su defensa de la familia se convierte en una traición. La comunidad sólo puede defenderse con la pérdida de algunos de sus miembros; el guerrero, cuando va a la guerra, queda inmerso en la colectividad. Existe, pues, una tensión entre las obligaciones con la familia y las que se deben a la ciudad, para defender cada una de las cuales el guerrero debe dejar de lado sus especiales obligaciones con quienes verdaderamente son sus allegados. Héctor, vestido con su armadura, es una figura terrorífica y ajena para su propio hijo; si por un momento puede abandonar el traje de su función y jugar con el niño, luego debe ponerse el casco y regresar a su tarea.²⁷

El conflicto entre la lealtad personal y la lealtad colectiva es un elemento de la situación genérica de los guerreros; aparece en muchas historias épicas, por ejemplo en las historias de Meleagro y de Patroclo. La situación de Héctor es más compleja; «hombre de gran reputación y prosperidad», es algo más que un miembro del colectivo; es un punto focal. Como guerrero dirigente, en este momento protege a su ciudad; como heredero de Príamo, constituye la esperanza para el futuro. Por lo tanto, tiene dos series de obligaciones en conflicto. Para cumplir con la primera debe estar dispuesto a morir; y sólo si sobrevive podrá cumplir con la segunda.

La vida de las comunidades depende de su continuidad, pero para sobresalir en el combate es necesario olvidarse de la comunidad. El guerrero debe entregarse a lo inmediato, estar dispuesto a jugárselo todo al éxito del momento. Por tanto, la ética del guerrero es egoísta; es una ética de la victoria gloriosa o de la muerte gloriosa. El cabeza de familia, el rey, el comandante —y el guerrero también puede ser todas estas cosas—, debe ser capaz de pensar en el día por venir. Su ética es la de la responsabilidad comunal. En la sociedad homérica, esta contradicción estaba hasta cierto punto mediatizada por la distribución en edades de las virtudes; el planteamiento y las previsiones correspondían a los ancianos, la acción inmediata a los jóvenes. La herencia *inter vivos*, sin embargo, tiende a producir una superposición de los roles sociales. Como comandante de campo de batalla, Héctor es al mismo tiempo rey y guerrero; debe ser cauto y temerario al mismo tiempo, actuar bien él mismo y dirigir la acción de los demás. Esta contradicción ya está dramatizada, sin estridencias, en el Canto V, en los dos encuentros de Héctor con Sarpedón. Primero Sarpedón le dice que está fracasando como comandante, que su valor personal no es suficiente (V, 485-486). Poco después el propio Sarpedón es herido; llama a Héctor, que avanza, «llevando el terror a los griegos, y Sarpedón se alegró de verlo» (V, 682-683). En este su momento de necesidad, Sarpedón confía, no en el Héctor dirigente, sino en su valor personal. En ninguno de los casos dice Héctor una palabra; responde a las conflictivas exigencias que recaen sobre él haciendo sencillamente todo lo que puede por satisfacerlas. Esta contradicción latente se hace cada vez más explícita en el curso de la historia de Héctor, hasta que al final lo deja solo, fuera de las murallas, paralizado ante el avance de Aquiles.

Al despedirse en el Canto VI, Héctor y Andrómaca hablan juntos sobre la muerte de Héctor. Andrómaca se refiere a su pérdida personal; Héctor habla de la caída de Troya. Héctor no tiene el privilegio de morir para que su comunidad sobreviva; la carga que cae sobre él es mayor. Cuando muere, su comunidad perece con él. La caída de Troya (como la muerte de Aquiles) no forma parte del relato de

la *Iliada*; no obstante, sí es parte interesante de la fatalidad del poema. Sabemos que Troya caerá y este conocimiento forma parte, para nosotros, de la significación de la muerte de Héctor. Su muerte no es una cuestión personal; tiene su significado en su efecto sobre todos los otros que confiaban en él y que, con su confianza han hecho de él lo que es.

Hay muchas expectativas en la historia de Héctor, y no son coherentes entre sí. Andrómaca, en su llanto funerario del Canto XXII, se refiere a la orfandad de Astianacte:

Tú no serás para él,
 Héctor, su ventura, puesto que has muerto; ni él para ti.
 Si escapa de esta lamentable guerra de los aqueos,
 por siempre fatiga y tristeza le quedarán
 después. Pues otros le arrebatarán sus tierras.
 El día de la orfandad deja al niño sin amigos;
 aunque él levante la cabeza, las lágrimas le caen;
 en la carencia, el niño se dirige a los amigos de su padre,
 agarrándose al manto de uno, a la pechera de otro.
 Por piedad, uno le da un trago en una copa
 para que se moje los labios, pero no se le moja la boca.
 El que tiene padres se burla de él y lo echa de la fiesta,
 con un manotazo y la crueldad de un insulto:
 «Lárgate. Tu padre no participa en nuestro banquete».

(XXII, 485-498)

Este discurso no encaja con nuestra imagen de la familia polígama de Príamo, sostenida por los lazos auxiliares de una extensa parentela. Andrómaca no hace una predicción realista del futuro; más bien constata con vívida concreción el significado que tiene para ella, como madre del hijo, la muerte de Héctor. En el momento de la pérdida, su abrumadora conciencia se centra en la dependencia que tiene el hijo del padre.

En el Canto VI, inmediatamente después de haber descrito con tanta viveza la caída de Troya, Héctor tiene una visión distinta del futuro de su hijo:

Zeus y demás dioses, concededme que llegue a ser él,
 mi hijo, como soy yo, famoso para los troyanos,
 tan grande en fuerza y con el poder del príncipe de Troya.
 Que alguien pueda decir: «Es con mucho superior a su padre»,
 al regresar de la guerra, cuando traiga la armadura ensangrentada
 del enemigo que haya matado y se alegre el corazón de su madre.

(VI, 476-481)

Pero este discurso no es una predicción realista del futuro; Héctor se limita a constatar lo que significa su hijo para él. En un momento de profundo afecto, su conciencia se centra en el hijo como recapitulación del padre, en el hijo que prosiga y lleve a término la tarea social del padre.

La visión que tiene Héctor de la caída de Troya (VI, 447-455, antes citada) no es tampoco una predicción realista; nos lo parece a nosotros únicamente por que sabemos que describe lo que (en la leyenda) realmente ocurrió. Héctor no es capaz de conocer el futuro; las distintas previsiones que atraviesan el relato dan voz a distintos aspectos de la situación presente. Estas previsiones son incoherentes entre sí porque las obligaciones de Héctor —y por tanto sus distintas definiciones de sí mismo— son en sí mismas contradictorias. Héctor está atrapado entre la familia y la ciudad, entre la

juventud y la madurez, Es al mismo tiempo rey y guerrero; es hijo y hermano, y también es padre y esposo. En estas contradicciones está latente la tragedia. Todas ellas, además, son aspectos de las relaciones entre naturaleza y cultura; o, por mejor decir, esta relación es la fuente general de las contradicciones.

La naturaleza es eterna; las cosas de la cultura son transitorias. Pero, desde otro punto de vista, también es cierto que las criaturas de la naturaleza son efímeras, mientras que las instituciones de la cultura —familias, ciudades, tradiciones— son en principio inmortales. Sobrevivirán mientras las sucesivas generaciones de hombres las mantengan. La cultura, por lo tanto, confiere un significado a la vida finita: ofrece al hombre algo por lo que vivir, algo más allá de sí mismo.

Pero no por eso la cultura redime al hombre de la muerte. Más bien le impone la carga de elegir. La sociedad le pide al hombre mucho más de lo que él es capaz de hacer; al elegir unos caminos, se rechazan otros. En el momento de la muerte es mucho lo que queda sin hacer. La cultura, precisamente porque ofrece objetivos a la vida, hace ver a cada vida que es incompleta. En la cultura, en sus relaciones con los demás, el hombre encuentra su propia condición mortal. Por mucho que viva para los demás, siempre ha de fallarles al final.

Como ser libre con la capacidad de elegir, el héroe mira hacia el futuro; como criatura mortal, mira hacia algo que está más allá. Esta es la contradicción interna de la despedida de Héctor de su esposa. La deja para dirigirse a la acción, pesadamente cargado con la conciencia de los límites de esa acción. Sus palabras de despedida son de total sumisión: sumisión al orden de la naturaleza y a la fuerza determinante de su papel social:

Desgraciada, no te apenes de ese modo por mí;
 nadie va a enviarme a la muerte a despecho de mi destino.
 Pues de su destino, digo yo, nadie ha escapado,
 ni el cobarde ni el valiente, desde el momento en que nació.
 Sino que entra en la casa y ocúpate de tus labores,
 del telar y de la rueca, y de dirigir a las sirvientas
 en sus trabajos. Nosotros los hombres nos
 ocuparemos de la guerra,
 todos nosotros —y yo el primero— los hombres
 nacidos en Troya.

(VI, 486-493)

Las contradicciones quedan sin resolver; aquí sencillamente se dejan de lado. El papel social de Héctor exige de él más que sumisión; exige que tenga iniciativa, que mande y que decida. Decidir entraña la posibilidad de equivocarse; y, puesto que el hombre es mortal, sus errores son irremediables. No obstante, sin libertad, y por lo tanto sin la posibilidad de error, no hay heroísmo. El Héctor de los primeros seis cantos —sensible, responsable y sumiso—no es de momento más que un héroe *in potentia*. Se convierte en verdadero héroe en la acción.

Sin embargo, en un cierto sentido, al final está presente en el principio; la acción de Héctor y su error son una actuación de su situación. El poeta se ha tomado gran cuidado en mostrarnos esa situación en toda su complejidad, con sus conflictos internos y su patetismo, antes de enviar al héroe a la acción. Nosotros estamos de parte de Héctor, lo comprendemos perfectamente y nos hallamos dispuestos a seguir su historia. Cada uno de sus actos, incluso en los momentos de mayor ceguera, nacen exactamente de la admirable clase de persona que es. Cuando Héctor parte, las mujeres entonan sus cantos fúnebres.

Cuando todavía vivía, lloraron a Héctor en su familia.

(VI, 500)

La historia de Héctor comienza por su final, por su funeral.

Capítulo 4. Error

El problema del equilibrio heroico

El error del héroe, ya lo hemos dicho antes, es en realidad un error, pero es esa clase de error que puede cometer un hombre bueno. Se trata, pues, de un acto que es a la vez libre y condicionado. El error del héroe no le viene impuesto, sino que lo comete en condiciones tan adversas que nosotros lo presenciemos con compasión. La tragedia se fundamenta en la meditación sobre la acción y las condiciones de la acción, y estas dos cosas sólo pueden entenderse una en relación con la otra. Sólo puede comprenderse la libertad de Héctor si se pone en relación con las imperfecciones de su poder y de sus conocimientos; son éstos los que determinan sus actos.

La historia de Héctor en la *Iliada*, hablando con propiedad, se limita a un espacio de tres días. En el primero, que ocupa el Canto VIII, el ejército troyano sale victorioso. En el segundo, que llena el Canto IX, los dos ejércitos se enfrentan en el campo de batalla con fuerza equilibrada. En el tercero, que ocupa los cantos desde el XIX hasta el XXII, el ejército troyano es puesto en fuga y Héctor muere. En cada uno de los días él incurre en un error claramente identificable; primero, al final del Canto VIII, cuando promete a su ejército la victoria al día siguiente (VIII, 489-541); el segundo, en el Canto XVIII, cuando se niega a retirar su ejército del campo de batalla (XVIII, 243-313); el tercero, en el Canto XXII, cuando él mismo se niega a retirarse detrás de las murallas (XXII, 25-130). Todos los errores se cometen reflexivamente; no en el calor del combate, sino en un momento de reposo. En el primero cae con el consentimiento de todos los que lo rodean; el segundo lo comete contra el consejo de Polidamante; en el tercero, Héctor desoye las conmovedoras súplicas de sus padres. Así pues, Héctor se va quedando cada vez más aislado y volviendo más terco. Más adelante examinaremos cada uno de estos pasajes; aquí nos basta con observar que cada error condiciona el siguiente.

El error, tal y como se emplea aquí el término, debe contraponerse a las equivocaciones. Toda criatura sufre las consecuencias de su conducta; el hombre en sociedad vive con su error, en el sentido de que éste pasa a formar parte de su historia y, por lo tanto, determina lo que él es. La conciencia del error es una especie de vergüenza; el error es, pues, un hecho social. El hombre actúa con los hombres y sabe que es conocido por los demás hombres por sus actos; de modo que en la acción es él quien se crea las condiciones de ella. La acción, por lo tanto, es lineal e irredimible; lo que viene a continuación no puede deshacer lo que ya se ha hecho; el siguiente acto tiene que incluir los actos pasados como definición y afirmación irreversible de la personalidad.

La acción, se deduce de ahí, está condicionada en dos sentidos: externa y personalmente. El actor actúa a partir de una comprensión de *dónde* está y de *quién* es. El error también tiene una doble vertiente. El actor afronta una situación, que bien puede ser superior a sus fuerzas. Pero, puesto que esta situación forma parte de alguna manera de su propio obrar y, por lo tanto, de su responsabilidad, su error también puede ser un fracaso para aceptarse a sí mismo. En lo que sigue, vamos a examinar la situación de Héctor desde ambos puntos de vista, primero considerando los límites externamente impuestos a su acción, luego siguiendo sus actos en orden lineal; en primer lugar describiremos la situación de su error y después contaremos la historia de su error.

La acción, que potencialmente puede conducir tanto a la gloria como a la vergüenza, corresponde a los hombres; en nuestra descripción del carácter del héroe hemos expuesto sus relaciones sociales. Estas relaciones pueden entenderse como un conjunto de mutuos derechos. Para cada actor, los derechos de los demás determinan sus obligaciones y responsabilidades; éstas le indican las cosas que debe hacer. No obstante, puesto que «deber implica poder», cada uno de los derechos también constituye implícitamente una alabanza del actor, a quien se le atribuye el poder de satisfacer esas demandas. En la misma medida

en que el actor se encuentra atado, también se encuentra admirado. El honor, como vimos con anterioridad, es el vínculo entre el heroísmo altruista y el egoísta. El guerrero, al descubrir que los demás lo aprueban, se aprueba a sí mismo; por lo tanto, se ve impulsado a actuar como aprueban los otros. «El honor sentido pasa a ser honor pretendido, y el honor pretendido pasa a ser honor reconocido.»¹

La forma más eficaz que tiene el actor para reclamar honor son las acciones honorables, fundamentalmente el éxito en el combate. La esencia del combate como situación moral radica en el hecho de que ambos bandos tienen la oportunidad de vencer; de no ser así, el combate se convierte en una masacre. «La cólera de la guerra es el azar» (xi, 537), como dice el proverbio homérico. El héroe va al combate sabiendo que el honor a que aspira puede estar más allá de sus fuerzas. Su excelencia no es tanto un poder que tenga como una hipótesis por la que pone en juego su vida. El combate es una especie de experimento que desmiente la hipótesis de uno u otro bando. En el combate, el héroe va hasta más allá de sus fuerzas y se promete la gloria; se hace a sí mismo afirmándose a sí mismo. De ahí lo importante de la jactancia, tanto antes como después del combate. Antes del combate, el héroe anuncia que vencerá; después, que ha vencido. Va a la acción con objeto de demostrar en la acción que él es lo que alega ser. Paris nunca se jacta; éste es un signo más de que, si bien no es un cobarde, tampoco tiene nada de héroe.

El héroe homérico actúa entre los hombres, pero también interacciona con las potencias superiores. *Eúchesthai* significa tanto «jactarse» como «rezar».² La victoria se promete y se celebra en presencia de los hombres; se le ruega a los dioses, de los que es un don (XVI, 498 ss.). Los dioses siempre están presentes en la acción; no obstante, no son una influencia constante. Los dioses vienen y van impredeciblemente; a veces el dios se deja ver, a veces no, y puede parecer que está presente cuando no está. Cualquier éxito momentáneo es probablemente debido a algún dios, y el héroe que confía en triunfar debe sacarle sus ventajas; pero, al mismo tiempo, debe prepararse para un súbito cambio en el flujo de ayuda y sostén divinos:

Hubo un remolino; ocurrieron hechos increíbles;
 luego, habrían sido encerrados en Ilión como ovejas,
 pero el padre de los dioses y los hombres se percató al instante.
 Con un terrible trueno, lanzó el rayo resplandeciente,
 que cayó al suelo delante de los caballos de Diomedes;
 terribles resplandecieron las llamas de azufre
 y los caballos, asustados, se protegieron contra el carro.
 Las resplandecientes riendas cayeron de las manos de Néstor;
 sintió temor en su alma y dijo a Diomedes:
 «Tídida, haz que se den a la fuga tus caballos,
 ¿no ves que Zeus no respalda tu valor?
 A él, de momento, concede la fama Zeus el hijo de Crono...
 por hoy; más tarde será nuestro turno, si él quiere
 y nos la da. Ningún hombre puede oponerse a los
 designios de Zeus,
 ni siquiera los más fuertes, pues él es con mucho
 más grande».
 Entonces le respondió Diomedes, el bueno para los
 gritos de guerra:
 «Si, anciano, todo lo has dicho con mesura;
 pero un terrible dolor afecta a mi corazón y a mi
 espíritu.
 Un día Héctor dirá a la asamblea de los troyanos:
 "Tídida, aterrorizado por mí, retrocedió hasta los barcos."

Así se jactará. Que la tierra me trague entonces».
 Entonces le respondió Gerenio, el auriga de Néstor:
 «Ay, hijo de Tideo el valeroso, ¡qué has dicho!
 Si de verdad Héctor te llama cobarde inservible,
 los hombres de Troya y de Dardania no le creerán,
 ni las mujeres de los nobles de Troya que usan escudo
 a cuyos vigorosos maridos tú has abatido por tierra».

(VIII, 130-156)

Néstor, el anciano sabio, afirma el principio del equilibrio heroico: el héroe se hace grande a base de insistir en su propia grandeza mientras conserva la adecuada modestia frente a los dioses mucho más grandes. Mientras el dios está de su parte, esta combinación resulta fácil; el poder del dios fluye por el héroe y lo hace grande. Cuando el dios retira su ayuda, sin embargo, el héroe queda con la jactancia y sin el poder para realizarla. «Da la jactancia a otro.» Cuando la victoria ya no es posible, sólo le queda retirarse y recordar pasadas victorias. El héroe que tiene presente este equilibrio mantiene la posibilidad tanto de luchar como de sobrevivir. Perder este equilibrio —como le ocurre a Patroclo— es el típico error heroico. El problema ético central del héroe es, pues, un problema del conocimiento racional: el héroe debe seguir actuando mientras está guiado por la exacta conciencia de qué pequeña parte de su acción es verdaderamente obra suya.

Los dioses y el sino

Nosotros, el público de la épica, estamos mucho mejor informados sobre los dioses que lo están los héroes. Esta desigualdad de conocimiento puede dar lugar a ironías, como cuando Agamenón, después de que Pándaro hubiera roto la tregua, habla de cómo Zeus odia y castiga a quienes quebrantan los tratados (IV, 155-168). Nosotros sabemos que esta concreta tregua se quebrantó a instigación de Atenea, que seguía las directrices de Zeus. Para los héroes, las intervenciones divinas son erráticas y confusas; correlativamente, ellos pueden mantener la esperanza de que el poder divino es un aliado de las normas humanas. Nosotros, que vemos a los dioses a solas, podemos seguir el proceso cambiante pero coherente que da lugar a sus intervenciones; para nosotros los dioses son menos erráticos, pero más caprichosos, más frívolos.³ Forma parte del terror de la *Iliada* el que nos presente un mundo donde la acción humana está condicionada por poderes y propósitos aún menos serios y menos morales que los nuestros.

Los dioses homéricos, como los animales, son incapaces de cometer errores, aunque por una razón distinta. Los dioses son criaturas conscientes y, en cierto sentido, incluso sociales; pero, puesto que viven eternamente, ninguna de sus equivocaciones es irremediable. Hayan hecho o experimentado lo que sea, siempre pueden volver a hacerlo o experimentarlo de otro modo. Sus equivocaciones son como sus heridas, que se curan «en lo que tarda el jugo de la higuera en cuajar la leche» (V, 902). Los dioses se definen por sus poderes y cualidades, no por sus actos, pues en un tiempo infinito cualquier acto se sume en la insignificancia. Este punto se establece al comienzo de la *Iliada*, en la conversación entre Zeus y Hera que sigue a la sugerencia de Zeus sobre que Troya debe ser perdonada en último término y devueltos los griegos a su tierra:

«Temible hijo de Crono, ¡qué es lo que has dicho!
 ¿Cómo estás dispuesto a que sea vano e inútil mi trabajo
 regado como ha sido con un sudor fatigoso y cuando
 se han cansado mis caballos,
 al reunir las huestes contra Príamo y sus hijos?
 Hazlo. Pero los demás dioses no te lo alabaremos.»

Entonces, encolerizado, habló Zeus el que amontona las nubes:

«Desgraciada, ¿qué males ha causado Príamo y su hijo
a ti para que se te haya desatado la cólera
de destruir la bien construida ciudadela de Ilión?
Si pudieras atravesar las puertas y las altas murallas
y te los comieras crudos, a Príamo y a sus hijos
y al resto de los troyanos, eso aplacarí tu cólera.
Bueno, haz lo que gustes. No empecemos una disputa,
tú y yo, por algún desacuerdo que haya entre nosotros.
Pero voy a decirte algo más, y recuérdalo:
cuando me ponga yo a destruir alguna ciudad,
y quiera que sea alguna cuyos habitantes sean
amigos tuyos,
no refrenes mi cólera; tienes que dejarme hacer...
puesto yo te permito esto gustosamente, aun si es a disgusto.
En realidad, bajo el sol y los cielos estrellados,
de todas las ciudades donde viven los hombres sobre
la tierra,
es Ilión la más cara a mi corazón,
así como Príamo y el pueblo de Príamo, el lancero valeroso.
En sus festividades, a mi altar nunca le faltó
vino y humo de grasa. Ese es nuestro botín y
nuestro privilegio».

Entonces le respondió la venerable Hera, la de ojos de vaca:

«Hay tres ciudades que me son las más queridas:
Argos, Esparta y Micenas, la de anchas calles.
Bueno, destrúyelas si alguna vez las odias de ese modo;
yo no me interpondré ni tendré envidia.
Si no fuera generosa y no te consintiera saquearlas,
me veré obligada a serlo, puesto que tú eres más fuerte.
Así que, ahora, mi labor no debe quedarse en nada;
yo también soy diosa y mi linaje es el mismo que el tuyo».

(IV, 25-58)

Los hombres y las ciudades son las fichas del juego a que juegan los dioses entre sí. El juego puede hacerse absorbente, aunque nunca justifica una pelea. Los dioses siempre pueden arreglar sus diferencias permitiéndose la destrucción de otra efímera entidad humana. La caída de Troya, pues, se convierte en el emblema de la caída de la civilización micénica; todas las ciudades perecerán conforme, una tras otra, vayan convirtiéndose en objeto de la cólera divina. Haga el hombre lo que haga, en rezos y en sacrificios, en templos y en festividades, al final nada es suficiente.

Nietzsche escribió en *Los orígenes de la tragedia*: «Los dioses justifican la vida humana viviéndola ellos; la única teodicea satisfactoria que jamás se haya inventado». Tal vez; pero también se podría decir que los dioses homéricos, al vivir la vida humana *eternamente*, reducen nuestras vidas a la insignificancia o bien nos recuerdan que su significación es algo que compartimos privadamente entre nosotros. El hombre, una criatura mortal y consciente, está situado entre los dioses y la naturaleza. La esfera divina es la de la existencia permanente, la de la naturaleza, la del incesante devenir. Existen esferas de poder pero no de significación. En su mundo intermedio entre los poderes, los hombres se

vuelven significativos, incluso como dioses, a los ojos de otros hombres. La comunidad crea héroes, que por lo tanto son productos culturales. Desde el punto de vista de los dioses, sin embargo, el mayor de los héroes es una efímera criatura de la naturaleza.

La teología de Homero es una teología de poeta. Los dioses completan el poema al proporcionarle al poeta actores que están fuera de la acción, implicados en la acción pero en último término indiferentes. Los dioses no pertenecen a la tragedia porque su intervención sea necesaria para crear la acción trágica — para esto basta con el conflicto entre el hombre y la naturaleza— sino porque proporcionan un punto de vista desde el cual puede comprender-se la acción trágica. Los dioses intervienen a favor de este bando o del otro y, por lo tanto, aparecen como aliados de los hombres; sin embargo, debido a su distanciamiento, al final siempre queda en claro que son sus adversarios. El hombre ha alcanzado una existencia histórica a pesar de la naturaleza y a pesar de los dioses.⁴

Más allá de los dioses está el sino, la *moira* o *aísa*, lo que es *peproménon*. No obstante, el sino no es una condición de la acción ni tampoco es su causa. Todo lo que ocurre es acorde con el sino.⁵ Esto es así por definición y nos encierra en un círculo vicioso, puesto que lo que verdaderamente estaba predestinado sólo se hace visible después de haber ocurrido. Decir que lo que será, será, no es más que una forma de decir en tiempo futuro que ocurren acontecimientos. El fatalismo (como en el último discurso de Héctor a Andrómaca) no es una visión del futuro sino una forma de no pensar en el futuro.

No obstante, en la narración el sino tiene un sentido especial. El significado de una obra de ficción radica en su unidad, en la probabilidad que unifica las partes y constituye una *práxis*. El final, pues, está implícito en el principio y la acción es una sanción de la situación inicial. De ahí se sigue que los acontecimientos son necesarios; ningún otro acontecimiento completaría tan bien este relato particular. En este sentido, el sino es la trama; bien pudiera ser que viéramos los acontecimientos de la vida ordinaria con un cierto carácter fatídico cuando se aproximan a la unidad estética de un relato bien realizado y, por lo tanto, parecen revelar un significado implícito.⁶

Para la audiencia de la épica, el resultado es fatídico en un sentido especial, pues las líneas generales del relato se conocen desde antes de que comience el poema. En este sentido, el sino es historia. «No deliberamos sobre la caída de Troya», dice Aristóteles. Es algo que ya ha ocurrido y nada podemos hacer nosotros al respecto. Troya indudablemente cayó; el relato de Homero sobre su caída no nos cuenta que cayó, sino cómo y por obra de quién cayó.

La épica, como la imitación de la acción, es el relato del «cómo» y del «por quién». Por lo tanto, es una historia de actores libres y de sus libres elecciones. Algunos de estos actores (especialmente si son dioses) conocen en ciertos momentos parte del fatal resultado de la acción, pero esto es curiosamente irrelevante. Su posición es la de personajes de una obra que son conscientes de que son personajes y de que se les ha dicho cuál será el desarrollo de la obra. El efecto es fascinante, precisamente porque es en sí mismo contradictorio. Ellos no pueden dejar de ser personajes de la obra y no pueden dejar de hacer lo que hacen sus personajes, de hacer elecciones libres y de descubrir las consecuencias. No tiene ninguna importancia para sus actividades el que comprendan que, desde el punto de vista del autor, sus libres elecciones están fijadas por las necesidades de la trama y conducen a una conclusión predeterminada.⁷ El conocimiento del sino (puesto que es un conocimiento de lo que no puede ser de otro modo) es por definición inútil: agrega una dimensión de conciencia a personajes que nada pueden hacer en la práctica.

Hay en esto una paradoja que sale a la superficie cada vez que los personajes se imaginan que, después de todo, ellos podrían hacer que el poema se desarrollara de otro modo. Estas imaginaciones abundan en las primeras secciones del poema; van desapareciendo conforme la acción gana peso. De este tenor es la propuesta de Agamenón de que el ejército se retire, la cual, si bien es frívola en el Canto II (II, 110-141), es perfectamente seria en los Cantos IX y XIV (IX, 17-28 y XIV, 65-81). También la tentativa, en el Canto III, de resolver la guerra mediante un duelo entre Menelao y Paris, y lo mismo la propuesta troyana de resolución del Canto VII (VII, 345-411). También lo es la idea de Aquiles de que él podría regresar a su patria, caso en el que la paradoja resulta aún mayor debido a la extraña historia de sus dobles *kéres* (destinos) (IX, 410-416). El dice que ha elegido, pero nosotros sabemos que también su elección está determinada. En todos estos intentos de «deliberar sobre la caída de Troya» hay un cierto patetismo;

vemos a personajes libres luchando contra las necesidades de la trama. Y hasta cierto punto los personajes saben lo que sabemos nosotros y se ven a sí mismos como los vemos nosotros; a menudo hablan de la caída de Troya como algo prometido u ordenado, y siempre regresan con estoica dignidad a la actuación del relato en el que se encuentran.

La cosa no es en realidad diferente en el caso de los dioses, aunque sus conocimientos (como sus poderes) sean mayores que los de los hombres; la paradoja es más flagrante en su caso. Así, cuando Zeus, en el Canto XVI, propone rescatar a Sarpedón, Hera replica con un discurso que tiene muchos ecos de la conversación entre ellos previamente citada:

Temible hijo de Crono, ¡qué es lo que has dicho!
 ¿A un hombre mortal, que desde antiguo tiene
 asignada su suerte,
 quieres hacer regresar, libre de la lúgubre muerte?
 Hazlo. Pero los demás dioses no te alabaremos.
 Voy a decirte algo más, y recuérdalo:
 si envías a Sarpedón vivo a su casa,
 piénsatelo no vaya a ser que algún otro dios pueda desear
 sacar a su propio hijo del irresistible combate.
 Muchos Luchan alrededor de la gran ciudad de Príamo,
 hijos de los inmortales; despertarás en ellos mucho rencor.
 Pero si elte pertenece y tu corazón se desgarran en llanto,
 permítele de todos modos que en el irresistible combate
 caiga en las manos de Patroclo el Menetiada.
 Pero cuando la sombra haya salido de él y de su vida,
 envíale la Muerte y el Sueño Indoloro para que lo lleven
 hasta llegar a su casa en la vasta Licia.
 Allí, sus hermanos y parientes lo enterrarán
 con tumba y lápida: el botín y el privilegio de los muertos.

(XVI, 440-457)

Los dioses son actores en la *Iliada*, como los hombres, y como los hombres sus acciones están condicionadas por el orden de la naturaleza y por el orden del poema. A menudo los dioses salvan a los guerreros de la muerte en combate, pero la muerte de Sarpedón no es un suceso casual. Al matar a Sarpedón, Patroclo traspasa el límite que le ha puesto Aquiles e inicia la cadena de muertes que conducirá, a través de la del propio Patroclo, a la de Héctor y, por último, a la de Aquiles y a la caída de Troya. ¿Realmente se propone Zeus romper esta cadena? Hera no dice que hacerlo sea imposible sino que carecería de sentido —*ultra vires*—, por así decirlo.⁸ Esta intervención irracional destrozaría la trama del poema; también quebraría la relación entre los mortales y los inmortales —de por sí una especie de estructura social— en que se basa el poema. Sarpedón, dice ella, puede recibir honras fúnebres; ése es el final adecuado de su historia y el idóneo final de una vida. Zeus consiente, como nosotros e incluso él sabíamos que haría. En el sentido de que no podría ser de otra manera, su consentimiento es fatídico. No obstante, el sino no es una condición más entre muchas; es la suma de todas las condiciones de la acción en los momentos en que esas condiciones se combinan para dar a los acontecimientos dirección y forma precisas.

En este sentido, el sino es la naturaleza, es el orden del mundo. Los dioses homéricos no crean este mundo. También ellos tienen un *génos*, un «linaje», una naturaleza y un lugar en la naturaleza. No habiendo hecho el mundo, los dioses no son responsables de él ni tienen ninguna obligación especial con

él. Al ser indiferentes, son libres; y, puesto que son poderosos, su indiferente libertad es una fuente de peligros para el hombre.

Al mismo tiempo, los dioses son criaturas con un conocimiento superior; se ven pues envueltos en la acción tanto en calidad de actores como de audiencia. En el primer sentido, la actividad de los dioses es una de las causas de los acontecimientos; en el segundo, la actividad divina refleja los acontecimientos y la dirección de éstos. El conocimiento divino es devuelto al mundo en forma de signos y presagios. Cuando Zeus, en el Canto VIII, rompe el equilibrio, el platillo que representa a los griegos desciende hasta el suelo. Zeus trueno y los griegos son presa del pánico (VIII, 66-77). Zeus había planeado esta derrota para los griegos y pone en vigor su plan en la asamblea de los dioses (VIII, 1-27), actuando en todo momento lo mismo que actúa un rey humano. Luego, contempla el campo de batalla y repone el equilibrio, por así decirlo, para comprobar si su plan se ha cumplido. Sus truenos son una señal de que ha descubierto que así es.

En los signos y en los presagios, los hombres pueden aprender algo sobre la dirección de los acontecimientos en que se encuentran. Pero exactamente igual que la ayuda material que proporcionan las intervenciones divinas es momentánea y poco de fiar, el conocimiento que proporcionan los signos y los prodigios es confuso y parcial. Dado que el poeta nos muestra a los dioses entre sí, nosotros podemos interpretar estos hechos, mientras que los héroes no pueden. Nosotros vemos que las intervenciones divinas son erráticas, puesto que las relaciones entre los propios dioses son inestables; vemos que los signos y los presagios son confusos, porque sabemos que el conocimiento de los propios dioses es imperfecto. No se nos presentan como plenos de conocimientos sino como vehementes espectadores de los acontecimientos conforme se desarrollan. Incluso Zeus, que nunca admite que ignora el futuro, no demuestra demasiado conocimiento; se mantiene en silencio.

En todo esto, el poeta protege la dignidad de sus héroes. Estos, sin duda, son inferiores a los dioses en poder y conocimiento, pero la diferencia es cuantitativa y no cualitativa. El hombre no tiene ninguna obligación especial con los dioses; debe temerlos y, cuando es posible, aplacarlos e incluso conseguirlos como aliados, pero no le merecen mucho respeto. Cuando Asio grita a Zeus: «Así que resulta que te gustan las mentiras» (XII, 164), nuestras simpatías están con Asio. Los dioses no procuran al hombre guía ni soluciones; son más bien una objetivación de su problema. Enfrentada a los dioses, la humanidad parece una especie en lucha que defiende un espacio incierto con fuerzas inferiores. Los dioses no están fuera del mundo; son, como nosotros, criaturas que hay dentro del mundo y con las que contendemos.

El plan de Zeus

Héctor también compite con el dios; la causa originaria de la historia de Héctor en la *Iliada* es el plan de Zeus.⁹ Sin embargo, el plan de Zeus no apunta a Héctor; Héctor no es más que el adecuado agente de los propósitos de Zeus. El plan de Zeus surge de la inhibición de Aquiles. La *Iliada* no tiene aún doscientos versos cuando Aquiles se dispone a matar a Agamenón; Atenea aparece detrás de Aquiles, lo agarra por los cabellos y se lo impide. Ella le promete a Aquiles «triples regalos» (I, 212) en compensación por la *hýbris* de Agamenón. De esta promesa y del empeño de los dioses por cumplirla surge toda la acción de la *Iliada*.

Al final del Canto I, Tetis reclama a Zeus que cumpla su *eéldór*, la recompensa que le debe por los servicios pasados. Tetis solicita la victoria de los troyanos. De este modo, los griegos se verán obligados a ofrecer a Aquiles los «triples regalos». Zeus garantiza en secreto esta petición y de ese modo provoca la ira de Hera. Pero era precisamente Hera quien había instigado la original intervención y promesa de Atenea (I, 208). La *Iliada* comienza, pues, con una cierta confusión de propósitos entre los dioses. Hera y Atenea quieren que Aquiles y Agamenón se reconcilien, pero no al precio de una victoria de los troyanos. No hay ninguna señal de que tengan ningún otro plan.

El plan de Zeus se pone en práctica en el Canto VIII. Héctor gana la ofensiva y hace retroceder a los griegos hasta detrás de sus murallas. Todo esto tiene lugar entre las protestas y la resistencia de Atenea y

Hera; mientras trata de mantenerlas al margen de la acción (en algún momento amenazándolas con lisiarles sus caballos, desmontarlas de su carro y hacerlo añicos [VIII, 402-403]), Zeus trata a estas diosas casi con cuidado. Le sonrío a Atenea (VIII, 38), garantiza el *eéldor* de Hera librando a los griegos de la total destrucción (VIII, 242-246) y tiene ciertos problemas para explicar a las dos qué es exactamente lo que está haciendo (VIII, 438-482). Zeus fanfarronea, pero da la impresión de ser un gobernante que está tratando de contentar a una parte de su electorado sin perder el apoyo de la otra parte. Nosotros, en nuestra condición de público, sabemos que Zeus está apoyando a los troyanos por especiales razones, que su apoyo es provisional y que las poderosas fuerzas desplegadas contra Troya están sólo siendo puestas a prueba.

Nada de esto, por supuesto, lo sabe Héctor. Únicamente sabe que Zeus le ha concedido la victoria y que la noche ha caído antes de que la victoria haya podido ser completa. La diferencia entre lo que nosotros conocemos y lo que conoce él proporciona una ambientación irónica al discurso de Héctor ante la asamblea que concluye el Canto VIII:

Oídme, troyanos, dárđanos y aliados:
yo creía que íbamos a aniquilar a los aqueos y sus naves
y luego regresaríamos a la ventosa Ilión,
pero la noche cayó antes, que fue lo que salvó
a los argivos y sus naves junto a la rompiente del mar.
Así que, ahora, confiémonos a la noche oscura
y dispongámonos a comer. Que los caballos de hermosas crines
sean desuncidos de los carros; les daremos forraje.
Traed de la ciudad bueyes y ovejas cebadas
pronto; proveednos de vino que endulce el corazón
y pan de vuestros palacios; recoged leña en abundancia
para que toda la noche, hasta que rompa la madrugada,
tengamos encendidas nuestras fogatas y su
resplandor llegue al cielo,
no vaya a ser que, incluso de noche, los aqueos de larga cabellera
huyan por las anchas espaldas del mar;
que no se embarquen sin lucha ni oposición,
sino unos u otros hayan de curarse sus heridas en su patria
al ser alcanzados por las flechas o las lanzas afiladas
al saltar a sus barcos; la próxima vez los hombres se abstendrán
de organizar una guerra lacrimosa contra los jinetes troyanos.
Que los heraldos, agentes de Zeus, lleven orden a la ciudad
de que los niños de tierna edad y los canosos
ancianos en los templos
de la ciudad se reúnan, dentro de las puertas
construidas por los dioses,
y también las mujeres, las esposas que cada una en su hogar
encienda un gran fuego; que se mantenga la vigilancia,
para que no haya incursiones en la ciudad mientras
están fuera las huestes.
Que así se haga, magnánimos troyanos, tal como yo os lo mando.
Que éste sea el discurso que viene a propósito ahora;
al amanecer volveré a dar órdenes a los jinetes troyanos.
Reclamo a Zeus y a los demás dioses mis esperanzas

de expulsar de aquí a esos perros traídos por quienes traen la muerte,
 los que acarrearán en sus naves negras a quienes traen la muerte.
 Así que nos mantendremos en guardia durante la noche;
 por la mañana temprano nos pondremos nuestras armaduras
 y lucharemos junto a las cóncavas naves.
 Veré yo si el fuerte Diomedes el hijo de Tideo
 es capaz de alejarme de su muralla de barcos,
 o si yo lo mato con el bronce y le arrebato la armadura ensangrentada.
 Mañana podrá probar su valor, si es que tan sólo
 aguanta la embestida de mi lanza. Ante todo,
 lo veo herido, caído y con muchos compañeros suyos alrededor,
 mientras sale el sol mañana. Ojalá pudiera
 ser yo inmortal y no envejecer en todos mis días,
 y ser honrado como son honrados Atenea y Apolo,
 como es seguro que este día acarreará la desgracia
 de los argivos.

(VIII, 497-541)

En éste un discurso equilibrado y racional; Héctor se muestra como un comandante reflexivo. Dedicar la debida atención a la logística, asegura su campamento y toma medidas para evitar ser sobrepasado por los flancos. Al mismo tiempo, el discurso, aunque racional, es sumamente confiado. El único temor que tiene Héctor es que los griegos escapen sin el suficiente castigo: «Reclamo mis esperanzas», dice —*eúchomai elpómenos*—; esto también puede traducirse por «Ruego lleno de esperanzas» o por «Presumo con toda confianza». Héctor se promete la condición divina del vencedor.

Nosotros sabemos que Héctor está fatídicamente condenado a la derrota; el patetismo del discurso, no obstante, no miente al jactarse, pues jactarse, como hemos visto, es el adecuado preludeo a la batalla. Héctor ve una posibilidad de victoria y audazmente le echa mano. Lo mismo que en el combate singular el combatiente apuesta su vida sobre la hipótesis de su victoria, así Héctor apuesta aquí todo el ejército. La tarea de un buen comandante consiste en encontrar el momento favorable para correr tal riesgo.

El patetismo del discurso radica en la relación de Héctor con los dioses. Ha vencido con la ayuda de los dioses, y los dioses siempre son inconstantes, pero esta verdad tiene una especial significación en su caso. Héctor está siendo utilizado por Zeus como un instrumento para preparar la vuelta de Aquiles al combate, y Aquiles, cuando regrese, hará retroceder a los troyanos. Por lo tanto, no se trata únicamente de que la ayuda de Zeus sea provisional; la intención de Zeus es fundamentalmente hostil a los troyanos. Héctor está en una trampa y con él los troyanos; cada éxito no hace más que acercarlos al desastre.

La equivocación de Héctor procede aquí de la ignorancia, una ignorancia que él no tiene medio para reparar. No hay un fallo dentro de su carácter; su equivocación no constituye por tanto un error trágico, aunque prepara el que está por llegar.

En las batallas del Canto VIII, y en la asamblea y consejo de los griegos, se realiza enteramente el plan de Zeus. Los griegos son derrotados; Agamenón se ve obligado a humillarse y apelar a Aquiles. El singular ruego de Tetis se ha cumplido totalmente. Su objetivo, sin embargo, queda incompleto, porque Aquiles rechaza la reconciliación.

Ya hemos examinado el lugar que ocupa este rechazo en la historia de Aquiles. También en la historia más amplia de los ejércitos, el rechazo de Aquiles a la embajada es el golpe maestro de la trama construida por el poeta de la *Iliada*; pues cuando la intención del mismo Zeus queda truncada, la acción se sitúa más allá de la voluntad de todos los actores, incluso de los dioses; el desenvolvimiento de la situación viene así a dominar a todos los que participan en ella.

El rechazo de la embajada por parte de Aquiles tiene el efecto de posponer su vuelta a la batalla durante veinticuatro horas. Estas veinticuatro horas ocupan diez cantos del poema, desde el final del Canto VIII hasta el final del Canto XVIII. Este día es el Gran Día de Combate de la *Iliada*; primero vienen los preliminares de la víspera de la batalla, después el lento desarrollo de la batalla misma. Esta parte del poema es larga y difícil; el poeta crea efectos mediante la masiva acumulación de detalles y repeticiones ligeramente modificadas. Al mismo tiempo, comenzamos a tener la sensación de que la guerra es un acontecimiento único; la batalla es algo más que una sucesión de combates cuerpo a cuerpo y adquiere un carácter táctico disciplinado. Los ejércitos no confían tanto en el valor de los individuos como en la organización de las tropas. Durante este día las fuerzas están equilibradas y el resultado parece realmente dudoso. Los griegos son derrotados en la llanura y organizan la defensa en su muralla; esta defensa también es desbaratada y los troyanos penetran hacia los barcos; los griegos contraatacan y, a su vez, el contraataque es rechazado. Patroclo y los mirmidones entran en combate y alejan a los troyanos de los barcos por la llanura; pero frente a las murallas de Troya la ventaja se inclina de nuevo del lado de los troyanos. Cae la noche sobre los ejércitos más o menos en la misma situación en que los había encontrado la primera luz del día; los troyanos han vuelto a recobrar la iniciativa, pero, en realidad, no han ganado un palmo de terreno en toda la jornada.

El Gran Día de Combate es el centro de la *Iliada*, el momento entre la exposición de la situación y su resolución.¹⁰ Héctor es la figura central de este día; las fortunas de la guerra cambian conforme Héctor avanza y retrocede. Tanto la muerte de Asio (XII, 174) como el valor de Sarpedón están al servicio del éxito de Héctor (XII, 436-437). Héctor le repite a Áyax en el campo de batalla la jactancia que ha pronunciado en la asamblea troyana (XIII, 825-828). Tampoco es evidente que esta jactancia sea irracional. Agamenón, por ejemplo, cree que está a punto de cumplirse (XIV, 44-48). Zeus está de parte de Héctor; principiado el día salva a Héctor del peligro (XI, 163-164) y luego le envía un mensaje, prometiéndole el éxito hasta el anochecer (XI, 181-209). Hera engaña a Zeus a fin de que sea posible herir a Héctor; cuando Zeus recobra la consciencia, inmediatamente ordena que se cure Héctor y retorne al combate. Zeus ha prometido a Héctor otro día victorioso y mantiene su promesa.

En todo esto, los motivos de Zeus no están claros. Evidentemente, su apoyo a Héctor es una continuación del plan de Zeus, pero este plan ya ha fracasado. Zeus mantiene una política que ya no tiene objetivo y que, al carecer de metas, carece de límites bien definidos. ¿Se propone de hecho que prosigan las victorias de Héctor hasta que Aquiles regrese a la guerra? Pero Aquiles, al decir que aguardará hasta que el combate llegue a sus propios barcos, se ha comprometido a la inacción (XVI, 61-63). Héctor puede destruir todo el ejército griego con tal de que no toque a los mirmidones de Aquiles, y Aquiles le concede toda esa inteligencia o precaución (IX, 654-655). De manera que el plan de Zeus, en inesperada combinación con el rechazo de la embajada por parte de Aquiles, le ha dado a Héctor la auténtica posibilidad de derrotar a los griegos, oportunidad que sólo estropea la intervención de Patroclo.

Ya en el Canto VIII, Zeus menciona la muerte de Patroclo:

No cejará en el combate, este poderoso Héctor,
 hasta haber alcanzado las naves de Aquiles el de los pies ligeros,
 el día que combatan junto a las popas de los barcos,
 en tremendas estrechuras alrededor del difunto Patroclo.
 Así queda decidido y dicho.

(VIII, 473-477)

Estos versos deberían sorprendernos. La muerte de Patroclo no puede haber formado parte del plan de Zeus, pues este plan era una respuesta a los ruegos de Tetis y Aquiles, y la muerte de Patroclo no la deseaba ninguno de los dos. El plan de Zeus se realiza gracias a la muerte de Patroclo, pero no como lo habían deseado Aquiles, Tetis y Zeus. La muerte de Patroclo es una consecuencia de las libres elecciones de Aquiles, de Néstor y del propio Patroclo. Si bien forma parte del relato de la *Iliada*, y por lo tanto de la

fatalidad del poema en cuanto conocida por Zeus, la muerte de Patroclo no es una consecuencia del éxito del plan de Zeus, sino más bien de su fracaso.

Más adelante, el mismo Gran Día de Combate, cuando hace las paces con Hera, Zeus reafirma su plan:

Que Febo Apolo incite a Héctor a combatir,
 insuflándole fuerza que le haga olvidar el dolor
 que ahora aflige su corazón; que los aqueos,
 sean puestos a la fuerza en cobarde desbandada;
 y cuando huyan, que caigan en las bancadas de los barcos
 de Aquiles. Él enviará entonces a su compañero
 Patroclo. La lanza del ilustre Héctor lo matará
 delante de Ilión, después de haber matado a muchos
 hombres vigorosos
 entre ellos a mi propio hijo Sarpedón.
 Enfurecido por esto, Aquiles matará a Héctor,
 y a partir de entonces el alejamiento de los barcos
 yo fomentaré en todo momento, hasta que los aqueos
 pongan el pie en Ilión gracias al consejo de Atenea.
 Hasta entonces no detendré mi cólera ni permitiré
 que ningún inmortal venga en ayuda de los dánaos
 hasta que se cumpla el deseo de Aquiles,
 tal como antes prometí y afirmé con la cabeza
 el día en que la diosa Tetis me tomó por las rodillas
 rogándome honor para Aquiles el saqueador de ciudades.

(XV, 59-77)

Hay aquí una cruel ironía, pues el deseo (eéldór) de Aquiles se cumple de la manera que él menos desea. Lo que Zeus sabe sobre el futuro parece más exacto conforme avanza la situación; correlativamente, parece tener menor control de los acontecimientos. Otorga a Tetis lo que ella solicita pero no lo que ella quiere, y la realización de su plan supone el desastre tanto para Tetis como para Aquiles. «El Olimpo ha hecho que todo ocurra —dice Aquiles— pero qué placer puede eso reportarme?» (XVIII, 79-80). Aquiles regresa al combate, no porque haya resuelto su disputa con Agamenón, sino porque le ha sucedido algo mucho peor. El anterior voto de Aquiles, aguardar hasta que los griegos llegaran a sus naves, se ha vuelto irrelevante. Probablemente es significativo que Zeus, en los dos pasajes citados, mencione una desbandada o combate entre los barcos de Aquiles, como si, de alguna forma, Aquiles fuera a mantener su anterior voto. Incluso las previsiones de Zeus están ligeramente equivocadas, un tanto simplificadas. El conocimiento de los más sabios es imperfecto, los planes de los actores más poderosos resultan distorsionados por las circunstancias. El relato de la *Iliada* no es obra de un actor, ni siquiera del propio Zeus; todos están dentro de ella y el relato se desenvuelve a través de las interacciones entre las opciones de los dioses y de los hombres.

Conforme las fuerzas que actúan contra él —corporizadas en Aquiles y Zeus— vemos cómo se debilitan, Héctor ve fortalecida su figura. El Gran Día de Combate es para él un día lleno de posibilidades y de esperanzas, y también de ignorancia y de incipiente fracaso. Sin saberlo él, Héctor está teniendo un enfrentamiento con Zeus. La intención del plan de Zeus consiste en determinar las acciones de Héctor y en reducirlo a un instrumento. Al perder Zeus el control de la acción, Héctor gana en cierta manera su enfrentamiento. En otro sentido, Héctor pierde, pues la acción lo arroja a un desastre, que Zeus presencia y consiente. Pero tampoco Zeus sale vencedor. Héctor mata a Patroclo; esto no formaba parte del plan de

Zeus. Sigue la muerte del propio Héctor, que tampoco entraba en los designios de Zeus. De manera que el acontecimiento culminante de la *Iliada*, si bien en cierto sentido estaba latente en la situación inicial del poema, viene a ocurrir exclusivamente porque la situación se desarrolla a través de una complicada cadena de acciones y reacciones y equivocaciones. Las propias opciones de Héctor son eslabones de esta cadena, de modo que su muerte, aunque en cierto modo general sea fatal y necesaria, también es, cuando y como ocurre, la consecuencia de sus propios errores y escogida para él mismo.

De ahí se deduce también que podemos leer la historia de Héctor como un enfrentamiento consigo mismo, una lucha por mantener su comprensión de cuán pequeña es la parte de la acción que es verdaderamente obra suya. Conforme Héctor se convierte en el actor central, las presiones de la situación se concentran en él; le resulta más difícil pensar y se transforma en un reactante, en un instrumento de la situación. Paradójicamente, pues, en éstas, un día en que los acontecimientos de la situación están más determinados por el libre arbitrio de Héctor que en ningún otro momento del poema, Héctor se vuelve menos libre. Se entrega por completo a la situación y cambia. Ya en el Canto VIII, las jactancias de Héctor ante Diomedes (VIII, 161-166) dan una nota nueva. Se ha vuelto menos modesto y, lo que es más importante, resulta ya previsible. Hace exactamente lo que Diomedes ha dicho que haría unos pocos versos antes. La previsibilidad se expone posteriormente en un símil:

Los troyanos se abrían paso en masa; Héctor los mandaba,
derribando por doquier como el canto rodado de un peñasco
que la torrentera de un río arrastra desde la cumbre
con la crecida que rompe la barrera del implacable peñasco.
Salta y vuela por los aires y aplasta bajo de sí
la maleza. Y sigue corriendo adelante, hasta que llega
al llano. Entonces ya no rueda más, porque no puede.
Así Héctor amenazó durante un tiempo con llegar hasta el mar,
abriéndose fácilmente paso entre las tiendas y las naves de los aqueos,
matándolos. Pero cuando se encontró con las apiñadas tropas,
se detuvo, muy acosado.

(XIII, 136-146)

Antes, se comparó a Héctor con un río (V, 597-600); ahora se lo compara con un objeto que es arrastrado por el río. Una vez tomada su decisión, Héctor se aferra a ella y se vuelve el instrumento de su propia determinación. Irá hasta donde lo lleve el ímpetu de su carga. En la acción, sólo es libre, como la piedra que cae es libre de seguir la ley de la gravedad.

Héctor y Polidamante

En la medida en que el relato trágico se centra en la ambigüedad ética del héroe, es la historia interior del héroe. Para que esto quede claro, el poeta puede haber tenido que crear una figura que dramatice la relación del héroe consigo mismo. En la *Iliada*, esa figura es Polidamante.

Polidamante sólo comparece en la *Iliada* el Gran Día de Combate. Hace su primera aparición al comienzo del día y Zeus envía su lluvia de sangre (XI, 57). En los cantos que siguen se le menciona a menudo entre los comandantes y, cuando Héctor es herido, incluso se presenta independiente como guerrero (XIV, 449-474). Pero sus apariciones más importantes son aquellas en las que aconseja a Héctor. Polidamante es hijo de uno de los consejeros de Príamo (véase III, 146); su función es la de alter ego de Héctor, la voz que le susurra al oído que tenga cuidado o se abstenga.

La primera vez que Héctor empuja a los griegos hasta detrás de sus defensas, sus caballos relinchan de miedo cuando quedan al borde del foso (XII, 51-52). Polidamante se hace cargo:

Héctor, jefe de los troyanos y de sus aliados,
 es una locura hacer correr a los caballos por el foso,
 que es muy difícil de cruzar. Las lanzas que tiene
 se yerguen afiladas, y detrás de ellas está la muralla.
 No hay manera de atravesarlo ni de luchar
 con los caballos. Es estrecho. Creo que vamos a salir malparados.
 Si en el colmo de la malicia el tonante Zeus
 les socava las fuerzas y ayuda a los troyanos,
 entonces desearía yo unos resultados rápidos:
 que los griegos mueran aquí anónimos, lejos de Argos.
 Pero si nos hacen retroceder, y nosotros nos alejamos
 de los barcos y nos enmarañamos en el foso,
 ni siquiera noticias de nosotros, creo yo, llegarán
 a la ciudad cuando estemos atrapados por los griegos.
 Vamos, quiero ser yo quien lo diga, obedezcamos;
 que los aurigas frenen los caballos al borde del foso
 mientras nosotros, a pie, con toda la armadura puesta,
 seguimos todos unidos a Héctor. Luego, los griegos
 no aguantarán más, si es que la hora de su ruina
 les ha llegado.

(XII, 61-79)

Polidamante aconseja a Héctor de forma muy parecida a como ha aconsejado antes Néstor a Diomedes. El buen comandante debe acordarse de interpretar los flujos del divino favor y debe estar preparado para cambiar de rumbo; en cualquier momento puede un ataque convertirse en una retirada, y el comandante debe ver las dos direcciones que tiene su camino. Este consejo es del gusto de Héctor (XII, 80) y lo acepta, como siempre ha aceptado los consejos hasta entonces. Polidamante sigue recomendándole avanzar. Pocos versos después, Héctor y Polidamante ya no son de la misma opinión:

Siguieron luchando, detenidos junto al foso,
 y se les acercó un pájaro mientras se esforzaban por cruzarlo,
 un águila de alto vuelo, que se alejó del ejército por la izquierda,
 llevando en las garras una gran serpiente escarlata,
 aún viva, retorciéndose. Tampoco esto dio fin a la lucha.
 La serpiente picó al águila entre el cuello y el pecho,
 doblándose hacia atrás. Y el águila la dejó caer al suelo,
 transida de dolor, y la serpiente cayó en medio del ejército,
 mientras, con un graznido, el ave se alejó con el viento.
 Los troyanos se estremecieron al ver a la reluciente serpiente,
 que quedó entre ellos, un portento de Zeus el que lleva la égiva.
 Entonces, plantándose ante Héctor, Polidamante dijo:
 «Héctor, tú siempre me has reprendido en la asamblea
 por mis buenos consejos, pues no te parece en absoluto correcto

que nuestras palabras difieran delante del pueblo, ni en el consejo
ni en la batalla, sino que hay que exaltar tu prepotencia.
De todos modos, te diré lo que considero preferible.
No nos metamos ahora a luchar entre las naves de los griegos.
Pues así ha de cumplirse, creo yo, si de verdad
esta ave ha venido para los troyanos que pugnaban por cruzar,
un águila de alto vuelo, que se ha alejado del
ejército por la izquierda,
llevando entre las garras una inmensa serpiente
viva. Pero la ha soltado antes de regresar a su nido,
no pudiendo ni siquiera llevársela a sus hijos.
También nosotros, aun cuando la muralla y la
puerta de los griegos
rompiéramos con toda nuestra fuerza, y huyeran
los griegos,
igualmente retrocederemos por nuestros pasos y sin
orden de los barcos.
Muchos troyanos dejaremos detrás, a quienes los aqueos
matarán con la espada mientras defienden sus naves.
Esto es lo que te diría un vidente que con claridad
entendiera en su alma los portentos, y las huestes
deberían obedecerle».

Entonces Héctor frunció el ceño y le dijo por respuesta:
«Polidamante, ya no hablas de acuerdo con mi gusto.
Tú sabes cómo hacer otras aseveraciones mejores.
Pero si verdaderamente hablas en serio,
será entonces que los dioses te han debilitado el juicio,
puesto que nos dices que olvidemos a Zeus tonante
y sus planes, que él me prometió en persona y convino.
Y tú, tú nos dices que confiemos en pájaros revoloteantes;
pero yo no permitiré que las naves me dirijan, ni las tendré en cuenta,
tanto si van hacia la derecha, hacia el sol de levante,
como si van hacia la izquierda y hacia la oscuridad del poniente.
Nosotros confiaremos en el plan del poderoso Zeus,
que es el rey de todos los mortales e inmortales.
El mejor agüero de pájaro es: defender nuestra tierra.
¿Por qué tienes tanto miedo de la guerra y de la batalla?
Incluso si todos los demás muriéramos aquí,
junto a las naves argivas, no debes temer que perezcas.
No tienes corazón para la guerra ni para cargar contra el enemigo.
Pero si racaneas en el combate, o a cualquier otro
seduces con tus palabras y lo disuades de luchar,
con un fuerte golpe de mi lanza perderás la vida».

(XII, 199-250)

Éste es el comienzo del error de Héctor. Es incapaz de escuchar el consejo de Polidamante; está atrapado por la responsabilidad de su cargo. Zeus le ha prometido el éxito; el augurio (que también procede de Zeus) anuncia el fracaso. Nosotros conocemos el significado de la ambigüedad: Zeus pretende que la victoria de los troyanos conduzca a la derrota de los troyanos. Héctor es incapaz de resolver la ambigüedad y la ignora.

Polidamante acusa a Héctor de megalomanía; Héctor acusa a Polidamante de cobarde. Los dos se equivocan, pero los dos ven algo de la verdad. El pensamiento es el complemento necesario de la acción, aunque el pensamiento y la acción sean antagónicos. La reflexión puede convertirse en una excusa para la inacción; el actor debe tener decisión, lo que significa que en cierto momento debe dejar de pensar y de escuchar. Debe confiar en su esperanza de que la decisión que ya ha tomado sea la correcta. Esta esperanza, puesto que es una forma de autoconfianza, fácilmente se transforma en la convicción de que, puesto que la elección es suya, debe ser correcta.

Héctor y Polidamante hablan en el campo de batalla. En este contexto, incluso la violencia de Héctor —su amenaza de matar a Polidamante, aunque lo diga con otras palabras— es aceptable, en el sentido de que, si el juicio de Héctor sobre la situación es correcto, esta violencia tenemos que encontrarla justificada. La razón y la comunicación son necesariamente víctimas de la guerra. Héctor está fatalmente condenado a fracasar y por lo tanto su violencia es un error. Pero es un error noble que despierta nuestra simpatía. Polidamante tiene razón y Héctor está equivocado, pero nosotros estamos de parte de Héctor. Al fin y al cabo, Polidamante no tiene otros planes distintos para derrotar a los griegos; sólo puede aconsejar precaución. No es de por sí un actor; es meramente un consejero. Aun si Héctor aceptara su consejo, la responsabilidad seguiría recayendo en Héctor. Al rechazar a Polidamante, Héctor hace todo lo que puede por cumplir con sus responsabilidades. Comete el error que cometería un hombre bueno.

La carga de Héctor lo conduce al interior de la muralla, la lucha cambia de curso y Polidamante vuelve a intervenir:

Héctor, no hay forma de convencerte con consejos.
 Dados los dones que has recibido de un dios para hacer la guerra,
 también quieres exceder a los demás hombres en juicio.
 Pero no tienes el poder de hacerte cargo de todas las cosas.
 Un hombre recibe dones de los dioses para hacer la guerra,
 otro para la danza, otro para la música y la canción;
 otro tiene en el pecho una inteligencia recibida de Zeus
 que es buena, y muchos hombres se aprovechan de ella;
 salva ciudades; pero él la reconoce mejor que nadie.
 Así que te diré lo que a mí me parece lo mejor:
 el círculo de la guerra te rodea por todas partes.
 Ahora que los guerreros troyanos han cruzado la muralla,
 unos retroceden con las armaduras mientras que otros luchan,
 más bien menos contra más, dispersos entre los barcos.
 Pero da alguna razón y convoca aquí a los príncipes;
 entonces podremos discutir un plan general:
 si arrojarlos entre las naves de muchas bancadas
 en el caso de que el dios nos dé las fuerzas, o bien si
 retirarnos ilesos de las naves. Por mi parte
 temo que los aqueos todavía logren desquitarse
 de lo de ayer. Junto a las naves, un hombre
 hambriento de guerra
 aguarda; no me parece que vaya a tardar mucho en combatir.

(XIII, 726-747)

Ésta es la primera referencia que se hace en los consejos troyanos al regreso de Aquiles al combate. Polidamante no puede ver todo el plan de Zeus, pero sí puede, por así decirlo, adivinarlo detrás de la esquina. Héctor no responde a este punto, pero las palabras de Polidamante le complacen; parte a organizar el consejo. No obstante, los oficiales que busca están todos muertos o heridos; no habrá ningún consejo, porque no es posible que lo haya. De este modo se nos recuerda que Héctor no actuará bien por el mero hecho de aceptar los consejos. El consejo de Polidamante siempre es racional, pero no siempre es correcto. El poeta dramatiza este tema con cierta sutileza. Ha creado a Polidamante con objeto de hacernos ver que la noble fuerza y autoridad de Héctor lleva consigo una determinada debilidad característica. Luego (para que no lo consideremos demasiado simple) también rebaja a Polidamante. La acción está condicionada por los límites del poder; la tarea deliberativa consiste en determinar estos límites, en descubrir lo posible. Pero, además, la deliberación está condicionada por los límites del conocimiento; también está situada en el mundo y, por lo tanto, es susceptible de imperfección.

El error de Héctor

Cuando Héctor es herido, los griegos se recomponen; cuando Zeus cura a Héctor, los troyanos vuelven a la carga. Esta renovada fuerza los conduce hasta los barcos. Héctor se agarra con fuerza a una popa y da voces a su ejército. Sus palabras marcan una nueva fase de su error:

¡Traed fuego y lanzaos todos en tropel a la lucha!
 Ahora Zeus nos concede el único día que compensa por todos;
 atrapad los barcos que han venido aquí contra la
 voluntad de los dioses
 y que tanto dolor nos han traído, debido a la
 cobardía de los ancianos
 los cuales, cuando yo quise luchar junto a las popas de los barcos
 me retuvieron antes y refrenaron al pueblo.
 Pero, aunque entonces Zeus debilitó el juicio
 nuestro, hoy él mismo ha enviado sus instrucciones.

(XV, 718-725)

Aquí, la novedad no es la mala lectura simplista de la fatalidad sino las rencorosas palabras de Héctor sobre los ancianos. La megalomanía que Polidamante vio en él se está volviendo cierta; él, que siempre ha actuado como guardián y servidor de la comunidad, en este punto él solo se vuelve contra ella. Este es el momento de mayor éxito de Héctor y de mayor orgullo; pero, puesto que también es una ocasión en la que se aísla, comprendemos que es un momento de gran vulnerabilidad. No nos sentimos arrastrados con 61 en su júbilo de conquistador; lo contemplamos con compasión porque vemos ya el esbozo de la futura catástrofe.

En este punto el plan de Zeus llega a su punto culminante y los mirmidones de Aquiles entran en combate. Héctor sabe que la victoria ha cambiado de bando, «pero aún se queda para salvar a sus compañeros» (XVI, 362-363). Los troyanos van siendo gradualmente rechazados; en la lucha alrededor del cadáver de Sarpedón interviene Zeus:

Primero infundió a Héctor un corazón falto de valor;
 Héctor se montó en su carro y retrocedió,

exhortando a los troyanos a la huida,
 porque reconoció la influencia de Zeus.

(XVI, 656-658)

Ahora Héctor actúa como hubiera querido Polidamante que actuara. Avanzó con el divino favor mientras pudo; al faltarle el favor, dirige la retirada de sus tropas.

Hasta el momento Héctor no ha cometido ningún error objetivo. Lo hemos visto cambiar de un estado de simple ignorancia (al final del Canto VIII) a una condición en que la ignorancia se hace dogmática, autocorroborante. Lo hemos visto volverse menos modesto, menos sensible y más cruel, como cuando amenaza con dar de comer a los perros sus propios soldados (XV, 351). La posibilidad de error está presente; pero hay una última transición, centrada en la muerte de Patroclo.

Al matar a Patroclo, Héctor es un instrumento de Apolo. Patroclo, «con gran ceguera» (XVI, 685) y habiendo olvidado las instrucciones de Aquiles, ataca la muralla de Troya. Tres veces le hace retroceder Apolo y a la cuarta le advierte que se mantenga fuera de peligro; Patroclo se retira (XVI, 702-711). Entonces Apolo se dirige a Héctor y, adoptando la forma de Asio, el hermano de su madre, lo incita a que ataque a Patroclo, prometiéndole la ayuda de Apolo. Héctor persigue a Patroclo y Patroclo mata al hermano de Héctor, Cebrión, que ha estado sirviendo a Héctor de auriga desde el día anterior (véase VIII, 318-319). Patroclo y Héctor pelean sobre el cadáver de Cebrión. Por tres veces avanza Patroclo, matando cada una de ellas a nueve de sus enemigos (XVI, 785);¹¹ en la cuarta carga, Apolo, invisible, lo golpea por la espalda:

Le arrebató de un golpe el casco de la cabeza Febo Apolo;
 el casco cayó con estrépito entre las patas de los caballos,
 con los agujeros de los ojos como tubos; las plumas
 se mancharon todas
 de sangre y polvo. Hasta entonces no se había permitido
 que el casco guarnido con crines de caballo se
 manchara de polvo.
 Protegía la cabeza y el rostro de un hombre divino,
 del airoso Aquiles. Pero el dios se lo entregó a
 Héctor entonces,
 para que lo llevara en su cabeza, pues se acercaba
 su propia ruina.

(XVI, 793-800)

Hay en esta escena un tono de magia y de misterio: un toque de ritualización en la repetición de «tres veces... y a la cuarta...», y un toque especial de decepción en la mención que hace Apolo a sí mismo mientras está disfrazado de mortal; al decir Apolo-Asio que él es débil mientras que Héctor es fuerte, pide a Héctor que utilice su fuerza tanto como pueda (XVI, 721-723); Apolo hace uso, pues, del sentido moral de Héctor para atraparlo. El casco de Aquiles, que lleva en la batalla Patroclo, no se había permitido *ou thémis* nunca antes que fuera manchado; ahora se atraviesa la frontera del *thémis*, de lo adecuado, como preparación para la destrucción de Héctor. Toda la escena es una breve y dramática recapitulación del plan de Zeus: se le concede a Héctor una victoria que entraña su propia muerte.

Euforbo sale corriendo de entre la multitud y hiere a Patroclo, para luego retroceder. Héctor, que lo sigue de cerca, atraviesa a Patroclo con su lanza y se jacta sobre su enemigo moribundo:

«Patroclo, al parecer dijiste que ibas a saquear mi ciudad,
que esclavizarías a las mujeres troyanas
y te las llevarías en tus barcos a tu propio país.
Infeliz. Antes de que eso ocurriera, los caballos de Héctor
lo trajeron a él a la guerra. Yo con mi lanza
descuello entre los belicosos troyanos; yo alejo
el día de la esclavitud. Los buitres te comerán aquí.
Desgraciado. Siendo grande como es, Aquiles fracasó,
quedándose detrás y dándote tantísimas instrucciones:
"No regreses aquí conmigo, Patroclo, domador de caballos,
a las cóncavas naves, hasta que al aniquilador Héctor
le hayas arrebatado la coraza ensangrentada del pecho".
Así te dijo él y tú, en tu locura, lo creíste.»
Entonces, débilmente, le respondiste tú, Patroclo el
jinete:
«Por ahora, Héctor, jácate lo que quieras; él te dio
la victoria, Zeus hijo de Crono, y Apolo el que mata,
con facilidad. Estos me arrebataron mi armadura.
Si veinte hombres como tú eres me hubieran atacado,
todos habrían caído delante de mi lanza matadora...
Pero el sino que destruye y Apolo me mataron,
y, entre los hombres, Euforbo; tú viniste en tercer
lugar a despojarme.
Te diré otra cosa más, y recuérdala;
tampoco para ti la vida será larga; precisamente ahora
la muerte está cerca de ti, junto con tu poderoso sino,
para morir a manos del intachable Aquiles el Eácida».
Así habló y finalmente lo envolvió la muerte.
Su imagen se fue de su rostro al Hades,
llorando su suerte, dejando su juventud y su hombría.
Y a él muerto respondió allí el resplandeciente Héctor:
«Patroclo, ¿por qué profetizas la abismal destrucción?
¿Quién sabe si Aquiles, el hijo de Tetis, la de los
hermosos cabellos
no se irá antes con su vida atravesada por mi lanza?».

(XVI, 830-861)

Por supuesto, Héctor está absolutamente equivocado respecto a las instrucciones que recibió Patroclo de Aquiles; su jactancia, por lo tanto, suena por completo a hueca. Héctor no actúa erróneamente cuando mata a Patroclo —matar a Patroclo es su tarea—, pero sí que actúa a ciegas. A través de Patroclo le sale al encuentro su propio sino; nosotros lo vemos, pero no Héctor. El no oye la sabiduría que hay en la voz moribunda de Patroclo; sigue hablando del combate como el terreno donde se comprueba el equilibrio de las fuerzas. Pero, conforme el relato va ganando intensidad, el campo de batalla se convierte en el escenario donde se representan los resultados de la fatalidad. Conforme Héctor se pone las armas de Patroclo, Zeus deja caer la vista sobre él y dice:

Infeliz, no estás tan deseoso de esta muerte,
que ahora está tan cerca de ti. Pero te pone
las armas inmortal
del mejor de los hombres, a quien los demás
también temen.

Tú has matado a su compañero, que era dulce y vigoroso,
e indebidamente has tomado las armas de su cabeza y sus hombros;
a cambio, yo ahora garantizo una gran fuerza contra ti
en compensación por esto. Tú no regresarás de la batalla
ni recibirá tu esposa las armas de Aquiles.

(XVII, 201-208)

El relato prosigue con la interacción entre el carácter y la acción. En la acción, el carácter de Héctor cambia. El plan de Zeus lo pone en movimiento; una vez en movimiento, su propia acción lo posee. Se ve, como si dijéramos, colocado en la línea de combate, obligado a aceptar el que será su camino. Llega Patroclo y, al matar a Patroclo, Héctor sella su propio sino. Hay aquí una ironía trágica, pues lo que le parece a él una victoria a la vez fácil y gloriosa está, en realidad, conduciendo a Héctor a su propia muerte.¹²

En el Gran Día de Combate, Héctor resulta incapaz de retirarse. Esta incapacidad es el error de Héctor, que de este modo no se corporiza en ningún acto, sino en su cambio de carácter. Ser incapaz de retirarse es en cierta medida algo noble, pero también es, como toda incapacidad, una debilidad, una pérdida de la plenitud de las posibilidades humanas. Y puesto que retirarse significa también para Héctor volver a casa, regresar a la ciudad por la que está luchando, el Héctor que es incapaz de retirarse es también el Héctor que ha perdido el contacto con el orden social que determina y genera su heroísmo. Habiendo quedado aislado, Héctor se vuelve prescindible. De este modo, el poeta, al mismo tiempo que mantiene nuestra compasión por Héctor, obtiene nuestro consentimiento para su muerte. No es que a nosotros nos parezca que Héctor merece morir, sino que comprendemos la posibilidad y la necesidad de que muera.

Al final del Gran Día de Combate, aparece Aquiles junto a la muralla y echa una mirada sobre el campo de batalla. Despide un resplandor como el de las llamas de una ciudad incendiada; grita tres veces, con una voz que es como la trompeta del ejército sitiador, y la mera fuerza de su voz hace retroceder a los troyanos. La catástrofe del día siguiente queda anunciada. El día termina, como el precedente, con una asamblea troyana; allí tienen su último encuentro Héctor y Polidamante, y se subraya la condición de alter ego de Polidamante:

Celebraron la asamblea de pie, sin que nadie osara
sentarse. A todos los dominaba el miedo desde que Aquiles
había aparecido, aunque hacía mucho que se retirase de la batalla;
entonces, Polidamante tomó aliento y comenzó a hablar,
el hijo de Pántoo. Sólo él miraba adelante y atrás.
Era el compañero de Héctor, nacido en la misma noche;
destacaba en la palabra como Héctor descollaba con la lanza.
Con pleno dominio de sí mismo, habló y los arengó:
«Pensadlo todo de ambas maneras, amigos. Este es mi consejo:
retrocedamos a la ciudad, no permanezcamos aquí hasta el amanecer,
en la llanura, junto a los barcos. Aquí estamos lejos de la muralla.
Mientras ese hombre estuvo enfadado con Agamenón,
entonces era más fácil luchar contra los argivos;

yo mismo estuve contento de acampar junto a los veloces barcos,
confiando en que nos apoderaríamos de las naves de curvadas bordas.
Ahora tengo un terrible miedo de Aquiles, el de los pies ligeros.
Su ánimo es tan vehemente que no se contentará con quedarse en la llanura,
donde los griegos y los troyanos
se dividen y comparten entre ellos la fuerza de Ares:
más bien luchará por nuestra ciudad y nuestras mujeres.
Vayámonos a la ciudad. Confiad en mí. Pues he aquí lo que ocurrirá:
ahora mismo la noche retiene a Aquiles el de los pies ligeros,
la noche de dulces perfumes. Pero si nos encuentra aquí mañana,
viniendo con la armadura puesta, todos vosotros
lo conoceréis. Os alegrará llegar a Troya
a todos los que escapéis, y a muchos los perros y los buitres los comerán.
Dios me libre de saber esas noticias. Si confiamos en mis palabras, aun siendo desagradables,
reuniremos nuestras fuerzas a lo largo de la noche;
las torres de la ciudad
y las altas puertas y las puertas que tienen sujetas a ellas,
grandes y bien pulidas, las mantendremos bien atrancadas.
Por la mañana temprano, nos pondremos las armaduras
y nos colocaremos en las torres. Será lo peor para él que se aleje de los barcos
y luche con nosotros en las murallas.
Retrocederá a los barcos cuando sus altivos caballos se hayan agotado
de correr alrededor de la ciudad. Su corazón no le prestará fuerzas
para entrar en el interior,
de modo que tampoco la saqueará, sino que se lo comerán los perros».
Luego Héctor le dirigió el ceño fruncido y habló en respuesta:
«Polidamante, ya no has hablado a mi gusto, desde que nos has dicho
que nos apresuremos a volver a la ciudad.
¿No nos hemos ya apretado en las torres lo bastante para ti?
Antaño los hombres mortales llamaban a la ciudad de Príamo
siempre por el nombre de la "rica en oro", la "rica en bronce";
ahora los extinguidos tesoros ya no están en sus edificios.
Buena parte ha ido a parar a Frigia y a Meonia, vendidos,
desde que Zeus comenzó a amenazarnos con su malicia.
Ahora, precisamente cuando el hijo del retorcido Crono me da
renombre junto a los barcos, a punto de echar al agua a los griegos,
tú insensato, no tienes que dar estas ideas al pueblo.
Ningún troyano confiará en ti. Yo no lo consentiré.
Vamos: yo lo diré y obedezcamos todos:
distribuid ordenadamente la comida entre las huestes,
poned centinelas y permaneced todos despiertos.
Todo troyano que esté demasiado angustiado por sus bienes,
que se los entregue al pueblo para que sean de uso público.
Mejor que sea de ellos que de los aqueos.
Por la mañana temprano, nos pondremos las armaduras
y junto a las cóncavas naves despertaremos a la

estimulante guerra.

Si de verdad el brillante Aquiles surge junto a los barcos,
peor para él, si así lo quiere, será. Yo por lo menos no voy
a salir corriendo del estrépito de la guerra.

sino que cara a cara me quedaré, para saber si su fuerza es mayor,
o si lo es la mía.

La guerra golpea de ambos modos y a veces muere
el que va a matar».

Así habló Héctor y los troyanos asintieron a gritos,
los insentatos. Pues Atenea les quitó el juicio.

Dieron su aprobación a Héctor, aunque su plan estaba equivocado.

Ningún hombre atendió al buen consejo de Polidamante.

(XVIII, 246-313)

Esto es un puro y simple error, y el poeta se asegura de que así lo sepamos. Héctor ha sido presa de la enfermedad diagnosticada por Tucídides: «La esperanza y el deseo irrefrenable, éste como guía y aquél en pos de él... producen muchísimos daños... A estos factores hay que añadir la fortuna que contribuye no menos al entusiasmo, pues, a veces se presenta de improviso e impulsa al individuo a arrostrar el peligro incluso en inferioridad de condiciones y en mayor medida aún a los Estados tanto más cuanto se trata de bienes de la mayor trascendencia como la libertad o el dominio de otros, y cada individuo al verse en grupo con todos los demás, se valora a sí mismo a la ligereza en más de lo que vale»... (Tucídides, 3.45). Hay algo de suicida en las palabras de Héctor cuando propone renunciar a las propiedades para que no caigan en manos del enemigo; su pro-puesta de una jugada a la desesperada contra lo probable.

Sin embargo, Héctor no es meramente irracional. En este último momento, el poeta nos muestra de repente por qué los troyanos no pueden mantenerse a la defensiva, por qué la llamada de Andrómaca —«reunid la gente junto a la higuera» (VI, 433) y apegáos a las murallas— no son más que palabras de mujer. Las huestes griegas sobrepasan en número a los guerreros troyanos en una proporción mayor que diez a uno (II, 123-128). Troya es defendida por sus aliados; de éstos, muchos son descendientes de Dárdano o están emparentados con la casa de Príamo por matrimonio, pero otros muchos no. Cuando se profundiza en las implicaciones de este hecho, entendemos por qué Glauco y Sarpedón son el adecuado coro del bando troyano; al ser los que proceden de más lejos —«desde la muy lejana Licia, junto al voraginoso Janto» (II, 877)— son los más distantes de la causa troyana. Comprendemos por qué el poeta concedió tanto peso a la queja de Sarpedón a Héctor en el Canto V (II, 472-492) y a la de Glauco en el XVII (II, 142-168). El mayor problema estratégico de Héctor, como el de Agamenón, consiste en mantener a sus aliados en el campo de batalla.¹³ Agamenón ofrece principalmente el incentivo de las riquezas de Troya, que pasarán a ser de quienes la saqueen. Héctor promete el mismo incentivo, no para el futuro sino como actual reparto entre los defensores de la ciudad: «regalos y vituallas» (XVII, 225). Las riquezas de Troya están desapareciendo mientras se combate (véase IX, 401-403 y XXIV, 543-548). Héctor no puede mantener a raya al enemigo eternamente; sólo puede salvar su ciudad si lo derrota antes de que se agoten los recursos.

El poeta, reteniendo este argumento hasta un momento tan tardío de la historia de Héctor, ayuda a mantener la simpatía por el héroe. Lo vemos yendo a equivocarse y, al mismo tiempo, intuimos la importante razón que tiene de su lado. No obstante, también es cierto que, en este punto de su relato, el argumento de Héctor no parece tanto una razón como una justificación. Con la muerte de Patroclo, el futuro de Héctor se configura definitivamente; su acción cae bajo la égida de la fatalidad. Cualesquiera que sean las razones que se dé a sí mismo y a los demás no parecen sino justificaciones de lo que, en cualquier caso, no puede ser de otro modo.

Si el poeta hubiera permitido a Héctor saber y exponer toda la racionalidad de sus actos al principio, nos habríamos encontrado con una historia muy distinta. Podemos imaginarnos una *Iliada* en la que, al final del Canto VIII, Héctor hubiera descrito a su ejército la desesperada apuesta que se les presentaba y la

necesidad de aceptar tal apuesta. Entonces, Héctor habría ido a la acción con los ojos abiertos, con la posibilidad del fracaso siempre presente y previamente tenido en cuenta. Semejante héroe se hubiera mantenido distante de la acción tanto en el éxito como en el fracaso, y su historia habría tenido un patetismo muy diferente. No habría habido ningún error, puesto que correr los riesgos necesarios y fracasar es simplemente mala fortuna.

La muerte de Héctor

El héroe trágico no conmueve nuestros sentimientos simplemente porque sus necesidades sobrepasan sus recursos o sus problemas sus soluciones. El drama del héroe es, al menos en parte, interno para él mismo, y su fracaso es un fracaso del autoconocimiento y de la autodefinición. Nuestra piedad y nuestro terror nacen en parte de la comprensión de que la virtud puede no ser suficiente para las circunstancias, pero lo que los evoca más profundamente es el comprender que la virtud no está de por sí inmune a las circunstancias, que mediante la acción puede transformarse en vicio. Al aprender algo sobre la interrelación entre las virtudes y sus circunstancias, aprendemos algo sobre la interacción entre un individuo y su comunidad. Los dilemas del héroe son actuaciones del contradictorio escenario cultural donde se encuentra. En la descripción más abstracta, podemos describir el error de Héctor como una actuación de la contradicción entre los dos heroísmos: el altruista y el egoísta.

La comunidad crea héroes a partir de las necesidades y las aspiraciones colectivas. Prescribe para determinados hombres tareas concretas, les exige virtudes específicas y les ofrece recompensas precisas. De este modo el héroe se hace con un papel y una identidad; como todos nosotros, sabe quién es en la medida en que lo definen los demás. No obstante, el heroísmo no es únicamente un papel social entre otros muchos; tiene un estatus especial porque exige riesgo. Del héroe se espera que se revalide en el combate. Su papel social, por lo tanto, siempre está ante él, como algo por alcanzar. Su autodefinición es una jactancia y una promesa que él hace ante sí mismo y ante los demás.

En la victoria, la autodefinición del héroe y su tarea social son una misma cosa; en la derrota, se distancian. El héroe derrotado se ha demostrado a sí mismo que no es lo que alega ser. Es (mientras sobreviva su comunidad) tan necesario como siempre; sus capacidades no son menores por el mero hecho de que un momento hayan resultado insuficientes para las circunstancias. Pero la identidad y la autodefinición que lo mantenían en su papel se han rebajado. El héroe que consigue mantener el equilibrio heroico supera este momento de tensión; se retira y mantiene su identidad en un estado potencial, pro-metiéndose la victoria para otro día. Pero la tensión puede ser demasiado grande; el héroe puede encontrarse enfrentado a un dilema entre su autoconcepción, por una parte, y la continuidad de su tarea social, por otra. Esto es lo que le ocurre a Héctor. Cuando Zeus le concede su momento victorioso, lo induce a definirse como vencedor. Cuando le falla la ayuda del dios, Héctor se encuentra abandonado con su autodefinición pero carente del poder para actualizarla. La orgullosa confianza que ha representado al final del Canto VIII la total coordinación por parte de Héctor de sus recursos y capacidades, al final del Canto XVIII se convierte en mera autoafirmación, en una vana resistencia al decurso de los acontecimientos. El sino de Héctor tiene, pues, el efecto de privar a Héctor de sí mismo. Su acción se vuelve carente de fundamento; deserta de su tarea social en su desesperado esfuerzo por cumplirla. El egoísmo, que en el éxito ha marcado a Héctor como el punto focal de su comunidad, como el detentador y el director de sus energías, en la derrota se convierte en un egoísmo que los aísla de su mundo. El egoísmo no resulta moderado, sino empeorado por el éxito retórico de Héctor; sus tropas asienten a gritos, no al mundo tal cual es (que es el que Polidamante les expone), sino a la caprichosa y falsa interpretación de los acontecimientos que les presenta Héctor. De manera que Héctor (de momento, hasta que los hechos lo desmientan brutalmente) se lleva con él a su comunidad al no-mundo que su autoafirmación personal ha creado.

Con la asamblea del Canto XVIII, el relato del error de Héctor se completa de alguna manera; al mantener a sus tropas en el campo, Héctor comete su equivocación catastrófica y, dado cómo lo hace, comprendemos que su cambio de carácter es irreversible. En otro sentido, sin embargo, esto sólo es la

primera mitad del relato. El error se conoce por sus consecuencias y por el patetismo trágico que evoca, no en el hecho mismo erróneo, sino conforme se experimenta a través de sus consecuencias el significado del error. Con el regreso de Aquiles a la batalla, Héctor deja de ser el actor principal, aunque con su muerte y funeral el poeta lleva su designio ético a una lúcida conclusión.

Desde el principio del Canto XVIII, Aquiles está buscando a Héctor (véase, p. ej., XVIII, 114-116); en el Canto XXII lo encuentra. Todos los acontecimientos intermedios —la descripción del escudo, la asamblea de la reconciliación de los griegos, los combates de Aquiles con los troyanos y el río— son incidentes que se interponen en el camino de Aquiles y retrasan el desenlace. Merece la pena observar, no obstante, que uno de estos incidentes es un encuentro entre Aquiles y Héctor. A Héctor se le ha advertido que se mantenga lejos de Aquiles (XX, 371-380), pero enfurecido por la muerte de Polidoro se interpone de un salto en el camino de Aquiles. Aquiles está a punto de matarlo cuando Apolo vuelve invisible a Héctor. Hay aquí ecos del encuentro de Héctor con Agamenón en el Canto XI (XI, 362-367=XX, 449-454) y del duelo de Paris con Menelao (III, 381=XX, 444). Héctor, que podría haber muerto en este momento valerosa e irreflexivamente, es salvado por el dios para otra clase de muerte, menos valerosa y más reflexiva. Todo el incidente constituye uno de esos no-hechos que suele utilizar la poesía para esclarecer acontecimientos futuros. En un especial privilegio del héroe trágico el que halle la muerte en la plenitud de su autoconocimiento consciente.

Al comienzo del Canto XXII, Héctor se encuentra solo en las afueras de la ciudad; sus padres lo llaman desde la muralla:

El anciano habló de piedad, con los brazos extendidos:
 «Héctor, por favor, no aguardes, querido hijo, a ese hombre
 a solas, sin nadie más; o pronto encontrarás la muerte,
 traída por el hijo de Peleo, puesto que es mucho más fuerte
 y cruel que tú. Ojalá que los dioses lo amaran tanto
 como yo lo amo. Pronto los perros y los buitres se lo comerían,
 allí tirado. Yo me libraría de un acerbo dolor.
 Me ha dejado falto de tantos hijos —de valientes hijos—,
 matándolos o vendiéndolos en remotas islas;
 y ahora a dos hijos, Licaón y Polidoro,
 no consigo ver entre los apretujados troyanos
 —Laótoa los parió, reina que es entre las mujeres—,
 pero si están vivos en su campamento, entonces en el futuro
 con oro y bronce los rescataremos. De eso tenemos,
 pues mucho entregó con su hija el anciano Altes.
 Pero si ya están muertos en la mansión del Hades,
 eso entristecerá mi corazón y el de su madre, nosotros que
 los engendramos. Pero el pueblo en general se afligirá
 menos a no ser que tú encuentres la muerte, matado por Aquiles.
 Entra en la muralla, hijo mío, para que puedas salvar
 a los hombres y mujeres de Troya; no le concedas el gran honor
 al hijo de Peleo ni dilapides tu propia vida.
 Apiádate de mí —debo vivir con mi desgracia—,
 desventurado. El padre Zeus, en el umbral de la ancianidad,
 me amarga la muerte, tan grandes son sus dones en infortunios,
 con los hijos muertos y las hijas arrastradas lejos,
 con sus alcobas destrozadas y sus hijos pequeños

tirados por los suelos, en terrible matanza,
 las esposas de mis hijos llevadas a rastras por manos aqueas,
 yo mismo, por último, con los perros delante de mis puertas,
 que me devorarán crudo cuando alguien con bronce afilado
 cercene la vida de mis miembros de un golpe o un tajo.
 Los perros que yo crié, los perros de mi mesa y mis guardianes
 se volverán rabiosos cuando se hayan bebido mi sangre
 y se tumben en el pórtico. Corresponde a un hombre joven
 muerto en la guerra, desgarrado por el afilado bronce,
 yacer allí. Incluso muerto y de cuerpo presente es hermoso.
 Pero cuando se trata de un hombre canoso, de barba cenicienta,
 con los genitales ultrajados por los perros,
 cuando se mata a un anciano,
 esto es mucho más penoso para los míseros mortales».

 Habló el anciano; sus manos mesaban el pelo cano,
 arracándose de la cabeza. Pero Héctor no le atendía.
 A su vez lloró la madre y derramó lágrimas;
 se abrió la túnica y se sostuvo el pecho con la mano.
 Y vertiendo lágrimas le habló con palabras aladas:
 «Héctor, hijo, siente *aidós* por esto y piedad
 por mí, si es que alguna vez te di el sosegante pecho.
 Recuérdanos, hijo mío, y resiste a ese enemigo
 desde dentro de las murallas; no te quedes frente a él,
 no seas cruel. Si él te mata, yo nunca
 lloraré junto a tu catafalco, mi retoño, ni yo que te parí
 ni tu costosa esposa. Sino que lejos de nosotras,
 junto a los barcos argivos, los veloces perros te devorarán».

 Así lloraron los dos y le hablaron a su querido hijo
 con muchas súplicas. Pero Héctor no les atendió.

(XXII, 37-91)

Las relaciones del hijo con sus padres son al mismo tiempo metafóricas y metonímicas. El hijo es una repetición del padre y una extensión de la madre. El padre de Héctor dice: al morir tú, me estás matando. La madre dice: al morir, matas una parte de mí misma.¹⁴ Ambos lo amenazan con la culpabilidad de matar a un progenitor. El se mantiene inmovible. Por la fuerza de sus ruegos medimos nosotros el aislamiento de Héctor. «Como una serpiente enroscada en su madriguera») (XXII, 95), se dice a sí mismo:

Ay de mí. Si entro por la puerta de la muralla,
 Polidamante será el primero en reprochármelo,
 él que me dijo que metiera a los troyanos de nuevo en la ciudad
 aquella maldita noche, cuando Aquiles se levantó.
 Pero yo no confiaba en él. Seguramente habría sido mejor.
 Ahora, puesto que he arruinado al pueblo con mi locura,
 me avergüenzo ante los troyanos y las mujeres de larga túnica,
 no vaya a ser que alguien diga —algún hombre peor que yo—:
 «Confiado en sus fuerzas, Héctor perdió al pueblo».

Eso es lo que dirán. Para mí sería preferible
enfrentarme a Aquiles, matarlo y regresar,
o bien morir yo dignamente delante de la ciudad.
Tal vez pudiera quitarme el bandeado escudo
y mi fuerte casco y luego apoyar la lanza contra la
muralla...
Podría sencillamente mirar a Aquiles a la cara.
Le ofrecería a Helena y con ella sus propiedades,
todo lo que Paris en sus cóncavas naves
trajo a Troya, que fue el origen de la contienda.
Dejaremos que los Atridas lo cojan y con los aqueos
nos repartiremos el resto, tanto como esconde la ciudad.
Luego les tomaré a los troyanos el juramento de los ancianos:
ellos no esconderán nada sino que lo repartirán todo,
tanta riqueza como encierra la hermosa ciudadela.
Pero ¿por qué mi corazón me habla de este modo?
Suponiendo que lo hiciera, él no tendría piedad de mí
ni se contendría en absoluto; simplemente me mataría desnudo,
como a una mujer, de haberme quitado la armadura.
No es éste el momento, sobre una encina o una roca,
de cortejar con él como muchacho y una doncella,
un muchacho y una doncella que se cortejan mutuamente.
Más vale que entablemos pronto combate;
veremos a cuál le concede Zeus la gloria.

(XXII, 99-130)

Hay aquí un eco de la conversación de Héctor con Andrómaca (VI, 442 =XXII, 105). La misma fuerza interior que lo envía a la batalla, su *aidós* ante los hombres y las mujeres de Troya, le impide regresar. Hay un equilibrio entre la súplica de Andrómaca en el Canto VI y la de los padres en el Canto XXII. El aislamiento en que se encuentra ahora Héctor no consiste, pues, en una falta de relación con la comunidad, sino en una negación de su relación con ella; él está seguro de que su comunidad — encarnada por Polidamante y el anónimo «hombre peor que yo»—lo rechaza. La comunidad tiene precedencia sobre la familia.

El *aidós*, como vimos, es una emoción socializante o, mejor dicho, la emoción característica del hombre social. Gracias al *aidós* las personas perciben y sienten el juicio ético de los demás en el propio yo. El *aidós* es, por regla general, algo bueno, pero no siempre.¹⁵ Puesto que el *aidós* no es una virtud sino un *páthos*, una emoción, no es absolutamente fidedigno.¹⁶ El *aidós* está fuera de lugar, por ejemplo, en un mendigo o en un muchacho que se halla en la edad de hacerse hombre.¹⁷ Uno puede resultar víctima del *aidós*; es lo que le ocurre a Héctor. Un héroe que es fundamentalmente sensible y responsable, resulta aquí derrotado por la propia bondad que lo caracteriza.

En su parálisis, Héctor se refugia en la fantasía; la idea de un convenio que, como ya vimos, aparece en partes anteriores del poema, le viene ahora a la cabeza. Juega un momento con la fantasía y luego la desdeña. Hace mucho tiempo que Héctor actúa a ciegas, pero al final puede ver venirle encima su sino y se decide a hacerle frente.

Como guerrero que es, Héctor ha sacado sus fuerzas de sus compañeros; su fuerza radica en el estatus de ser una figura representativa. Ahora está aislado y por tanto es débil. Hay, pues, otro eco del Canto VI en el verbo *oarizémenai* «cortejar», que Homero únicamente utiliza otra vez en la conversación

de Héctor con Andrómaca (VI, 516). Habiendo perdido el poder de su papel social, Héctor ya no se siente un guerrero sino una mujer o un niño. Resplandece la armadura de Aquiles y Héctor se aterroriza (XXII, 134-136) lo mismo que su hijo se aterrorizó al ver su casco (VI, 467-469). Le estallan los nervios y echa a correr.

Héctor está solo con su enemigo y en el lenguaje de soliloquio —con su referencia desnuda al galanteo— expresa la curiosa intimidad de su encuentro con Aquiles. Pero no se trata de una intimidad amorosa; es la intimidad del asesino y la víctima. Las fantasías de Héctor se convierten en una pesadilla de pánico:

Como en un sueño no es posible dar alcance al que huye
ni él puede escapar del otro, que tampoco logra alcanzarlo,
así el uno no pudo alcanzarlo corriendo ni el otro escapar.

(XXII, 199-201)

La muerte de Héctor es una escena que se desarrolla delante de varios públicos. Los troyanos miran desde la muralla. El ejército griego observa; mantenido atrás por Aquiles para que no estropee la escena (XXII, 206-207). Los dioses la contemplan desde arriba, como los espectadores de los juegos (XXII, 162-166) y discuten un instante sobre sí, después de todo, hay que actuar la trama hasta el final (XXII, 174-185). Atenea induce a Héctor a representar su papel asumiendo la personalidad de su hermano favorito; Héctor, alucinado por la ilusión de que su familia ha vuelto con él, se detiene donde Aquiles puede matarlo. Todo el suceso es una especie de charada o de combate en broma, excepto que Héctor muere de verdad:

Ni por un toro ni por una vaca
—para ganar ese trofeo como los hombres corren en las carreras—;
no, el premio por el que corrían era la vida de Héctor.

(XXII, 159-161)

Las fantasías, los sueños, los juegos y el teatro son motivos adecuados para la muerte de Héctor, pues la realidad de Héctor radica en su relación con los demás. Conforme estas relaciones se hacen negativas y aislantes, en cierto sentido él se va volviendo menos real; Héctor muere como una especie de sombra de sí mismo. La historia de Héctor conduce, a través de la falsa esperanza, al error, a la parálisis de la soledad social; en su historia va siendo progresivamente privado de sí mismo. Deja de ser un actor, primero al perder su libertad, luego el pundonor y, por último, su posición en el mundo social. Al final, no puede hacer nada con su sino más que conocerlo. Héctor muere porque no le queda nada que hacer, porque ya no existe para él mundo en el que pueda actuar.

Capítulo 5. Purificación

La purificación en el ceremonial y en el arte

La pureza es un aspecto de las cosas, según su ordenación por propiedades y límites. Si lo «sucio» es lo que está fuera de lugar, la pureza tiene que ver con los lugares y los momentos adecuados, con la proporción y la distribución, y con la materia adecuada para recibir una concreta forma.¹ Lo que no está limpio suele ser lo ambiguo, lo anómalo, lo intersticial; las cosas que no están limpias escapan a las categorías y confunden nuestra comprensión de las categorías. Así, las excreciones del cuerpo no están limpias en la medida en que ni son nuestras ni dejan de serlo; los monstruos no están limpios porque no son carne ni pescado.² La pureza es la forma; lo impuro es lo informe, lo deforme y lo que amenaza a las formas.

La pureza es, pues, una especie de apego a la esencia. El agua pura no es más que agua, y la música pura es la que no es más que música. De manera similar, las intenciones puras son inequívocas. Las normas de pureza de cualquier cultura son la aplicación de los conceptos locales de la forma esencial. Purificamos un objeto sustrayéndole todas las acreciones accidentales y mostrándolo tal como se supone que es. Esto es lo que queremos decir por «limpieza».

Lo sucio es una especie de impureza; lo podrido es otra. Un objeto puede volverse impuro cuando comienza a volverse otra cosa. Pero si de hecho se convierte en otra cosa, puede volver a ser puro. La transformación, pues, conlleva un paso de la pureza a través de la impureza a la pureza, conforme una forma desaparece y otra ocupa su lugar. Así, el matadero es un lugar de impureza, pero la cocina es un lugar de pureza. La digestión es impura, pero un organismo sano es puro. De manera similar, en la vida social, el paso de un rol a otro —de niño a hombre o de hombre a rey— puede requerir una fase de transición, de aislamiento y de degradación. Que la impureza haya sido al final confrontada y superada señala la realidad del cambio.³

Puesto que la pureza no está en la materia sino en la forma, el mismo objeto puede ser puro o impuro, dependiendo de cómo lo conceptualicemos. A veces la purificación conlleva no hacer operaciones sobre el objeto, sino más bien que lo reclasifiquemos o reconceptualicemos. Si el objeto es una antigüedad santificada, las impurezas de la superficie no son suciedad sino pátina. Del mismo modo, las cosas impuras de la experiencia ordinaria —órganos enfermos o palabras obscenas— pueden convertirse en puras cuando se tratan como objetos científicos. Entonces ya no las percibimos como desviaciones de la forma sino más bien como soberbios ejemplos de lo que realmente son. Lo impuro se vuelve puro, pues, por el poder del intelecto distanciado.

También el arte, en la medida que alcanza una forma, es una purificación. En el arte narrativo, la forma se alcanza de manera gradual. Se exponen los temas, se evoca en nosotros la emoción; nos sentimos confundidos, conmovidos, esperanzados y temerosos. Luego, cuando la obra alcanza su conclusión, llegamos a comprender que todo es como debiera ser, que nada puede agregarse ni quitarse. La materia de nuestra anterior experiencia —la experiencia que evoca la obra— no cambia, pero volvemos a concebir esa materia dentro de la recién revelada forma. De este modo la obra nos conduce, a través de la impureza, a la pureza; la impureza ha sido afrontada y superada por el poder del arte formal.

Una obra narrativa se sitúa, pues, entre la ceremonia y la ciencia; es un proceso de purificación representado no de manera real sino imaginaria y tramado por el entendimiento distanciado y formalizador del artista.

En Homero, la pureza es una pureza superficial; no se hace ninguna distinción efectiva entre las categorías éticas y las estéticas.⁴ La conveniencia social, la utilidad técnica y la apariencia física se describen con el mismo lenguaje.⁵ Que el rey deba agasajar a los nobles con una cena, por ejemplo, es «decoroso o no decoroso» (*aeikés*: IX, 70); una bolsa raída es *aeikés* (xiii, 437); lo mismo la destrucción de un ejército (I, 341). Mutilar un cuerpo muerto es hacerlo *aeikés* (*aeikízein*). Del mismo modo, un solo adjetivo —*aischrós*— sirve tanto para lo «feo» como para lo «vergonzoso», y de un hombre puede decirse que «se hace *aischrós* (*aischynein*)» con la suciedad y al arrancarse el pelo (XVIII, 24 y 27). La suciedad desfigura, deshona y profana; un hombre mancha-do de fango y sangre no está en las debidas condiciones para hablar con los dioses (VI, 266 s.). Quienes están deshonrados merecen tanto la fealdad como la suciedad; Tersites, que habla sin orden ni medida (II, 212-214) es convenientemente feo, cojo y deforme (II, 216-219). Odiseo se inflige una adecuada humillación al hacerse sangrar y llorar (II, 265-268). La limpieza corporal es en sí misma una especie de purificación ética.⁶ La épica no contrapone lo físico a lo espiritual, como tampoco lo social a lo personal. Más bien supone que el desorden en un plano se refleje en todos los demás y que cuando las cosas e s tan en orden —en *kósmoi*— el orden será general.

Puesto que la pureza tiene que ver con los límites, la pureza requiere protección. El honor puro es una especie de integridad personal. La pureza de una mujer es su castidad; las murallas de la ciudad, en la medida en que no tienen brecha, garantizan una especie de pureza a la vida social.⁷ La pureza esta constantemente amenazada por invasiones; las formas bordean lo informe. El conflicto entre lo puro y lo impuro es, pues, una versión del conflicto entre la cultura y la naturaleza. La cultura, la imposición colectiva de formas y límites, es la purificación de la naturaleza; pero la cultura amenaza. en todo momento a la cultura con la impureza. La estructura se disuelve constantemente por los bordes. Y puesto que la cultura es, en Homero, una serie de estructuras tan coherentemente constituidas que el desorden no amenaza en ninguna parte con el desorden del conjunto, de ahí se deduce que cada paso hacia el mantenimiento de la pureza, cada acto de purificación, es un acto a favor de toda la compleja estructura. Los héroes homéricos son impulsados a la acción por la necesidad de defender su honor personal, la castidad de sus mujeres y la seguridad de sus propiedades; por la obligación de mantener la autoridad de los superiores y la subordinación de los inferiores; y por el compromiso con las conveniencias procesales del debate, del sacrificio y de la hospitalidad. A menudo sus acciones los ponen en conflicto entre sí. Sin embargo, a través de esta ética podemos percibir un impulso general a favor del orden, una necesidad de salvaguardar la forma de la informalidad del mundo.

Debemos agregar, no obstante, que si la forma es posible en la cultura es sólo porque es habitual en la naturaleza. Percibimos en la naturaleza el contraste entre el día y la noche, entre la tierra y el cielo, entre macho y hembra, entre necesidad y saciedad; entre el crecimiento, la madurez y la decadencia. La cultura capta estas diferencias y las proyecta más allá l á, en un cosmos de elementos y especies, en una jerarquía de seres diversos y de roles cooperativos, en un ritmo de aniversarios y etapas de la vida. Ponemos la naturaleza a nuestro servicio y de ese modo generamos un nuevo conjunto de fronteras, muchas de las cuales son invisibles. El paisaje humano distingue la ciudad del campo, el sembrado del bosque, lo público de lo privado, lo sagrado de lo profano. El tiempo cultural también vuelve a limitarse, a numerarse, a contarse, a dividirse. Los días concretos adquieren una identidad derivada de los acontecimientos humanos; así, un hombre puede hablar, por ejemplo, del día de su nacimiento y del día de su muerte.⁸ Gracias a la memoria y a la previsión, el hombre culturizado ha creado un pasado y un futuro con forma.

Dentro del tejido del tiempo cultural, las ceremonias ocupan una posición especial. Una ceremonia ocurre dentro del flujo de la experiencia y crea un final y un principio. Por ejemplo, a través de la ceremonia el solsticio puede ponerse al servicio de los hombres, de manera que se convierte en el comienzo de un nuevo año y en un nuevo comienzo para quienes viven el año. A través de la ceremonia, los acontecimientos orgánicos y las secuencias de la vida —la muerte, la pubertad, el emparejamiento, la madurez, la senectud— reciben un significado y se señalan como determinadas etapas de la vida. El macho adulto, por ejemplo, puede clasificarse ceremonialmente como adulto; el guerrero que envejece puede retirarse ceremonialmente de la vida activa, concediéndosele a cambio una nueva autoridad moral.

A través de la ceremonia se confiere al acontecimiento un decoro, y también a lo que lo precede y a lo que lo sigue; se certifica que el acontecimiento tiene un lugar determinado dentro de una serie prevista.

Una ceremonia es, pues, una purificación del cambio. A través de la ceremonia lo impuro puede convertirse en puro del mismo modo que la quiebra de la antigua forma se ve como el camino para una nueva forma. Las relaciones sexuales, por ejemplo, pueden considerarse impuras, en el sentido de que amenazan a la identidad somática o bien que crean grupos que amenazan a las anteriores solidaridades de parentesco; la generación sexual, la conjunción de dos cuerpos para crear un tercero, conlleva una intimidad anómala que bien puede considerarse peligrosa. Con el matrimonio, este acontecimiento extravagante se consagra y se vuelve a concebir como origen de una forma social, de la familia. En la muerte, la identidad somática cesa; el cuerpo se convierte en despojo y hay que deshacerse de él. Mediante el funeral este suceso, que es el más extraño de todos, se convierte también en una transformación.

Una ceremonia es la puesta en acto de un concepto. Mediante las ceremonias las personas se clasifican y se colocan en categorías; su unidad analógica con las personas similares se afirma. Las personas, pues, son rescatadas del flujo de la naturaleza y purificadas al recibir una posición determinada en la estructura cultural. De ahí que, en la boda, la feliz o desgraciada pareja se convierta por un momento en los arquetípicos novio y novia. Sus peculiaridades se declaran irrelevantes para el arquetipo que resplandece a través de ellos. La ceremonia crea así un final y un principio. Cualquiera que sea el sinuoso camino que los haya llevado al altar, basta, por el momento, con el hecho de que están contrayendo matrimonio e iniciarán una nueva vida como marido y esposa. En el funeral, del mismo modo, el muerto es recibido en las filas de los muertos; se identifica con quienes murieron anteriormente.

Cualquier ceremonia, por lo tanto, será en buena medida eficaz en el mismo grado en que sea percibida como una repetición de ceremonias anteriores. Las mismas palabras, los mismos gestos, la misma ordenación de las partes, deben ser válidos una vez más. La ceremonia implica, pues, tanto la continuidad diacrónica de la comunidad como su cohesión sincrónica.

La coherencia de la comunidad le otorga el poder para clasificar. Los conceptos y las categorías, sean lo que sean además, deben ser comunicables y consensuados. Un concepto puramente privado es una contradicción de términos. La conciencia individual es al mismo tiempo un efecto y una causa de su solidaridad con su comunidad; en la puesta en acto de una ceremonia, esta solidaridad se reconoce y se celebra a la vez. De manera que cada ceremonia implica una audiencia, por regla general real, pero en ocasiones meramente evocada.

En el uso ordinario, ceremonia es prácticamente sinónimo de ritual. Yo distingo los términos del siguiente modo: un ritual se celebra para operar sobre el mundo situado más allá de la cultura, tanto si se considera ese mundo natural o sobrenatural; la ceremonia es un acontecimiento dentro de la cultura mediante el cual la cultura se define a sí misma. El ritual se celebra para que produzca determinados efectos sobre los objetos; la eficacia de una ceremonia es subjetiva, está limitada al reino de lo consciente. El ritual hace que algo sea así; la ceremonia es un reconocimiento actuado de que algo es así. El rey ungido de la Europa medieval recibía, en el curso de un ritual, ciertos poderes específicos, incluido, por ejemplo, el poder para curar determinadas enfermedades. El presidente norteamericano toma posesión del cargo a fin de señalar que se le han conferido poderes. Se le permite jurar o prometer. El juramento, que evoca una sanción sobrenatural, pertenece a la esfera del ritual; dentro de la ceremonia de la toma de posesión constituye una opción que el nuevo presidente puede ejercer o no ejercer, un asunto privado entre él y su Dios.

El ritual tiene el poder de bendecir o maldecir; la ceremonia se limita a alabar o condenar. El ritual se entremezcla con la magia; la ceremonia con las costumbres. El ritual, pues, se acerca a un proceso técnico; la ceremonia, a una obra de arte.

Las analogías entre la ceremonia y la ejecución artística son evidentes. Ambas cosas se basan en una completa relación entre ejecutante y público; ambas crean determinadas ocasiones dentro del flujo de la vida y ambas ofrecen a sus audiencias una experiencia formalizada. La relación entre una ceremonia en curso y sus anteriores puestas en acto es análoga a la relación entre una obra de arte y su género. El arte

puede tener un sitio dentro del entramado ceremonial, como en las festividades áticas. Además, la ejecución artística y la ceremonia tienen tendencia a transformarse la una en la otra; la ceremonia se convierte en arte cuando se aprecia desde un punto de vista estético, mientras que el arte se convierte en ceremonia cuando la representación artística, gracias a su creación o afirmación de la solidaridad comunitaria, se transforma en un modo de actividad social.

En ambos casos, la transformación se produce mediante una alteración de las relaciones entre ejecutantes y audiencias. El anciano de Saroyan que asistía a las asambleas académicas con objeto de apreciar la retórica de los oradores trataba estos acontecimientos como sucesos artísticos; asistía como un extranjero atento y no como un participante implicado. Puesto que las ceremonias utilizan medios artísticos, una ceremonia también puede ser apreciada por un intruso como obra de arte. Tal transformación ha alterado en nuestro tiempo determinadas festividades de los indios americanos. Por otra parte, la representación artística se convierte en ceremonia cuando se hace participar a la audiencia de tal modo que el acontecimiento representado pasa a ser un elemento en la cadena causal de posteriores acontecimientos dentro del mundo social ordinario. Tal transformación la han intentado algunos grupos contemporáneos, como por ejemplo el Living Theater, cuyo *Paradise Now* acaba con los actores conduciendo al público a la calle, con la idea de involucrarlos en acciones de violencia revolucionaria.

No obstante, existe una clara y crucial diferencia entre la representación artística y la ceremonia, una diferencia basada en la distinción entre lo imitado y lo real. Que la frontera entre ambas cosas sea difícil de trazar no hace menos importante la distinción. La ceremonia y el arte tienen funciones distintas y su confusión es probable que perjudique a ambas cosas. Una ceremonia construye un auténtico camino entre una fase de la vida y la siguiente. A través de la ceremonia, no sólo vemos el mundo distinto; también alcanzamos un mundo distinto y nos convertimos en personas distintas. En la boda, los participantes en verdad se casan; pasan a tener una relación distinta, no sólo entre ellos sino también con nosotros. Esto sucede porque los ejecutantes y la audiencia comparten la convicción de la realidad de la ceremonia; esta convicción compartida, una vez puesta en acto, produce un cambio real.

El arte imitativo, por otra parte, no es la vida sino acerca de la vida. La ceremonia se funda en la creencia, el arte en la suspensión de la descreencia. Tomando un par de términos de Geertz, en el arte el acento recae sobre los símbolos mismos y sobre el talante (*mood*); en la ceremonia, sobre los objetos a que remiten los símbolos y sobre la motivación.⁹ La apreciación estética de una ceremonia le roba su poder al aislarla del mundo práctico al cual tiene por objeto contribuir. El intento de habitar una obra de arte, por el contrario, es literalmente quijotesco y una especie de locura. Los acontecimientos imaginados se mantienen siempre a una cierta distancia de acontecimientos; el artista y el ejecutante advierten al público de esta distancia mediante las convenciones del arte. El maestro de ceremonias da instrucciones reales; dentro de su dominio ceremonial es el rey. Pero el poeta se mantiene al margen de la vida y la mira desde fuera. Es un espectador de la vida, su crítico e incluso el bufón. Esta distancia suya, que comparte con nosotros, le permite crear un orden de acontecimientos paralelo y secundario.

Pero el arte, como la cultura, es forma; la obra de arte es una purificación de la experiencia. No obstante, lo que purifica no es la experiencia real, sino la experiencia imaginaria; la obra purifica la experiencia que la propia obra evoca. Puesto que el arte es un producto cultural y, como hemos visto, presupone la cultura, el arte es un creador adicional de cultura; el artista narrativo aporta formas a la cultura al ofrecer a sus espectadores una representación conformada de ellos mismos. Esta forma adicional entraña, sin embargo, una reducción del contenido. Lo que señala esta reducción es la cerrazón artística; el significado de la obra da coherencia al material acotado entre límites definidos por criterio de relevancia que impone la obra en particular. Estos límites son tanto interiores como exteriores; el mundo de una obra narrativa es autónomo y, dentro de él, sólo determinados hechos son relevantes para su diseño. Si reaccionamos frente a Hamlet como una unidad artística, no nos quedamos con preguntas no contestadas como «¿Qué libro leía Hamlet?» o «¿En qué clase de rey se convirtió Fortimbrás?». La obra podría, por supuesto, dar respuesta a estas preguntas, pero no nos despierta el ánimo de hacerlas; excepto en la medida en que queramos inventar respuestas para exponer algunos aspectos de nuestra comprensión de la obra. En este caso, como en el método Stanislavski, nuestra aportación adicional de detalles a la obra es un acto

imaginativo absolutamente nuestro, una especie de imitación de la imitación que sólo puede tener buenos resultados en la medida en que no confundamos el arte con la realidad.

El arte, pues, es más inteligible que la vida, al precio de ignorar la verdadera complejidad y continuidad de la experiencia. Puesto que alguna clase de arte constituye un aspecto de todos los sistemas culturales, está claro que los hombres han encontrado en todas partes que este precio merece la pena pagarse. Lo cual, a su vez, sugiere una nueva respuesta a la implícita pregunta planteada en el primer capítulo de este libro: ¿Cuál es la función social del arte? Anteriormente hemos visto que el arte puede hacer más inteligible lo que ya era inteligible. Ahora agregamos que el arte, al imitar la vida, puede hacer comprensible (al precio de la reducción) situaciones incomprensibles de la vida. El material de la experiencia es la contradicción; la cultura, que propone la resolución de ciertas contradicciones, es en sí misma fuente de otras. El arte, en especial el arte narrativo, resuelve (irrealmente) estas contradicciones situándolas en el medio artificial que acota el arte: sometiéndolas a un criterio reducido de relevancia y entramándolas dentro de un principio y un final. Las contradicciones que sólo pueden resolverse en el plano artístico son las contradicciones que no pueden resolverse en la vida. Las contradicciones de la cultura hacen posible el drama; las contradicciones irremediabiles lo hacen necesario.

El arte, como la cultura, consiste en forma; la forma es posible en el arte, como en la cultura, gracias exclusivamente a que es habitual en otro sitio. El arte utiliza las formas y los ritmos de la naturaleza, así como los de la cultura. El poeta puede dar forma a su narración evocando la alternancia del día y la noche, la secuencia del crecimiento y el envejecimiento; del mismo modo, puede conformar su relato según la pauta de un proceso técnico, de un viaje, de un debate y un litigio, de un plan, una proeza o una celebración. Las ceremonias, que marcan principios y finales en la vida, también son útiles para las pautas del arte narrativo, sobre todo al final; pues, mientras que la ceremonia dota a sus participantes de una nueva posición y de un nuevo principio, el contenido simbólico de las ceremonias es fundamentalmente sintético y retrospectivo. La ceremonia es el reconocimiento de lo que ocurre. De manera que no es ningún accidente el que tantas comedias acaben con boda ni el que tantas tragedias acaben en funeral.

Dentro de la obra de arte, la ceremonia es un auténtico sapo en el jardín de la imaginación; la ceremonia es una representación conformada que ahora se convierte en un elemento dentro de la forma adicional de la obra de arte. De ahí se sigue que nuestro análisis de la ceremonia debe desarrollarse en dos planos, el plano de la cultura y el plano del arte. En primer lugar tenemos la pregunta: ¿Qué significa la ceremonia en sí misma?; y en segundo lugar: ¿Qué hace el artista con la ceremonia, qué hace que signifique? En el primer plano, pensamos en la obra de arte como una imitación o una imagen de la cultura; en el segundo, la pensamos como una construcción y una aportación a la cultura. Ahora nos plantaremos ambas preguntas sobre el funeral con que acaba la *Iliada*.

Funeral y antifuneral

El tema de los funerales recorre toda la *Iliada*, comenzando por las piras que se encienden para quemar a los muertos de la plaga antes de haber comenzado propiamente la acción del poema (I, 52).¹⁰ El funeral se convierte en un tema explícito del desafío a duelo de Héctor en el canto VII:

Así lo declararé; que sea Zeus nuestro testigo;
 si él me alcanza con su bronce afilado,
 dejad que me arranque mis armas y las lleve a sus naves,
 pero que devuelva mi cuerpo, para que el fuego
 lo aporten los troyanos y las esposas troyanas.
 Si lo alcanzo yo, y Apolo me otorga la gloria,
 le arrancaré su armadura y me la llevaré a Ilión
 y la colgaré en el templo de Apolo el arquero.
 El cadáver lo devolveré a las naves de muchos bancos

para que los aqueos de largos cabellos puedan enterrarlo
 y lo señalen con un túmulo junto al Helesponto.
 Alguien dirá, incluso si nace mucho después,
 mientras navega con su barco de muchos remos
 por el ancho océano:
 «Este es el túmulo de un gran hombre muerto hace mucho tiempo,
 a quien una vez mató con orgullo el ilustre Héctor».
 Así dirá él. Y mi fama no perecerá.

(VII, 76-91)

El duelo entre Héctor y Áyax, que viene a continuación, es un asunto caballeresco que excluye los golpes disimulados (VII, 242-243); declarado el empate por los heraldos, concluye con un intercambio de regalos entre los combatientes (VII, 303-305). Nos recuerda el intercambio de armaduras entre Glauco y Diomedes en el Canto VI; y la cuidadosa previsión sobre el funeral del duelista derrotado, que hay en el desafío de Héctor, apunta hacia el día de tregua y funeral que viene inmediatamente después. Antes de que se haya iniciado el plan de Zeus, la guerra de Troya no es todavía un conflicto total y aún permite algún respeto por el oponente.

Cuando la *Iliada* comienza, la guerra está en su décimo año y el poema nos informa de que en una época anterior la guerra era menos violenta y cruel de lo que ha llegado a ser. Nos enteramos de que los griegos han tomado y rescatado prisioneros,¹¹ pero en la *Iliada* no se hace prisionero ninguno; y cuando, en el canto VI, Menelao está a punto de hacer un prisionero, Agamenón lo detiene:

Blandengue Menelao, ¿por qué te preocupas tanto
 de los hombres? ¿O es que han hecho hermosas
 obras en tu casa
 los troyanos? Que ninguno escape a la penosa muerte
 ni a nuestras manos, ni los que están en el vientre de su madre,
 ni los niños pequeños. No haya cuartel. Que todos ellos
 perezcan, los de Ilión, sin dejar memoria ni rastro.

(VI, 55-60)

Así que Menelao mata a su suplicante, había recibido, nos cuenta el poeta, el consejo de que eso era *aisima*, lo «propio» o «idóneo». El incidente apunta a la mayor crueldad bélica por venir; a la muerte de Dolón por Diomedes y a la de Licaón por Aquiles.

Con el inicio del Gran Día de Combate, la atmósfera se ensombrece aún más. Las jactancias adoptan nuevos tonos, como cuando Odiseo mata a Soco:

Soco, hijo de Hipaso, reconocido jinete,
 la consumada muerte te alcanzó, no escapaste a ella.
 Desgraciado: no hay esperanza de que tu padre ni tu madre
 te cierren los ojos muerto, sino que los pájaros carnívoros
 se apoderarán de ti, batiendo sobre tu cuerpo sus
 alas emplumadas.
 Pero cuando yo muera los ilustres aqueos me llorarán.

(XI, 450-455)

Desde el mismo principio del poema hemos sabido que las aves y los perros se comen a los muertos (I, 4-5); ser devorados como carroña ha sido el sino con que, en general, se amenazaba al enemigo y a los cobardes del propio bando (II, 393 y IV, 237). Pero aquí, por primera vez, un guerrero promete alimentar a los carroñeros con sus víctimas; el funeral ya no es la suerte que comparten los muertos, sino un privilegio especial del vencedor, que se jacta de que él puede negárselo al vencido. Poco después, Héctor se encuentra con Áyax en el campo de batalla; no habían vuelto a encontrarse desde su caballeroso duelo en el Canto VII. Pero ahora no hay mención de funerales:

Áyax, orador, fanfarrón, ¿qué es lo que has dicho?
 Ojalá fuese yo hijo de Zeus el que lleva la égida
 durante todos mis días, y la señora Hera me engendrara,
 y fuera honrado como son honrados Atenea y Apolo,
 como es seguro que este día acarreará la desgracia a los argivos,
 a todos, y a ti más claramente, si te atreves
 a esperar a mi larga lanza, que en tu carne blanca como el lirio
 penetrará. Alimentarás a los perros y a las aves de Troya
 con grasa y con carne, cuando caigas junto a las naves aqueas.

(XIII, 824-832)

Cuando Héctor mata a Patroclo, le dice que las aves se lo comerán (XVI, 836); esta intención de Héctor provoca un gran combate alrededor del cadáver de Patroclo. Glauco quiere el cuerpo de Patroclo para poder intercambiarlo por el de Sarpedón y su armadura, salvando a su amigo de los perros (XVII, 160-163; cf. XVI, 545-546).¹² Héctor simplemente quiere despojar a su enemigo:

Héctor, una vez que hubo cogido la armadura de Patroclo,
 lo arrastró, para así separarle la cabeza de los hombros,
 y arrastrar hasta Troya el cadáver para echárselo a los perros.

(XVII, 125-127)

Más tarde Aquiles es advertido por Iris de que Héctor pretende clavar la cabeza de Patroclo en una estaca (XVIII, 175-177).¹³

Esta violencia vindicativa, para la que la atroz destrucción del cuerpo muerto del enemigo constituye la perfección de la victoria, es otra señal del cambio que se va produciendo en el carácter de Héctor durante el Gran Día de Combate. Aparecen abundantes reminiscencias de cambio en el caso de Aquiles. Andrómaca nos cuenta que cuando Aquiles mató a su padre, no lo despojó, sino que le rindió los debidos funerales con su armadura puesta, «pues sentía en el alma un temor que lo contuvo» (VI, 417). El Aquiles que se venga de Héctor arrastrando su cadáver por el polvo, le niega el funeral y amenaza con echárselo a los perros. Esta amenaza es el tema principal de los cantos XXII y XXIV.

Sin embargo, en la *Iliada* nadie sirve de alimento a los perros.¹⁴ Es como si el poeta, una vez que ha expuesto a través de las expresiones generales y las amenazas el caso límite de la impureza, retrocediera ante ese límite. La serie ascendente de horrores culmina en el poema con Licaón y Asteropeo en el Canto XXI —cuando son comidos por los peces¹⁵—y con la descripción que hace Príamo de los perros que se comen a los hombres al comienzo del Canto XXII. De hecho, los dos héroes que más se ven amenazados de profanación —Patroclo y Héctor— son enterrados y llorados como es debido. La *Iliada*, pues, se mueve de la pureza a la impureza pasando por la impureza. La cuestión de la pureza y la impureza se dramatiza al final de la *Iliada* a propósito del funeral de Héctor; es decir, se dramatiza mediante el decoro que se debe a los muertos y mediante lo indecoroso que es dejar el enemigo muerto a los perros.

Nos ocuparemos en primer lugar del significado del funeral y luego el significado de la profanación voluntaria, que denominaremos el antifuneral. Por último, consideraremos las relaciones entre ambas cosas. Descubriremos que esta lectura del poema nos aporta una nueva percepción del significado del héroe, cuyo peculiar papel dentro de la comunidad lo conduce a salir de la comunidad y lo instala en la frontera entre la cultura y la naturaleza.

La naturaleza humana como invención cultural

La naturaleza es lo que continúa, tanto si nos gusta como si no; la naturaleza soporta lo que hagamos y lo que no hagamos y sobrevive. Así definida, la naturaleza es lo que es común a todos los hombres en todos los tiempos y lugares; las culturas varían, pero la naturaleza es invariable. Toda cultura, además, consiste, en un sentido especial, en una relación con esta naturaleza común que es el término común que hace posible comparar las culturas más diversas unas con otras. Las soluciones difieren, pero los problemas, en el nivel más profundo, son los mismos.

También es verdad, sin embargo, que cada cultura tiene su propia naturaleza: propia, no por ser como es, sino por cómo se dice que es. Las cosas pueden ser naturales o no; pero los nombres son puramente culturales y están culturalmente pautados, adicionalmente, en categorías, explicaciones, valores. Al pautar los nombres, una cultura afirma implícitamente su imagen de la naturaleza; y puesto que ésta debe ser una imagen operativa, la cultura afirma su relación con la naturaleza. En los cimientos de nuestro estudio de la cultura hay un estudio de los nombres de las cosas naturales.

El hombre es un ser natural en dos sentidos; tiene una naturaleza y es un ser de la naturaleza. Los hombres se forman imágenes de la naturaleza en ambos sentidos. Toda cultura posee, más explícitamente o (con mayor frecuencia) menos explícitamente, una psicología y una cosmología. Puesto que el hombre es inconcebible sin comunidad, la primera pregunta, la de la naturaleza del hombre, es inseparable de la pregunta por la comunidad. Puesto que toda comunidad debe tener sus límites, la segunda cuestión, la del lugar del hombre en la naturaleza, es inseparable de la cuestión de definir los límites de la comunidad; tanto si estos límites se conciben en función de la explotación productiva de la naturaleza, de las relaciones de la comunidad con otras comunidades o de la comunión de la comunidad con lo sacro. Abordaremos estos dos conjuntos de cuestiones por orden, hablando primero de la naturaleza del hombre tal como la esclarece el funeral homérico y luego del lugar del hombre en la naturaleza tal como lo esclarece el antifuneral.

El funeral es la única ceremonia de las que forman parte del ciclo de la vida en que la figura central ya no está presente. De ahí la pregunta: ¿Acaso está en otro sitio? Si el muerto sobrevive como persona o potencia, estaríamos obligados con él o tendríamos que tratar con él; si está verdaderamente muerto, no se puede hacer nada por él ni nada se puede esperar de él. En el primer caso, el funeral puede servir para asegurarle al muerto una vida feliz después de la muerte, para protegernos de su venganza o ganarnos su protección; en el segundo caso, el funeral es cosa de los vivos y reforma nuestras relaciones entre nosotros. El funeral, pues, tiende a ser un ritual o una ceremonia según la concepción cultural que se tenga de la muerte. Yo sostendré que el funeral homérico es exclusivamente una ceremonia.¹⁶

Esta tesis no hace caso de un dato evidente de la creencia homérica: que la *psyché* del hombre continúa existiendo después de la muerte. La *psyché* puede aparecerse a los vivos en sueños, al menos entre la muerte del hombre y su funeral; con el funeral, la *psyché* entra en la morada del Hades, donde en cierto sentido están todos los muertos y de donde pueden ser evocados mediante los pertinentes ritos. Además, el funeral se hace en favor de la *psyché*, que pide que el cadáver sea enterrado (XXIII, 70-74 y xi, 66-78; cf. iii, 278-285). No obstante, los datos de la creencia, como otros datos, no muestran su significado a primera vista; haremos bien, creo yo, en dejar que nuestra comprensión de la *psyché* se vaya conformando mediante una cuidadosa interpretación del funeral homérico.

Cuando Aquiles habla del funeral de Patroclo, lo presenta en tres partes: «poner a Patroclo en la pira (*pýr*), dedicarle una lápida (*séma*) y cortarle el pelo» (XXIII, 45-46); el funeral comprende, pues, la

colocación del cadáver, la creación de un monumento y ciertas acciones significativas que llevan a cabo los dolientes. Lo primero, propondré yo, tiene que ver con el muerto como ser orgánico; lo segundo se ocupa de él como ser social; lo tercero afirma la relación entre el muerto y los vivos. Tomémoslos en orden, comenzando por la definición de la vida orgánica.

Ménos y Thymós

Cuando Áyax se da ánimos para combatir en el Canto XIII, dice:

Así que ahora mis manos impávidas a coger la lanza
son impelidas y el impulso me mueve a mí; mis dos pies
corren abajo; me siento impulsado, aunque estoy solo,
a ir contra Héctor, que impulsa su incesante batallar.

(XIII, 77-80)

Esta difícil traducción tiene por objeto hacer ver el hecho de que la raíz (*—men) se utiliza cuatro veces en tres versos. Áyax siente el impulso, *ménos*, dentro de él; lo siente en la firmeza con que sus manos empuñan la lanza, en la rapidez con que anda, en su disposición a enfrentarse al similar *ménos* de Héctor. Se siente a la vez fuerte y valiente. Una única vitalidad se manifiesta en vigor tanto somático como psíquico; y aquí debemos aclarar que nosotros estamos volviendo a unir algo que para Homero nunca estuvo separado. El hombre vivo es de una sola pieza; todos sus procesos —metabólicos, motores, afectivos e ideacionales— son aspectos de una única actividad. El nombre de esa actividad es *ménos*.¹⁷

El *ménos* es la cualidad de los vientos (V, 524; v, 478 y xix, 440) y de los ríos (XII, 18 y XXI, 305 y 383). En Homero, lo mismo los vientos que los ríos son personas, de manera que su *ménos* es como el *ménos* de los dioses, de los hombres o de los animales. La transición del sentido de «vitalidad orgánica» al sentido de «energía material» puede verse en el uso de *ménos* por el poder que tiene el sol de corromper los cuerpos muertos (XXIII, 190) o para dar sed a los hombre (x, 160). El *ménos* del sol es el calor. El fuego tiene *ménos*.¹⁸ O mejor podríamos decir que el *ménos* es fuego; el *ménos* es la energía, que en los organismos constituye un aspecto de su funcionamiento orgánico.¹⁹

La vida de los animales es un fuego lento. En el caso de un monstruo como la quimera, su *ménos* interior sale en forma de aliento de fuego (VI, 182). De manera menos espectacular, el vigor de un hombre es también su fuego interior (XVII, 565). Cuando Agamenón se llena de *ménos*, sus «ojos parecían un fuego encendido» (I, 103-104; cf. XIII, 474); en los momentos de furia, el fuego de su interior puede verse a través de los ojos (XIX, 365-367). Este *ménos* debe alimentarse con comida y bebida (IX, 706=XIX, 161); es un fuego orgánico, es decir, el metabolismo.²⁰ El *ménos* viene y se va (V, 472); lo disminuye el dolor (XV, 60; cf. XV, 262 =XX, 110). Está ausente de aquellos cuyos cuerpos no funcionan bien; en tales ocasiones se dice que el *ménos* está «apagado» (XVI, 621; cf. XXII, 96).²¹ Mientras persiste una chispa del fuego metabólico, sin embargo, la vida continúa, como cuando Odiseo, casi agotado hasta la muerte por su lucha con las aguas, yace en un lugar cálido entre la maleza:

Como cuando alguien esconde un tizón entre las cenizas negras,
lejos de la tierra sembrada, donde no hay vecinos,
y salva la semilla del fuego, que no podría encender
en ninguna otra parte,
así se cubrió Odiseo con hojas.

(v, 488-491)

Puesto que el fuego es puro movimiento y consiste en materia en proceso de transformación, el fuego es absolutamente insustancial; puede parecer raro que el *ménos* del fuego se llame *sidēron*, «hecho de hierro» (XXIII, 177). No obstante, el fuego no sólo arde; también templó, y cabe pensar que la dureza del hierro está hecha del fuego que contiene. El *ménos* hace también que el hombre tenga un temple tan duro como el hacha; lo mismo que le da el poder para moverse, también le otorga el poder para resistir el cambio.²²

Como energía, el *ménos* es una causa; cuando se percibe la naturaleza como un flujo, lo que suele quedar sin explicar no es el movimiento, sino la quietud. Así, a menudo, el *ménos* del guerrero lo capacita para mantenerse firme donde está. Un *ménos* que es *átromon*, «incommovible», es el que recibe el guerrero que defiende su casa (XVII, 156-158). Es el hombre con el que se puede contar, no sólo porque puede actuar de por sí, sino porque es resistente a los actos de los otros. Es *émpedos*, «estable» (V, 527, etc.), o bien el *ménos* que hay en su interior es *émpedon*; no se conmueve ni tiembla (V 251-256).²³ El *ménos* de los caballos los hace correr (XXXIII, 468, etc.), pero el *ménos* de los aurigas se manifiesta en la estable impavidez de sus manos con las riendas, una estabilidad que hace que los caballos corran en línea recta (V, 506; cf. XVII, 476). El *ménos*, pues, controla el *ménos*. El *ménos* suele asociarse con las manos, sobre todo con las manos que están *áptoi*, «impávidas», o que «no se pueden apartar» (VII, 309 y XVII, 638). Dice Héctor de Aquiles: «sus manos son como el fuego, su *ménos* es como el hierro» (XX, 372); la dureza y el calor, la fuerza interior y el órgano mediante el cual actúa, la fuerza como energía y la fuerza como sustancia, quedan aquí compendiados en una frase memorable.

El *émpedos* se utiliza más a menudo en relación con los órganos y sus capacidades. Un cuerpo muerto puede ser calificado de *émpedos* por el hecho de que no se pudra (XIX, 33 y 39). En el cuerpo vivo, tener *émpedos* quiere decir que funciona bien. De nuevo aquí, no se hace una clara distinción entre los procesos orgánicos y los psíquicos.²⁴ La fuerza de un hombre joven (*biē*) es *émpedos* (IV, 314, etc.), pero en la vejez le falla (XXIII, 627). Del anciano Príamo se dice que todavía tiene *émpedos*, pero ya no *aesíphrōn*, «que le falla el juicio» (XX, 183). En todo esto, lo estable es la continuidad orgánica. El organismo está en constante flujo y, sin embargo, se automantiene y se autorrepara; da una forma continuada a la nueva materia. Su estabilidad es como la del volteador que salta de caballo en caballo y sin embargo puede calificarse de *émpedos* y *asphalēs*, «seguro» y «de pies firmes» (XV, 683-684).

En la vida, la materia es activa. La materia viva que forma un todo la llamamos un organismo; a sus partes las denominamos órganos. En Homero, el *ménos* está en los órganos, en las manos o en los miembros (VI, 27). Pero el *ménos* está asimismo en la consciencia, que igualmente es una materia activa, igualmente orgánica. De modo que el *ménos* se asocia habitualmente con el *thymós*, como en la fórmula: *otrýne ménos kai thymón hekástou*, «él puso en marcha el *ménos* y el *thymós* de todos los hombres».

El *thymós* es el asiento de la vida afectiva: de las pasiones, los deseos, las esperanzas y las inclinaciones. En mi traducción para este libro, por regla general he vertido *thymós* por «heart» (corazón) porque en inglés el corazón suele ser el órgano que se considera el asiento de las emociones. Pero el *thymós* no es un órgano; más bien es la sustancia que llena un órgano, a saber, los *phrénes*.

Los *phrénes* han sido (coherentemente) identificados con los pulmones y el *thymós*, por lo tanto, con el aliento.²⁵ Debe distinguirse el aliento del aire; el aire es convertido en aliento por el organismo, que de este modo (como en la digestión) convierte una parte del medio ambiente en parte de sí mismo. El aliento es el aire orgánico; es caliente, húmedo y se mueve. El *ménos*, el fuego metabólico, es caliente; hace que todo el organismo interior despidan vapor, sobre todo la caja torácica, el *stéthos*. Cuando un dios inspira al héroe, le insufla *ménos* con el aliento. Es decir, sopla sobre el fuego e insufla con el aliento confianza en el *thymós* del héroe. O sea, al soplar al fuego, aumenta la densidad y el calor del vapor.²⁶ Estas descripciones de las oleadas de la energía no hacen sino extender y atribuir a la intervención divina la habitual correlación entre aliento y energía; el aliento se aplaca en el sueño o en la debilidad y se acelera en la acción o el nerviosismo. El hombre que se dispone a hablar o actuar toma aliento a fondo y acelera el fuego que hay en su interior.

Nuestro aliento es un aspecto de nuestro funcionamiento orgánico del que somos conscientes de la manera más consciente y constante. Todo cambio en nuestras actitudes y en nuestra atención presenta un

cambio correlativo en las pautas respiratorias.²⁷ El hablante homérico expresa este hecho diciendo que siente o sabe algo «en su *thymós*», o bien, alternativamente, que lo siente su *thymós*. Este lenguaje puede parecernos ajeno o incluso primitivo, pero en realidad no es más que un modo poco frecuente de describir sensaciones habituales. Nosotros decimos: «Siento miedo y se me ha acelerado la respiración»; el hablante homérico dice: «Siento el miedo en mi respiración». Tampoco es en realidad diferente decir, como dice el hablante homérico: «Mi respiración siente miedo». No es especialmente razonable conceder a la sensación, como hacemos nosotros, una localización extraorgánica y luego atribuir el estado corporal de nuestra respuesta a nuestra sensación, en lugar de, como hace el hablante homérico, exponer la sensación como una concreta condición corporal. Nosotros decimos: «Yo era consciente de mi cuerpo»; el hablante homérico dice: «Mi cuerpo era consciente». Para él, el cuerpo nunca ha estado separado de la mente; por lo tanto, no tiene que explicar cómo se encajan.

La vida es un proceso en virtud del cual se da forma a la materia; la consciencia es una conformación adicional del proceso de la vida. Puesto que la criatura contiene *ménos*, puede actuar y mantenerse; puesto que contiene *thymós*, puede actuar en forma de respuesta. El *thymós* es el asiento de toda la consciencia práctica, desde la rabia y el dolor instantáneos hasta la capacidad para planear y ponderar basada en lecciones laboriosamente aprendidas. Esta inteligencia práctica se presenta en Homero como un único fenómeno y, al mismo tiempo, con una diferenciación interior extraordinariamente sutil: una cuidadosa taxonomía de todo el abanico de las ideas verbales asociadas con el *thymós* revelaría la complejidad del análisis empírico implícito y aclararía mucho el poema. Aquí nos basta con hacer notar que la consciencia, al ser una actividad adicional de las funciones del cuerpo, es tan mortal como el organismo. En la muerte, el *ménos* «se deshace» (*lýthe*);²⁸ el *thymós* es expirado y se convierte de nuevo en aire.²⁹ Cuando se interrumpe la continuidad del proceso, la forma del proceso se disuelve, las partes cesan de funcionar como órganos y se convierten en mera materia.

Psyché y Nóos

Wittgenstein escribió en el *Tractatus Logico-Philosophicus*: «En la muerte el mundo no se altera; cesa. La muerte no es un acontecimiento de la vida. Nadie vive su muerte». Esta formulación tan moderna reivindica la arcaica interpretación de Homero.³⁰ La muerte no es un problema para el héroe homérico; su muerte concluye su historia y completa su sino. El héroe muerto es un problema para los demás, para quienes deben vivir con el hecho de su ausencia; la muerte sólo es un problema para el propio héroe en la medida en que se siente identificado con los otros. Así, cuando Héctor habla a Andrómaca de su propia muerte, sólo habla de los otros, de la caída de la ciudad y de la esclavitud de su esposa:

Y alguien dirá, el que vea brotarle las lágrimas:
 «Esa es la esposa de Héctor; él luchando era el mejor
 de los jinetes de Troya que combatieron ante Ilión».
 Así dirá, renovándote de este modo el dolor,
 viuda del marido que te mantuvo a salvo de la servidumbre.
 Que el túmulo mortuorio me oculte, muerto debajo de la tierra,
 antes de que oiga tu llanto y que te lleven a rastras.

(VI, 459-465)

El deseo de Héctor es estar ausente de los acontecimientos que prevé; por lo tanto, no sólo piensa en sí mismo como muerto sino como debidamente enterrado. Mediante el funeral, los que han sobrevivido al muerto señalan el hecho de su muerte y afirman su ausencia. El funeral es el *géras* del muerto (XVI, 457=675); el *géras* es el nombre de los honores que tiene derecho a reclamar un hombre en virtud de su estatus o de su rol social. En un sentido, el *géras* señala el estatus; en otro sentido, confiere estatus, de manera que la pérdida del *géras* (como en el caso de Criseida y Briseida) amenaza con la pérdida del

estatus. Por lo tanto, puede considerarse el funeral una ceremonia mediante la cual se confiere al muerto un determinado estatus social. En el funeral, la comunidad afirma que el muerto se ha ido y que la vida prosigue sin él. El ha hecho lo que pudo y su comunidad declara que ya no puede esperarse nada más de él. Puesto que él ya no puede seguir entre ellos, se le concede el estatus que corresponde a los difuntos. O sea, lo liberan. Esta liberación es la que piden las *psychai* cuando, en el intervalo entre la muerte y el entierro, hablan a los vivos. La *psyché*, voy a proponer ahora, sobrevive a la muerte como consecuencia del hecho de que el hombre no sólo muere orgánicamente, sino también socialmente, no sólo muere para la naturaleza, sino también para la cultura.

Homero es precartesiano y, para lo que importa, presocrático. No hace una tajante distinción entre el cuerpo y el alma. Pero, a su manera, sí la hace total entre la teoría y la práctica. Esta distinción es la que debemos entender para llegar a entender la *psyché*.

La noción de la vida que se centra en el *menos*, los *phrénēs* y el *thymós* es una noción de la vida centrada en la acción: el ser vivo tiene una fuente de movilidad en su interior y se impone su propia dirección. No obstante, hay otra noción de la vida en los poemas, según la cual la vida se asocia con la visión.³¹ Se nos recuerda que el fuego tiene un doble significado es al mismo tiempo calor y luz, la fuente tanto del movimiento como de la visión.

La *nóos* está asociada con la visión. Se dice que uno *noésai* con los ojos (véase, p. ej., XV, 422). La *nóos*, no obstante, es distinta de la visión; Sarpedón dice que no puede *ideein* a los troyanos ni tampoco *noésai* (V, 475); no los ve ni los percibe por ninguna parte. Se trata de la *nóos* que capta señales, como cuando Ayax asiente a Fénix y *nóēse* ... *Odyseús* (IX, 223). Los trípodes de Hefesto tienen *nóos*; pueden recibir instrucciones (XVIII, 419-420). Cuando Euriclea reconoce la cicatriz, Penélope no consigue reconocerla, porque «Atenea le quita su *nóos*» (xix, 479). La *nóos* está vinculada al reconocimiento y a la comprensión de lo sensible; podríamos decir que la *nóos* es la significación de la visión que se obtiene al mirar una cosa.³² *Ideein* y *noesai* no son, por lo tanto, dos acciones distintas; más bien la *nóos* elabora lo que percibe la consciencia para que lo que se perciba sea un mundo de significados reconocibles.³³

La *nóos* no siempre está vinculada a la percepción; se dice que alguien *noséai* «con los ojos» sólo en los casos en que subraya la experiencia directa del perceptor. La *nóos* también está conectada con las palabras; es una fuente de los *mýthoi*. La palabra que no se pronuncia está encerrada en la *nóos* (I, 363). Un *nóēma* es un plan o una intención.³⁴ Pero estos usos también están ligados a concretas visualizaciones, no al modo de la percepción directa, sino al modo secundario de la imaginación (XVI, 80-83).³⁵ El que planifica ve una situación futura y utiliza palabras para describirla. La *nóos* tiene que ver con los planes o intenciones, porque éstos son en sí mismos una especie de visión por adelantado. Así se dice que Zeus «no da su aprobación a todos los *noémata* de los hombres» (XVIII, 328; cf. XXIII, 149). El hombre imagina el futuro, pero no llega a ocurrir (X, 104).

Como reconocimiento del significado de las cosas que se perciben o imaginan, la *nóos* es una facultad teórica. Mientras que el *thymós* es la consciencia que tiene el organismo de sí mismo en el mundo, la *nóos* es la consciencia del mundo en que está el organismo. Los objetos que se reconocen son los exteriores: personas, cosas y acontecimientos que son independientes de nosotros. La *nóos* percibe lo que tienen esas características, lo que significan los hechos, y en este sentido es desapasionada.³⁶ Sin embargo, la *nóos* es una fuente de excitación apasionada. ((En todos aquellos casos en que el verbo *noein* tiene un objeto determinado y directo, el *noein* causa una violenta emoción.)³⁷ El significado es para nosotros y el significado percibido se expresa mediante el estado del organismo. La *nóos*, pues, como el *thymós*, se localiza en el *stéthos*, la *nóos* puede concebirse como una especie de formación adicional del *thymós*. «No tiene una significación idéntica que el *thymós*, sino que más bien es algo contenido en el *thymós* y que lo define, como, por ejemplo, en cierto sentido una corriente consiste en aire o agua pero ni los define ni los controla.»³⁸ De manera que puede decir-se que incluso el conocimiento o la visión están en los *phrénēs* o *thymós* cuando la cosa conocida o vista tiene alguna relevancia afectiva o práctica inmediata (XXI, 61 y viii, 45).

La *nóos* es, pues, una facultad teórica que tiene que ver con cosas particulares; particulares en dos sentidos. En primer lugar, la *nóos* capta el significado inmediatamente; el acto, *noein*, puede ir

precedido de un período de atención o de confusión, pero la claridad, cuando llega, llega con la inmediatez de la visión. «En Homero, *noús* nunca significa "razón" ni *noeín* significa nunca "razonar" ni inductiva ni deductivamente.»³⁹ En segundo lugar, la *nóos* capta el significado que tienen sus objetos para un sujeto; de manera que las *nóoi* de diferentes hombres y de hombres de diferentes sociedades son distintas (i, 3).⁴⁰ La *nóos* no descubre ninguna pauta universal de significación ni ninguna verdad eterna; por el contrario, es la facultad mediante la cual discernimos el significado tal como lo discernimos.

La dualidad de *thymós* y *nóos* no se basa, pues, en la distinción entre emoción y razón ni en la distinción entre lo particular y lo universal. Más bien se basa en la distinción entre lo interior y lo exterior, entre la expresión de nosotros en el mundo y la impresión que el mundo hace en nosotros. La *nóos* es una especie de metapercepción. Es una receptividad al significado y, como tal, pasiva;⁴¹ no hay *ménos* en la *nóos*. El *thymós* siempre implica intención o inclinación, y por lo tanto las capacidades activas del organismo para afectar a su ambiente; la *nóos* puede implicar el mero reconocimiento. Así, cuando Eurípilo se retira herido de la batalla, Patroclo se lo encuentra y habla con él, y «su *nóos* por lo menos estaba *émpepos*» (XI, 813). La fuerza de Eurípilo había sido doblegada por la herida, pero seguía consciente y racional; se podía hablar con él. Esta conexión anteriormente señalada entre *nóos* y lenguaje, consejo y planificación, ayuda a comprender el hecho de que, mientras que el *thymós* también existe en los animales, la *nóos* es específica del hombre.⁴² Por lo tanto, podría tener alguna relación con el alma específica del hombre, la *psyché*.⁴³

La *psyché* es el alma escatológica; no hace otra cosa que separarse del hombre cuando él muere o está a punto de morir. De las *psychai* de los vivos se habla como de algo que únicamente se tiene mientras se está vivo y que se pierde con la muerte. A diferencia de las otras almas de que hemos venido hablando, la *psyché* no es una función del organismo ni un asiento de la experiencia.⁴⁴

Hace mucho que se ha observado que en varios pasajes de Homero, cuando un héroe se desmaya, su *psyché* se aleja de él, pero no se dice que regrese cuando revive; por el contrario, regresa su *thymós* y «se recoge en su interior».⁴⁵ Yo sugeriría que esto se debe a que la inconsciencia, como la muerte, no constituye una experiencia. Cuando el hombre revive, «vuelve en sí»; mientras está inconsciente sólo existe para los demás. La *psyché*, quiero afirmar, es un ser que existe para los demás, un aspecto del alma social.

El *ménos*, como hemos visto, es un proceso en virtud del cual se da forma a la materia; el *thymós* es una formación adicional del *ménos* y la *nóos* del *thymós*. Como todas estas cosas están unas en función de otras, todas son mortales por igual. La *nóos*, puesto que es particular y se compone de elementos particulares, no tiene en absoluto la especial posición de la *noús* aristotélica, la cual es en un sentido inmortal, en el que su principio es universal y por lo tanto eterna. En la visión homérica, por el contrario, si algún elemento del hombre sobrevive a la muerte no es porque tenga *nóos* sino porque en la vida es objeto de la *nóos*. La *nóos* de los demás lo ha reconocido y por lo tanto le ha otorgado una identidad social y un nombre propio.

El nombre propio crea el concepto de determinada persona; los seres con nombre propio son reconocibles, no meramente como miembros de una especie, sino como individuos irreversiblemente diferenciados. Los nombres propios los confieren los hombres a las criaturas y a las cosas —a los animales domésticos, por ejemplo, y a los lugares— en la medida en que estas cosas forman parte del tejido de la sociedad. Pero la mayor parte de las criaturas y las cosas permanece anónima. Los seres humanos, las criaturas sociales por excelencia, son los únicos seres (con la posible excepción de los dioses) para quienes el nombre es su esencia:

Nadie es absolutamente anónimo entre los hombres,
ni los de arriba ni los de abajo, desde el momento
en que nace.

(viii, 552-553)

Al nombre propio —el concepto de lo individual—corresponde un hecho material: la apariencia personal. Gracias al aspecto nos reconocemos. Puesto que todo hombre tiene un aspecto diferenciado, puede ser objeto de la *nóos*. Así como el nombre constituye la identidad del hombre en el sentido ideal, su aspecto es su identidad en el sentido material.

En el momento de la muerte el hombre cesa de funcionar; ya no es una fuente de ayuda ni de peligro. Pero su identidad persiste. El hombre ha muerto, pero nacen dos nuevas cosas, o mejor sería decir que dos nuevas cosas llaman nuestra atención. Una es el *sóma* o cadáver.⁴⁶ El *sóma* es materia inerte, un organismo sin *ménos*. Como ya no puede autoconservarse, su apariencia comienza a cambiar. La otra es la *psyché*. La *psyché* es un *eidōlon*, una imagen; se parece «maravillosamente a un hombre», pero «no contiene en absoluto *phrēn*» (XXIII, 103-107). La *psyché* es inmaterial (no puede tocarse) y no tiene *ménos*; sólo puede hablar en los sueños o bien si se le proporciona un cuasi *ménos* alimentándola con sangre caliente. La *psyché* es la apariencia reconocible de un hombre, su identidad en particular. Si recordamos que estamos hablando dentro del reino de lo particular, tendremos razón en decir que en el momento de la muerte el hombre se divide en materia y forma, en materia particular y forma particular. De este modo entendemos el por qué, siendo así que el asiento de la consciencia es el *stéthos*, la *psyché* se asocia especialmente con la cabeza y también con la *rhéthea*, la antigua palabra que al parecer significa «rostro».⁴⁷ La cabeza y el rostro son las partes más reconocibles de la persona; si su identidad está especialmente localizada en alguna parte, debe ser ahí.

Los muertos son *amenēná kárena*, «cabezas sin *ménos*». Su identidad sobrevive, pero sin fuerza, y ellos se hallan en algún otro sitio, en el reino más lejano, oscuro e incognoscible. Todo esto objetiva la visión de la muerte que señalamos antes; la muerte es una experiencia de los vivos, para quienes el muerto sobrevive en la modalidad de en ausencia. Su rostro ronda la memoria de quienes debieron vivir con él. Las *psychai* que están en la morada del Hades son precisamente las ausentes; el funeral es la ceremonia de su partida y el ritual de su liberación.

La división del muerto en *psyché* y *sóma* señala esta descomposición en el aspecto natural y el cultural. El funeral homérico se ocupa de ambos aspectos de la muerte.

Después de la muerte

Un cuerpo muerto es un rompecabezas. Es todo lo que era la persona viva y sin embargo no se le parece en nada; en la muerte, se es el mismo y sin embargo todo lo contrario de lo que se era en la vida. El guerrero muerto pasa a manos de sus mujeres; él, que tanto tiempo ha sido su protector, se convierte ahora en su tarea. Es casi imposible de creer que este ser familiar ya no sea una persona; por eso Aquiles, al despedirse del difunto Patroclo, pone las manos sobre el *stéthos* del cadáver, como si con la fuerza bruta pudiera alcanzar la consciencia de que ya no está allí para escuchar sus palabras (XVIII, 317=XXIII, 18). Los vivos son renuentes a abandonar a sus muertos; es el difunto Patroclo el que está listo para partir.

Sin embargo, el cuerpo muerto comienza a pudrir-se. Una vez que se ha ido la *psyché*, la forma familiar comienza a transformarse en algo distinto conforme se va fundiendo con el flujo de la naturaleza. Este es el horror de los cuerpos muertos; son cosas intersticiales, pues con la muerte toda la persona se convierte en una especie de excremento, en los meros despojos de la vida. Para este rompecabezas hay al menos dos soluciones. Una, el embalsamamiento, era la solución de los micénicos; mediante esta práctica se evita la última indignidad de la muerte. Se conserva el cadáver y es posible sostener que prosiga alguna clase de vida limitada en su hogar subterráneo. Los rastros de esta práctica tal vez sobrevivan en Homero,⁴⁸ pero la solución homérica adopta el curso contrario. Se lava el cuerpo, se unge con aceites, se lo purifica, si hay heridas, con harina (XVIII, 350-353; y xxiv, 43-45), y se amortaja; por así decirlo; es limpiado y empaquetado y de este modo se señala que está al margen de la naturaleza. Luego, se quema. Lo que antes era sostenido por el *ménos* orgánico se entrega ahora al puro *ménos* y se destruye. Mientras que la putrefacción no es limpia, la incineración lo es; lo que se pudre se convierte en algo informe, mientras que lo que se quema deja de existir por completo. No ser nada es una condición absoluta y, por

lo tanto, una especie de forma: el cuerpo quemado ha sido salvado de la decadencia. Los huesos persisten, porque el fuego homérico, de leña y sebo, no tenía la bastante temperatura para quemarlos; en un cierto sentido se embalsaman, puesto que se envuelven en una capa de grasa, se colocan en una vasija dorada y se entierran profundamente, cubriéndolos con pesadas piedras, donde se espera que no cambien de lugar ni de estado jamás (XXII, 238-257 y XXIV, 792-798).

El fuego es la mitad del funeral, la mitad que se ocupa del organismo muerto. La otra mitad actúa en el difunto como identidad social, y desde este punto de vista el funeral es una larga despedida. Se piensa en el muerto como alguien que parte hacia un largo viaje; de las cosas y las criaturas que se queman con Patroclo se dice que «todo esto es adecuado para el cadáver que tiene que hacer su largo viaje en la neblinosa oscuridad» (XXIII, 50-51; cf. 137). Las lamentaciones formales, los *góoi*, no hablan del muerto como si estuviera vivo; más bien hablan de cómo son las cosas ahora que él ha muerto, de la diferencia que crea su ausencia. El duelo no es tanto un recuerdo del pasado como una definición de la nueva situación; el duelo mira, pues, hacia el futuro, hacia la situación posterior al funeral, y celebra al difunto no por lo que hizo sino por cuánto se le echará de menos. Se deja ir a la persona viva y se crea una nueva figura social, la del ausente. Al final de la ceremonia, esta figura negativa se immortaliza mediante el *séma*, que se erige para «que se pregunten los hombres venideros» (xi, 76; cf. VII, 89-91, iv, 584 y xxiv, 80-84).

El *séma* es el *émpedon*; se menciona el *sima* en una comparación como lo que es típicamente el *émpedon* (XVII, 434-436). El hombre que ha muerto para los demás sobrevive como un nombre y una historia. Dará pie a la pregunta: ¿Quién es el que ha muerto?; y durante un tiempo los hombres podrán dar respuesta a esta pregunta. El *séma* colocado sobre la tierra refleja la *psyché* que está en la morada del Hades; ambas son señales permanentes e impotentes de la identidad del que ha desaparecido.⁴⁹ Las *psychai* sobreviven en el Hades en un sentido, pues sobreviven en condición inerte. No tienen aventuras después de la muerte. Incluso en la Odisea, donde Odiseo es capaz de evocar a las *psychai* por un procedimiento mágico y donde se recogen las conversaciones de los muertos entre sí, el mundo de las *psychai* no se concibe como un mundo de experiencias, sino de recuerdos.⁵⁰ Los muertos se cuentan unos a otros los acontecimientos de su vida y nada más. El difunto reciente puede ser visto como un mensajero de los vivos; por lo demás, los muertos no tienen información sobre los hechos acaecidos después de su fallecimiento. Están deseosos de noticias sobre los vivos (xi, 457-464 y 492-540). Si Anticlea puede dar a Odiseo noticias sobre Itaca es sólo debido a que ella murió después de la partida de él y ha estado allí después que él.⁵¹ En la vida, la *psyché* no es un lugar de la experiencia y en la muerte es incapaz de ninguna experiencia ni de ningún cambio. De manera que la existencia de las *psychai* en el Hades no es una prolongación de la vida personal, sino una especie de monumento a los hechos de la vida personal que existió en otro tiempo.⁵²

La oración de la *psychai* antes del entierro del cuerpo no es, en realidad, pues, una oración para ser admitida en otro mundo; la morada del Hades sólo en un sentido muy limitado es un mundo. La *psyché* reza para ser liberada de este mundo, lo cual puede considerarse una admisión en el antimundo. Hades es el señor de una tercera parte de la herencia de Crono, pero es «detestado por los dioses y los hombres» y su reino se halla más allá de la corriente del océano (xi, 155-159), lo que quiere decir fuera del mundo. Su mundo es un no-mundo. Del mismo modo, el funeral es una conversión de la persona en no-persona, en el negativo de una persona. Al cuerpo se le libra de la decadencia aniquilándolo. A la persona social se la libra de la incapacidad social —responsabilidades incumplibles, deseos irrealizables—convirtiéndola de una persona activa en una persona a la que se recuerda y que tiene recuerdos. En ambos sentidos, el funeral purifica al difunto al establecer el tiempo de su existencia y al convertir-lo en algo que no está sometido a cambios.

Para los vivos, el funeral es una ceremonia de despedida; el muerto parte y los vivos le conceden permiso para partir. Puesto que en la comunidad estamos unidos unos a otros —sobre todo los que están ligados por el amor o por el parentesco—, esta despedida separa al doliente, que al despedirse del difunto se despide también de una parte de sí mismo. Esta idea conduce a la interpretación del corte de los cabellos.⁵³

Entre el fallecimiento y la cremación, el difunto está en una condición liminal: no está vivo ni propiamente muerto. Se está descomponiendo pero aguanta; sus dolientes entran con él en un reino liminal. Comparten su muerte y llevan sobre sí una imagen de la suciedad de la muerte al echarse encima ceniza, mesarse los cabellos y las mejillas, revolverse sobre excrementos y arrancarse a jirones las ropas.⁵⁴ El muerto va a partir para un viaje y el impulso de los dolientes es ir con él; el duelo más perfecto sería el suicidio, el cual se considera como una posibilidad real (XVIII, 34). A falta de esto, el doliente puede suspender la vida, como hace Aquiles al abstenerse de comer, de dormir, de lavarse y de relaciones amorosas (XXIV, 129-131). El tiempo del duelo es el último tiempo que comparten los muertos y los vivos, que también participan de ciertas condiciones intermedias entre la vida y la muerte. Esta común participación es la que se representa en la fiesta funeraria de los mirmidones que se celebra junto al cadáver de Patroclo; los dolientes comen la carne del animal sacrificial mientras se vierte la sangre alrededor del cadáver en una ceremonia de alimentar a la *psyché* (XXIII, 34).

El corte de los cabellos, propongo yo, está relacionado con la común liminalidad del cadáver y del doliente. El cabello (junto con las uñas) es la única parte del cuerpo que crece y sin embargo es inerte y puede perderse sin dolor ni perjuicio. Además, el cabello sigue creciendo después de la muerte. El cabello, pues, forma parte de nosotros sin ser del todo parte y tiene una especie de vida propia; su vida es una metonimia de nuestra vida.⁵⁵ Cuando Aquiles sale de Ftía hacia Troya, Peleo jura que Aquiles mantendrá el pelo sin cortar y que se lo cortará al regreso y lo dedicará al río Esperqueo. De manera que jura que si Aquiles devuelve su vida (real) a su propia tierra, su vida (metafórica) será entregada al río; la vida pagará por la vida. En el funeral de Patroclo, Aquiles rompe este juramento, se corta el pelo y lo pone en las manos de Patroclo cuando está en la pira. Al enviar su vida al fuego con el cuerpo del amigo (XXIII, 144-151), Aquiles renuncia a la esperanza de regresar vivo a Ftía; muere (metafóricamente) con Patroclo, lo mismo que luego espera morir (realmente) en Troya y ser enterrado con Patroclo (XXIII, 245-248).

El acto de Aquiles es una versión más elaborada del ritual ordinario del duelo, en el que el doliente coloca un mechón de sus cabellos sobre el cuerpo que se va a quemar (XXIII, 134-136). La explicación que da Aquiles de su acto puede guiarnos para comprender el ritual más habitual. El doliente, situado entre los vivos y los muertos, se parte en dos; entrega una parte, o una versión, de su vida al difunto, con lo que afirma su solidaridad con él. Luego, el doliente ya está libre para regresar y afirmar su solidaridad con los vivos. Así como el funeral entrega el muerto a la muerte, también entrega el vivo a la vida (cf. XXIII, 52-53).

La muerte de un hombre inflige una herida a la comunidad. Un punto del entramado social deja de responder a los regalos y las demandas de los demás. Además, conforme comienza a pudrirse el cadáver del muerto, todo el cuerpo social, del que ha sido considerado una parte, se hace vulnerable a los procesos de la naturaleza. El difunto todavía participa de los afectos de los dolientes, pero se está convirtiendo en algo distinto. La amenaza de deformación, de informalidad e impureza no se limita por lo tanto al difunto; afecta a todo lo que lo liga con los lazos de la comunidad.

La pira funeraria cauteriza y cura esta herida. Al mismo tiempo, mediante el duelo y el monumento conmemorativo, el tejido social se reconstruye de una nueva forma que tiene en cuenta la ausencia de este miembro. En el funeral, la comunidad actúa en su propio provecho, afirmando su continuidad a pesar de las fuerzas disolventes que la atacan. Mediante el funeral, la comunidad se purifica a sí misma.

El antifuneral

Hasta ahora hemos hablado de los funerales como una actividad de las comunidades. Pero los héroes de la *Iliada* son guerreros y el tema de la *Iliada* es el combate. El combate no es una acción dentro de las comunidades, sino entre comunidades. El combate es la clase de relación social que constituye la negación de la comunidad. La acción del guerrero en la batalla hiere a una comunidad ajena. La perfecta negación de la comunidad, además, no consiste fundamentalmente en matar al enemigo, sino en negarle

el funeral, pues esto significa que la comunidad ajena no sólo es herida, sino que también se le niegan los medios para curarse.

El conflicto interior a la comunidad es mediatizado y atemperado por procedimientos previamente convenidos. En el conflicto intracomunitario —litigios, ordalías, duelos— hay una herida pero también hay curación; lo impuro es sometido a la pauta formalizada de lo puro. También los guerreros pueden participar en el campo de batalla en conflictos mediatizados, en la medida en que comparten un código bélico común. La *Iliada* oscila, como hemos visto, entre estos conflictos y la tendencia al conflicto absoluto. Mientras los guerreros se prometen entre sí los funerales —como en el duelo entre Héctor y Áyax—, cada cual respeta la comunidad del otro y, en un sentido especial, se mantienen en mutua comunidad. No obstante, el código de los guerreros, en ausencia de una autoridad superior a la que puedan apelar ambas partes, no puede institucionalizarse y de alguna forma resulta arbitrario e insustancial.

El terror del conflicto no surge del hecho de que en el conflicto los hombres padezcan heridas y muerte, pues las heridas y la muerte son siempre y en todas partes hechos de la vida. Las heridas y la muerte, cuando están dotadas de sus adecuados significados, son siempre soportables; de hecho, a veces pueden considerarse ennoblecedoras y hasta ser bien recibidas. El terror del conflicto radica en la amenaza de impureza que evoca ese conflicto. El mero conflicto, no mediatizado por formas culturales, carece de contenido consciente y sólo demuestra la existen-

cia de una fuerza que es preponderante; una fuerza, dentro de la esfera cultural, es una fuente ciega de informalidad y de caos moral. El emblema de este caos, dentro de la *Iliada*, es el antifuneral; el terror de la cólera de Aquiles, que se evoca en el prólogo, no radica en el hecho de que envíe al Hades tantísimas *psychai* de héroes, sino en que las convierta en «presa de los perros y festín de las aves» (I, 4-5).⁵⁶ El antifuneral, mediante el cual se destripa a los muertos y se entregan a los carroñeros, es en la *Iliada* emblemático de la impureza latente en la guerra. Como vimos, esta última impureza nunca llega a realizarse en el poema; pero la amenaza de esta impureza es la quintaesencia del terror en la *Iliada*.

Este mismo terror se expresa mitológicamente con las *kéres*, las criaturas monstruosas cuyo lugar es el campo de batalla y que, de hecho, apenas se mencionan excepto a propósito de la muerte violenta. Las *kéres* aparecen en el escenario de la batalla sobre el gran escudo de Aquiles, entre las figuras alegóricas que se entremezclan con los guerreros:

Allí estaba la Discordia, allí el Tumulto, allí la maldita Kér,
que tenía cogido a uno recién herido, vivo todavía, y a otro sin herir,
y a otro ya muerto, y los arrastraba por los pies entre la turba.
Llevaba manchados de sangre humana los hombros de su vestido.
(XVIII, 535-538)

Los mismos versos aparecen (con ligeras variaciones) en *El escudo de Hércules* de Hesíodo, con el verso añadido: «Mirando torvamente a su alrededor, con rugidos y rechinar de dientes» (*Aspis*, 160). Este «rechinar de dientes» se explica más adelante en el mismo poema:

De nuevo luchaban. Y entre ellos
las negras Kéres, chocando sus dientes blancos,
con el rostro sonriente, raídas, manchadas de sangre,
terribles,
segúan peleando por los caídos. Todas querían
beberse la sangre negra. Al primero que cogían,
tirado o caído, recién herido, a su alrededor
clavaban sus fuertes garras y la sombra al Hades
se iba, en el helado Tártaro. Los corazones les

arrancaban
 con sangre humana; tiraban el cadáver
 y volvían al tumulto y peleaban enfebrecidas por el
 nuevo deseo.

(*Aspis*, 248-257)

Las *kéres* de Hesíodo se comen a los heridos; morir —al menos en la batalla— equivale a ser devorado por una *kér*. Parece claro que la misma idea recorre la *Iliada*, aun cuando Homero, con un tacto absolutamente característico, nunca nos lo diga.⁵⁷ Sarpedón habla de las «innumerables *kéres* aladas» (XII, 326-327) a quienes nadie escapa, y el difunto Patroclo dice: «la *kér* abría la boca por mí, la odiosa que me estaba destinada desde mi nacimiento» (XXIII, 78-79). Cada hombre tiene su propia *kér*, que lo vigila hambrienta. A la *kér* le interesa su muerte y a ella lo conduce (II, 834=XI, 332 y VIII, 528). El cobarde, en el momento de peligro, «piensa en las *kéres* y le castañetean los dientes» (XIII, 283).

Las *kéres* tienen dientes; también tienen alas y garras. Son una combinación de perro y pájaro. Los cuerpos que no entierran pueden ser comidos por diversas criaturas —gusanos, por ejemplo, o peces—, pero los perros y los pájaros son los carroñeros que se mencionan convencionalmente. Las *kéres*, pues, son emblemáticas del antifuneral. No obstante, las *kéres* no se comen a los muertos sin enterrar; se comen a los agonizantes. La presencia de las *kéres* en el campo de batalla sugiere que el antifuneral está latente en todo combate; que la profanación de los muertos por los carroñeros es una extensión del combate y del desarrollo de su lógica interna.

Todos los seres orgánicos tienen una deuda con la naturaleza. Mientras el fuego orgánico arde en su interior, el animal consume comida y aire, que transforma en sustancia orgánica y en el *ménos* que mueve los órganos. En el momento de la muerte, el organismo se convierte de sujeto en objeto; la carne viva (*flesh*) se convierte en carne de comer (*meat*). Las *kéres* que devoran a los agonizantes son una imagen de la muerte orgánica mediante la cual el animal pasa de ser comedor a ser comido.

El hombre, como criatura cultural, tiene el privilegio del funeral y de eludir la muerte orgánica; el cuerpo se embalsama o se incinera. Mediante este tratamiento del cuerpo, la comunidad decreta su decisión de que incluso como organismo el hombre pertenece al orden de la cultura y no al reino de la naturaleza.

Los hombres gozan de los privilegios de la cultura porque son miembros de una comunidad. En la comunidad, los hombres se relacionan entre sí como sujetos; ven a los demás como personas iguales a ellos, cuyos propósitos comparten en algún sentido. El combate, sin embargo, es entre comunidades, y en el combate el enemigo es reducido a un objeto, un obstáculo o una amenaza que debemos suprimir alegremente con objeto de asegurar nuestros propios propósitos. De este modo, tratamos a nuestros prójimos como si fueran cosas de la naturaleza, fuerzas o elementos a los cuales tienen el deber la virtud y la pericia humanas de someterlos y controlarlos. Y, puesto que esta reificación del enemigo es recíproca, el guerrero que entra en combate afronta el peligro de que él también será tratado como un objeto de la naturaleza. Así pues, si el guerrero muerto no es recuperado por su comunidad, bien puede ser tratado como un animal muerto, como un simple trozo de basura para eliminar. Incluso cuando todavía está luchando, el guerrero siente que a ojos del enemigo se ha convertido en una simple bestia o cosa que hay que vencer por la fuerza. Además, recíprocamente, las fuerzas contrarias le parecen de naturaleza inhumana y siente que está siendo amenazado, no únicamente con la muerte, sino con ser devorado.

Esta línea de pensamiento explica las *kéres* y también explica cómo es posible el antifuneral, pero no explica por qué el antifuneral se utiliza como amenaza. En Homero, el enemigo muerto no es sencillamente abandonado, y por lo tanto entregado como presa a los carroñeros; los héroes —Héctor y Aquiles por igual— se proponen terminantemente que ése sea el sino de sus enemigos. El terror del combate no radica simplemente en la supresión de las normas culturales, sino en su inversión: se disfruta en infligir a los otros lo que más teme uno para sí mismo. No sólo se permite la impureza, sino que incluso se celebra. Esta inversión de las normas se produce, como veremos, porque la cultura no sólo se crea a partir de naturaleza sino también en contraposición a ésta, de manera que, cuando en el combate

nos trasladamos de lo cultural a lo natural, el orden de la cultura se invierte por completo. Con objeto de elucidar esta oscura frase, será necesario dar un gran paso atrás y reconstruir en líneas generales la concepción de Homero sobre el lugar que ocupa el hombre en la naturaleza. Esta reconstrucción explicará, de paso, por qué el antifuneral implica convencionalmente esta pareja: las aves y los perros.

Los símiles y el escudo de Aquiles

El mundo de la *Iliada* es un campo de batalla deshabitado. El poeta, o más bien su tradición poética, ha imaginado un mundo que en este aspecto no puede haber sido deducido a partir de la experiencia de los poetas: un mundo en el que la guerra ha llegado a ser, no una aventura o una crisis ocasional, sino la ocupación ordinaria de la vida. En este poema, la guerra de Troya tiene un carácter de situación establecida y definitiva; sabemos que ha tenido un principio y tendrá un final, pero ninguno de estos acontecimientos forma parte del relato de la *Iliada*. Los hombres de la *Iliada* no tienen ni parecen tener otra expectativa que la de combatir.

El combate es una actividad puramente social; en el combate los hombres se miden contra otros hombres —y, en Homero, contra los dioses— pero no contra la naturaleza. En el combate, se despliegan y se despojan los recursos que los hombres han obtenido de la naturaleza, pero no se genera ninguna clase de nuevos recursos. Con la excepción de las mujeres troyanas en sus telares, los personajes de la *Iliada* no participan en ninguna actividad productiva. Los griegos viven del robo, los troyanos de consumir sus ahorros, de hecho, del tesoro del Príamo. La economía de la *Iliada* es una economía de consumo e intercambio, pero sin producción.

La sociedad de la *Iliada*, por lo tanto, no se renueva. Sabemos que la guerra no puede durar eternamente y que la sociedad construida a su alrededor no es una sociedad viable o completa. El mundo de la *Iliada* es un mundo reducido; se presentan dos comunidades que se mantienen con recursos menguantes bajo unas condiciones especialmente restringidas. Esta imagen reducida de la sociedad excluye toda la diversidad de actividades necesarias para toda sociedad que funcione y se renueve. En particular, la naturaleza productiva —la fuente de la vida y el problema fundamental de la actividad humana— queda excluida del mundo social de la *Iliada*. Estas sociedades, encerradas y encapsuladas en la disciplina de su mutua lucha, subsisten con los recursos que les presta una sociedad más amplia y que funciona en todos los aspectos.

El mundo más amplio aparece en los pensamientos de los personajes, que a menudo hablan de un tiempo de paz o de un lugar en paz. También se entrevé en el pensamiento del poeta, sobre todo en las comparaciones. Cada comparación es una especie de ventana por la que vislumbramos un mundo situado más allá del campo de batalla de Troya. Gracias al artificio de las comparaciones, el mundo general se incluye en un mundo más estrecho. A través de las comparaciones el campo de batalla se sitúa dentro del mundo más vasto y, al mismo tiempo, se hace que refleje todos los distintos aspectos del mundo general, de manera que la parte recapitula el todo.

La intención retórica de los símiles no es la de describir el mundo en paz sino la de hacer vívido el mundo de la guerra; es decir, que las imágenes que presenta del mundo en general son incidentales respecto a su propósito. Por lo tanto, tienen algo en común con los materiales oníricos. El poeta recurre a ciertos recuerdos o imágenes para esclarecernos la escena que ha puesto ante nosotros; usa la imagen que nos sorprende por ser la que mayor fuerza tiene en el contexto. Puesto que este proceso es irreflexivo, puede suponerse que los temas que se repiten en los símiles reflejan y expresan un substrato del pensamiento del poeta o bien —puesto que probablemente son pocas las comparaciones de su invención personal— de la tradición poética con la que se identifica. Un catálogo de los temas que se repiten en los símiles puede informarnos de cuáles son las imágenes que esta tradición consideraba especialmente sorprendentes y significativas. En los símiles, tomados en conjunto, sale a la luz la comprensión colectiva, implícita y rudimentaria de cuáles son las cosas del mundo más significativas para los hombres.

Frente a los símiles podemos poner el escudo de Aquiles (XVIII, 478-608). El escudo pretende ser una imagen sistemática del mundo en general, exterior a la *Iliada*. Las pautas que emergen irreflexivamente en las comparaciones se han reflejado aquí y organizado de forma coherente. Sin embargo, esta misma diferencia hace del escudo una especie de símil magistral; la pauta del escudo puede guiarnos en la interpretación de las comparaciones. Por lo tanto, comenzaremos por el escudo y continuaremos por los símiles, teniendo presente que nuestro objetivo fundamental es captar cuál es la idea que tiene Homero del lugar que ocupa el hombre en la naturaleza.

El escudo está compuesto de cinco círculos concéntricos. El poeta comienza su descripción por el centro y va avanzando hacia el exterior. El círculo interior representa la tierra, el mar y el cielo, el sol y la luna, y las constelaciones, que son *teiréa*, signos o portentos (XVIII, 485). De este modo, se nos muestra la naturaleza en ausencia del hombre, como un reino de orden y significación.

El segundo anillo representa el mundo humano en sí. Están configuradas dos ciudades, una en paz y la otra en guerra. En la ciudad en paz vemos una boda y un litigio, ceremonias de la solidaridad social y del conflicto social. En la ciudad en guerra vemos un consejo que debate sobre táctica bélica y la realización de una emboscada.

El tercer anillo simboliza las cuatro estaciones agrícolas: el arado, la recolección, la vendimia y la época del barbecho en que se lleva el ganado al campo para que lo fertilice con vistas a la futura labranza. En este anillo vemos al hombre en la naturaleza y el ciclo de la actividad productiva del hombre.

El cuarto anillo personifica una danza circular; la sociedad, en otras palabras, que en el segundo anillo ha sido retratada como una estructura de cooperación y de conflicto, aparece aquí como pura *communitas*.⁵⁸ Y en la medida en que el cuarto anillo tiene ecos del segundo, con una diferencia, también el quinto tiene ecos del primero; aquí es la corriente del océano, la cual, lo mismo que gira alrededor de todo el mundo, también gira alrededor de esta imagen de todo el mundo. Los dos anillos interiores retratan la naturaleza y la cultura como estructuras significativas; los dos exteriores representan la cultura y la naturaleza como pura acción o puro proceso. El escudo pasa de la naturaleza a la cultura y a la producción, que es la inclusión de la naturaleza en la cultura; luego, retrocede a la naturaleza pasando por la cultura. El conjunto tiene una construcción simétrica, A-B-C-B-A, del tipo habitual en Homero.

Si intentamos interpretar los símiles por medio de este modelo, no saltan a la vista correlaciones fáciles. Las comparaciones de la *Iliada* son sumamente diversas, tanto en su contenido interno como en su aplicación al contexto poético en el que aparecen, y probablemente no se les puede dar ninguna explicación universal que sea útil. No obstante, fijándose en las repeticiones pueden señalarse algunas cosas.

Unos cuantos símiles —muy pocos— versan sobre temas de la vida social y, en consecuencia, ligados al segundo anillo (y al cuarto) del escudo. Pensemos, por ejemplo, en los dos hombres que disputan sobre los lindes de un campo (XII, 421-424), en la niña que grita para que la recojan (XVI, 7-11), en el extranjero exilado que llega inesperadamente (XXIV, 480-483). Estas comparaciones son relativamente raras por-que los temas sociales ya son los temas del poema propiamente dicho; por esta misma razón no se compara los guerreros ni las escenas de combate con nada.⁵⁹ Los símiles se abren a lo que es exterior al poema; no hay motivo para que contengan lo mismo que ya contiene el poema.

Hablando en términos generales, tres temas dominan los símiles. Primero, hay un gran grupo dedicado al tiempo: la niebla, la nieve, el torbellino, la tormenta de arena, la inundación, etc. A éstos agregaría yo los símiles de bosques, incendios, terremotos y rayos, incluidos también los que envía Zeus. En la gran mayoría de estas comparaciones, la naturaleza se presenta tempestuosa, violenta y peligrosa; los símiles meteorológicos, pues, están vinculados a los oceánicos, sobre todo a los muy abundantes que se refieren a cómo rompen las olas en la costa o en los riscos. Tenemos aquí, pues, el primero de nuestros temas: la naturaleza como algo hostil al hombre. Los símiles sobre este tema están vinculados al Escudo: los símiles del océano y de la costa están evidentemente ligados al borde exterior, los símiles climatológicos al centro, mediante la relación que hay entre las estrellas y el clima y mediante el doble papel de Zeus como el que envía los signos meteorológicos y el que impone el clima.

El segundo tema importante es el de los procedimientos técnicos que participan en actividades humanas como la carpintería, la tejeduría, etcétera. Aquí la naturaleza es benigna y se presta a los propósitos del hombre.⁶⁰ La actividad productiva, excluida del mundo dramático de la *Iliada*, reaparece en los símiles (que de este modo están vinculados al tercer anillo del Escudo).

Un tercer grupo de símiles (según mi clasificación, el grupo que contiene mayor cantidad) comprende la caza y el pastoreo. Los animales silvestres suelen aparecer en estos símiles; en los que se refieren a la caza, por supuesto, pero también en los símiles sobre el pastoreo. Este grupo, además, y sólo este grupo, incluye símiles en los que se menciona a los perros.

Por último, podemos agregar un pequeño grupo de símiles que presenta a los animales silvestres en libertad. Este grupo, y sólo éste, incluye símiles en los que se mencionan los pájaros.

No es fácil distinguir el tema básico de ninguno de los grupos. Los símiles que incluyen animales silvestres en libertad no tienen relación con el Escudo; para interpretarlos habrá que esperar a que examinemos su aplicación, en cuanto símiles, al contexto. Los símiles de caza y pastoreo están ligados al tercer anillo del Escudo a través de la escena que aparece allí del tiempo de barbecho. Esta escena incluye dos leones que hacen presa en un taro y que están siendo espantados por hombres y perros (XVIII, 579-581). Puesto que el pastoreo, y la caza para obtener carne comestible, es una actividad productiva, en principio nos sentimos tentados a incluir estos símiles entre los demás símiles técnicos, y de hecho unos pocos de ellos pertenecen a ese grupo (por ejemplo, II, 474-476; IV, 433-436; XIII, 491-495).

No obstante, en la gran mayoría de los símiles de caza y pastoreo, la naturaleza no se muestra benigna y dócil, sino ajena y amenazadora. Estos símiles más bien corresponden al primer grupo, el que comprende los del tiempo y el mar. El pastor aparece en varios de ellos, como un observador al que la naturaleza le resulta peligrosa, o como mínimo distante y ajena. Así, la niebla «no es amiga del pastor» (III, 11); el cabrero ve la tormenta que se acerca y tiembla (IV 275-279); el pastor oye desde lejos el fragor de dos torrentes que confluyen (IV, 452-455); se pone contento cuando el cielo se despeja y deja ver las estrellas (VIII, 555-559). Igual que el marino (cf. XV, 624-629; XIX, 375-378), el pastor es una persona que se enfrenta con la naturaleza no domesticada de una forma como no lo hacen muchos hombres.

Ágrou ep' eschatién

La demarcación más nítida del paisaje homérico, sólo superada por la distinción entre tierra y mar, es la frontera entre la tierra baja cultivable y la tierra montañosa o de pastos. En la llanura de aluvión hay sembrados, huertos, ciudades y casas; la llanura es el mundo propiamente habitado de la vida familiar y la comunidad política. Alrededor de la llanura corre la muralla montañosa, y quienes trepan a esta muralla se encuentran en un mundo distinto: el *ágrou ep' eschatién*, la tierra de más allá de los límites de la agricultura. Allí viven los rebaños (excepto en la estación de los barbechos) con los pastores que los cuidan. Los pastores no viven propiamente en casas sino en *stathmoí*, cobertizos o chozas, y allí no hay familias; el pastoreo es un trabajo de hombres jóvenes (xvii, 20-21), hasta que alcancen la edad de tener esposa, *oikos* y *kléros*, es decir, una familia, una casa y una parcela de tierra cultivable (xiv, 64). La tierra montañosa aparece incluida en la descripción del Escudo en una especie de nota a pie de página de tres líneas correspondiente al tercer anillo (XVIII, 587-589). Esta tierra que está más allá de los campos sembrados es una tierra de nadie, situada entre la naturaleza y la cultura: los hombres la comparten con las bestias salvajes que también viven allí: leones, lobos, chacales, osos y ciervos.

El *ágrou ep' eschatién* es, pues, un medio ambiente marginal y sólo marginalmente se incluye en el Escudo. Sin embargo, este medio ambiente domina los símiles. Esto se debe a que el *ágrou ep' eschatién* es una imagen del campo de batalla. Con objeto de entender este punto, debemos considerar la aplicación de los símiles a su contexto, y concretamente a la situación de combate. Comencemos por los símiles de la actividad técnica.

El combate no es una actividad productiva, pero sí es técnica y conlleva planificación, habilidad y el uso de instrumentos. De manera que el combate puede compararse con una actividad técnica. Pero cuando se hace esta comparación en la *Iliada*, el efecto es casi siempre sorprendente,⁶¹ como cuando la sangre corre por la carne de Menelao como el tinte cuidadosamente extendido sobre el marfil (IV, 141-147), o cuando los caballos de Aquiles pisan los cadáveres como los bueyes trillan el grano (XX, 495-502), o bien

Como cuando un hombre entrega la piel de un gran buey
a gente para que la estire, después de haberla empapado en grasa,
y ellos, agarrándola, se van separando y la estiran formando
un círculo; la humedad desaparece y la grasa penetra
conforme muchos tiran y la piel se estira de parte a parte;
así, más o menos de esta manera, tiraban en un reducido espacio
del cadáver los de ambos bandos.

(XVII, 389-395)

Lo que es habilidad en relación con los objetos se convierte en crueldad cuando se aplica a personas. La mayor parte de las veces los símiles técnicos nos recuerdan que en el combate tratamos a las personas como a objetos.

Por regla general, el símil técnico aparece contrastando con el contexto: inesperadamente se compara un acto pacífico con la violencia de la guerra. El símil del clima y del mar, por otra parte, a menudo desarrolla y refuerza el tono del contexto; el clima es aún más violento que la guerra. Así, en el Canto XI, Agamenón ataca como un incendio forestal que brama por la maleza (XI, 155-159); Héctor contraataca como una tromba que corre por el mar (XI, 297-298) y como una tempestad que levanta la espuma por encima de la costa (XI, 305-309). Los ejemplos pueden multiplicarse por docenas. El combate es el terreno de la fuerza y el clima aparece en los símiles, sobre todo, como la imagen de la pura fuerza desatada del mundo.

Así, el combate del hombre contra el hombre se compara a la lucha del hombre contra la naturaleza sin domesticar. La paz, se nos recuerda, tiene sus violencias; el mundo del hombre es un logro inseguro, difícil de obtener y fácil de destruir. Siempre existe la amenaza de la tormenta que anega los campos (V, 87-94) y ahoga a los niños (XXI, 281-283). El enfrentamiento del hombre con la tormenta puede verse como un aspecto del enfrentamiento del hombre con los dioses, especialmente con Zeus, que es quien envía la tormenta (por ejemplo, X, 5-8 y XII, 278-286), quizás movido por su furia contra el hombre (XVI, 384-393), y quien ha llenado el cielo con sus presagios: el rayo, la estrella fugaz y el arco iris (XIII, 242-244; IV, 75-77 y XII, 547-552). Existen, pues, por debajo y por encima del hombre, como en el centro y en el borde exterior del Escudo, fronteras horizontales que señalan las relaciones del hombre con fuerzas más poderosas que él mismo: el cielo que hay arriba, de donde descienden los fenómenos meteorológicos, y debajo los ríos y el mar, que se crecen con la tormenta y se desbordan para arrasarse los campos y destruir los barcos.⁶²

La naturaleza también es amenazadora en los símiles de caza y pastoreo, como ya vimos; pero estos símiles, aunque también comparan la guerra del hombre contra el hombre con la guerra del hombre contra la naturaleza, lo hacen de un modo distinto. Su tema recurrente es la lucha entre el hombre y algún animal salvaje peligroso, generalmente un león o un oso. Aquí la lucha es entre iguales; a veces el combate favorece al hombre, a veces a la bestia. Los animales salvajes tienen sus propias familias; los leones se aprestan a defender sus cachorros (XVII, 133-136) o bien cazan para ellos (XVIII, 318-322); los pájaros alimentan a sus polluelos (IX, 323-324); las avispas se revuelven para defender a sus crías (XII, 167-170 y XVI, 259-265). La violencia de las bestias salvajes queda, pues, dignificada, lo mismo que se dignifica la violencia del guerrero humano, al mencionar a los débiles que dependen de esa violencia para su protección. En los símiles de caza y pastoreo, la guerra del hombre contra el hombre se compara con la

lucha del hombre contra las bestias que viven a su alrededor, que aun siendo de especies distintas son de algún modo similares a él.⁶³

El *ágrou ep' eschatién* es una frontera vertical; señala tanto el límite de la comunidad como la tierra de nadie que hay entre las comunidades.⁶⁴ Hace que sea relativamente poco importante el que la comunidad adyacente se considere animal o humana. En ambos casos, la tarea del pastor coloca a éste en la frontera, donde puede ser atacado. La mayor parte de los conflictos entre comunidad adopta la forma de incursiones fronterizas en pos de ganado (cf. I, 154); los animales salvajes también atacan al ganado. Cabría pensar que los ciervos son un ganado que pertenece a los depredadores salvajes; entonces los cazadores harían incursiones en la comunidad salvaje y tendrían que enfrentarse con quienes la defienden (cf. XV, 271-276). En los símiles meteorológicos el guerrero se presenta como una fuerza pura; en los símiles técnicos queda reducido a un objeto; en los símiles de caza y pastoreo se nos recuerda que el enemigo es igual que nosotros y que el conflicto surge de esa misma semejanza, puesto que dos grupos de naturaleza similar contienden por el control de los recursos escasos.

De manera que el guerrero que es comparado con una bestia salvaje no es degradado; por el contrario, estas transformaciones (en la forma de los símiles) señalan los momentos de grandes acciones heroicas:

Aquiles, al otro lado, se levantó como un león
furioso al que los hombres pugnan por matar
reuniéndose todos. Primero los ignora
y sigue su camino, pero luego algún joven lancero ágil
le acierta; entonces se agacha con las fauces abiertas; le mana
espuma entre los dientes y la cólera le oprime el corazón;
con el rabo los flancos y las costillas de ambos costados
se golpea, y se dispone a entrar en combate.
Con los ojos encendidos, se adelanta de un salto, a
comerse
a algún hombre o a morir él en medio del torbellino.

(XX, 164-173)

Si volvemos a los símiles en que aparecen animales salvajes entre ellos, encontramos que casi todos presentan a depredadores y su presa. Leones que atacan a venados (XI, 113-121, etc.); un delfín que ataca a un pececillo (XXI, 22-26); un halcón que ataca a unos estorninos (XVII, 755-759) o bien a una paloma (XXI, 493-496). Estos símiles aportan una nueva imagen del combate. Mientras que la lucha entre el hombre y el león presenta el combate como una relación entre iguales, la lucha entre el león y el ciervo configura el combate como algo radicalmente desigual. Las dos imágenes son necesarias. El combate, cuando llega a su conclusión, toma las partes previamente clasificadas como iguales y la reclasifica en vencedora y vencida. Todo guerrero busca en el combate convertirse en el depredador y corre el riesgo de pasar a ser la presa. Las bestias salvajes entre sí (puesto que no forman parte del mundo humano) no aparecen en el Escudo, pero son importantes en los símiles. El depredador y la presa proporcionan una imagen del resultado del combate.

El hombre cazador es también un depredador de presas salvajes, pero este aspecto rara vez se utiliza en los símiles. Cuando se nos muestra una cacería de ciervos, de cabras o de conejos, el centro nunca lo ocupa, el cazador, sino algún animal depredador, ya sea un depredador salvaje, que compite con el cazador por la presa (III, 23-27 y XV, 271-278), o bien los propios perros del cazador (VIII, 338-342; X, 360-364; XV, 579-581 y XXII, 189-193). La presa se define en relación con el depredador, y el hombre no es de por sí depredador sino más bien de manera vicaria a través de sus perros. Esta idea de la depredación vicaria, como veremos, es la clave para comprender el papel de los perros en la *Ilíada*.⁶⁵

Perros

Hay varias clases de perros en Homero. Está el trapezeús, el perro de mesa, que se tiene «para adorno» (xvii, 310).⁶⁶ Estos perros son tratados con desprecio (xvii, 290-323).

Luego está el *thōs*, el perro salvaje o chacal. También es una criatura miserable, que ataca a las piezas de caza heridas y que se asusta del león (XI, 474-481).

El perro propiamente dicho —el perro de los símiles— habita en el *ágrou ep' eschatién*, el espacio situado entre lo silvestre y lo cultivado. Allí es un aliado del hombre en la defensa del ganado y en su lucha contra los animales salvajes. Al domesticar al perro, el hombre ha tomado a su servicio contra los depredadores a un animal depredador. El hombre, pues, como si dijéramos, ha cogido una pieza de su frontera vertical con la naturaleza y la ha vuelto contra ésta. La naturaleza depredadora se ha convertido en algo que tiene un lugar definido dentro del mundo humano. Pero ese lugar está en la frontera; el perro, intermediario entre el hombre y la bestia, defiende como es debido la frontera entre el hombre y la bestia.

El perro de caza es un instrumento; el perro de mesa es un adorno. En ambos casos el perro es una extensión del hombre. Los perros y los hombres juntos forman una unidad operativa. Por eso, si se compara al guerrero con una bestia salvaje, el guerrero que se le enfrenta puede compararse con todo un grupo de hombres y perros:

Así habló, y se le elevó el ánimo dentro del pecho;
y se dirigió contra Idomeneo, con intención belicosa.
Tampoco el miedo se apoderó de Idomeneo como de un niño,
sino que aguardó, como orgullosamente un oso de montaña
aguarda a una gran tropa de hombres que se acerca en un lugar solitario,
con las cerdas del lomo erizadas. Sus ojos brillan encendidos;
luego, los dientes se le humedecen, listos para espantar a perros y hombres.
De este modo aguardó Idomeneo, sin retroceder ante Eneas
que se dirigía hacia él.

(XIII, 468-477)

En otros lugares el cazador representa al héroe principal y los perros a las tropas subordinadas:

Como el cazador envía los perros de dientes afilados
contra un oso o un león salvaje que está enfurecido,
así envió él contra los aqueos a los animosos troyanos.

(XI, 292-294)

El *plēthys*, el soldado raso, es como el perro porque es un mero instrumento de guerra, incapaz de mantener la batalla por sí mismo:

Así dijo él y ellos levantaron el cadáver del suelo en alto,
muy alto. Las huestes troyanas gritaron
desde su sitio cuando vieron el cadáver en alto.
Cargaron como perros que contra un oso salvaje
que está herido saltan adelantándose a los cazadores;
durante un momento corren y tratan de despedazarlo,

pero cuando se revuelve entre ellos movido por su orgullo,
 retroceden y tiemblan cada uno por su lado.
 Así por un momento aguantaron los troyanos la lucha,
 pero cuando los Áyaces se volvieron contra ellos
 y los enfrentaron, se les tornó el color; ninguno se atrevió
 a abalanzarse y a combatir alrededor del cadáver.

(XVII, 722-734)

El perro sigue siendo un chacal en el fondo; es un luchador peligroso pero carece de resistencia y de valor. Es ingobernable y de poco fiar. Cuando Odiseo se ve superado por la rabia, llama perro a su corazón; su corazón le ladra como una perra con cachorros y él lo reprueba (xx, 10-18). Nada, dice él, «es más parecido a un perro que el vientre», que exige ser alimentado, sin miramientos (vii, 216-221). Una parte de la personalidad se vuelve como un perro cuando esa parte no acaba de dominarse.

El perro es, pues, un ornamento, un instrumento, un subordinado o una parte. La relación entre el hombre y el perro es metonímica: el perro es un elemento de la naturaleza ingobernable que está cerca del hombre o dentro de él.

No obstante, la relación del hombre con el perro también es metafórica. A una persona se le puede llamar perro o ser tratada como un perro. Usado en vocativo, «perro» es absolutamente siempre un insulto. A veces el quid del insulto parece radicar únicamente en el estatus subordinado del perro; así, tanto Diomedes como Aquiles llaman a Héctor «perro» cuando Apolo lo rescata de la batalla (XI, 362-367: XX, 449-454). Héctor no hubiera podido librarse por sí mismo y sólo se salvó gracias a ser el favorito de Apolo; esto sugiere la proporción: el hombre es al dios como el perro al hombre.

Es más frecuente que el insulto remita a alguna cualidad concreta del perro. Se supone que el perro está dominado por el apetito; así, Hera tenía «cara de perro» (XVIII, 396) cuando trató de deshacerse de su hijo tarado Hefesto. Estaba actuando de manera autocomplaciente e irresponsable. A las diosas se las llama perras cuando no consiguen atenerse a la autoridad de sus superiores (VIII, 483 y XXI, 481). El perro es un carroñero (cf. xviii, 105); tener «ideas de perro» significa también ser ladrón (Hesíodo, Los trabajos y los días, 67). De este modo, Aquiles llama perro a Agamenón (I, 159 y 225, y IX, 373) porque Agamenón es un *dēmobóros* (I, 231), un devorador de la propiedad pública. El afecto del perro puede comprarse con placeres; el perro adula al amo que le procura dulces (x, 216). Así, la mujer adúltera es una perra: preeminentemente Helena, incluso en su propia descripción de sí misma (III, 180; VI, 344 y 356, y iv, 145), pero también Clitemnestra (xi, 427), Afrodita (viii, 319) y las doncellas infieles de Penélope (xix, 154).

Las sirvientas son calificadas a menudo de «perras», pero la implicación no siempre es sexual; estas mujeres tienen varias clases de vicios. Los perros son hylakómóroi, que ladran sin ton ni son, y Melanto es calificado de perro cuando habla con voz fuerte y sin venir a cuento (xviii, 338). Así, Melanto llama a Eumeo perro para menospreciar los comentarios de Eumeo (xvii, 248), como si quisiera decir que esa conversación es vulgar. Más en concreto, las sirvientas son inhospitalarias y desconsideradas con el mendigo Odiseo; no dan cobijo al forastero y por lo tanto son unas perras (xix, 91 y 372). Los pretendientes de Penélope son los peores huéspedes posibles; Odiseo los llama perros precisamente antes de matarlos (xxii, 35). En todos estos casos, el perro es el emblema de lo imperfectamente socializado. El perro es el animal más domesticado; es capaz incluso de sentimientos tan humanos como el amor y la vergüenza. Pero es capaz de un modo imperfecto; sigue siendo un animal. El perro representa, pues, la resistencia del hombre a la aculturación. En lenguaje homérico, diríamos que el perro carece de *aidós*. El perro representa un elemento de nuestro interior que se mantiene en todo momento sin civilizar. Así como el perro es un depredador dentro de la cultura, así el perro de nuestro interior es un depredador dentro de nosotros. De este modo se vinculan la metonimia y la metáfora; el hombre al que se califica de perro se parece, por así decirlo, a una parte inferior de sí mismo. De este modo queda reducido a algo inferior a sí mismo. Cuando carecemos de *aidós*, de completa humanidad social, podemos convertirnos en perros; esto quiere decir que la descontrolada naturaleza que hay en nuestro interior es posible que se imponga.⁶⁷

Hay en Homero una instructiva contraposición entre los perros y los caballos. Ambos son compañeros e instrumentos del hombre, pero mantienen una relación entre sí que viene a ser como la de Ariel y Calibán. Los perros de Homero son anónimos,⁶⁸ pero los caballos tienen nombre propio. Los caballos, como los héroes, pueden tener padres divinos; pueden ser inmortales; hay un caballo que incluso habla.⁶⁹ De manera que los caballos constituyen una serie civil paralela al hombre; cuando Héctor se dirige a sus caballos lo hace en términos de reciprocidad:

Janto y vosotros, Podargo, Eton y el divino Lampo,
 devolvedme ahora mi cuidado con la misma abundancia
 que os cuidó Andrómaca, la hija de Aetón.
 Ella os servía los primeros el trigo que endulza el corazón
 y os preparaba vino para beber cuando eso queráis,
 incluso antes que a mí, que soy su marido.
 Así que, venga, daos prisa.

(VIII, 185-191)

Como vimos, hay un paralelismo entre el *ágrou ep' eschatién* y el campo de batalla. En el primero, el pastor defiende su ganado de las bestias depredadoras; en el segundo, el guerrero defiende a las personas a su cargo y su propiedad del enemigo depredador. Cada uno de estos defensores tiene su versión agresiva: el pastor se convierte en cazador, el guerrero en invasor y saqueador de ciudad. No obstante, existe una diferencia. El pastor cuenta con la ayuda de los perros, bestias como las bestias salvajes que llevan a cabo para él la mayor parte del combate. El guerrero sólo cuenta con la ayuda del apacible y herbívoro caballo. El caballo puede ayudarlo a escapar del peligro, pero el guerrero tiene que realizar él el combate. Tiene que ser, por así decirlo, hombre y perro al mismo tiempo; y éste, como hemos visto, es el modelo habitual de los símiles. Algunas veces se convierte simplemente en perro:

Héctor iba entre los primeros, henchido de furia;
 como cuando un perro enfrentado a un oso o a un león salvaje
 le muere por la espalda, buscando con pies raudos
 los flancos y las ancas, y teniendo cuidado cuando se revuelve,
 así Héctor seguía a los aqueos de largos cabellos,
 matando a los rezagados. Y ellos se asustaron.

(VIII, 337-342)

Éste es el primero de tres símiles en los que un héroe es comparado con un perro. El segundo está en el Canto X:

Como cuando dos perros de dientes afilados,
 adiestrados para cazar,
 persiguen sin tregua a una liebre o a un ciervo joven,
 adentrándose en la maleza, y el animal pugna
 porque no lo cojan,
 así el hijo de Tideo y el saqueador de ciudades Odiseo
 le cortaron la huida y lo persiguieron sin desmayo.

(X, 360-364)

El tercero de estos símiles, que implica a Aquiles, está en el Canto XXII y se citará más adelante (pág. 199). Aquí sólo observaremos que Dolón, el «conejo o ciervo joven» del símil del Canto X, no es un guerrero; enfrentado a los guerreros no tiene más recurso que correr. Puesto que él se convierte en una mera presa, sus perseguidores se convierten en meros depredadores.⁷⁰

El combate se presenta en los símiles como una especie de depredación, en la que el enemigo aparece alternativamente como depredador en competencia y como presa. El guerrero puede convertirse (metonímicamente) en depredador, o bien puede movilizar al depredador (metonímicamente) que hay en su interior, es decir, el perro. Pero, en cuanto metonimia, el perro se va transformando en el perro metafórico; al evocar el perro que hay en el interior se corre el riesgo de convertirse en perro, es decir, de convertirse en algo inferior a sí mismo.

Este punto puede aclararse mediante una nueva contraposición entre el perro y el caballo. El perro es carnívoro, el caballo herbívoro; el hombre es ambas cosas. No obstante, el cereal —la dieta del caballo— no es digerible para el hombre a menos que se haya cocido y convertido en pan. La frontera entre el hombre y el caballo la ha fijado la naturaleza.

La carne, por el contrario, es digerible estando cruda; se come guisada en razón de la costumbre. La frontera entre el hombre y el perro sólo la ha fijado la cultura. En el campo de batalla, donde no rigen las reglas de la cultura, el guerrero puede convertirse en un comedor de carne cruda, tal como se dice de Aquiles:

Es un comedor de carne cruda del que no hay que fiarse;
no te demostrará nunca piedad ni *aidós*.

(XXIV, 207-208)

Puesto que quebranta una norma cultural, comer carne cruda es una especie de impureza; la imagen del guerrero comedor de carne cruda capta un aspecto de la impureza de la guerra. Este aspecto se desarrolla en un símil que describe las tropas de Aquiles:

Aquiles pasó revista y armó a sus mirmidones
con las armaduras en todo el campamento;
eran como lobos,
comedores de carne cruda, con un valor
inextinguible en el alma.
Despedazan un gran ciervo con cornamenta en las montañas
y lo engullen; tienen las mandíbulas manchadas de sangre.
En manada descienden a la fuente de aguas negras,
laman con lenguas afiladas las aguas oscuras,
eructando coágulos de sangre. El corazón
lo tienen todos firme, pero el vientre les gime.
Así los capitanes y los jefes de los mirmidones
alrededor del bravo escudero de Aquiles el de los pies ligeros
se reunían.

(XVI, 155-166)

Señalemos que la ingestión de carne cruda, que debe ser natural para los lobos, aparece en el símil como algo violento y repugnante. Hesíodo escribió:

Perses, retén estas cosas en el corazón
y escucha la justicia; no pienses en la fuerza.

Esta ley estableció el hijo de Crono para los hombres,
 aunque los peces y las bestias y las aves aladas
 se coman unos a otros, puesto que no conocen justicia.
 A los hombres les dio la justicia, que es mejor.

(*Los trabajos y los días*, 274-279)

La injusticia más absoluta es el canibalismo, puesto que el otro es trabajado como un puro objeto y no sólo se lo vence sino que se lo digiere.⁷¹ La típica situación que pone a prueba la justicia y el sentido del *aidós* que tiene un hombre es la llegada de un extranjero. El extranjero está desamparado, es una presa natural, como si dijéramos; pero la familia está obligada a, mediante las ceremonias familiares, convertir al extranjero de una no-entidad en una persona con un estatus. La hostilidad hacia el extranjero es a la vez natural y monstruosa. Polifemo, que es el perfecto monstruo incivil, no agasaja a sus huéspedes; se los come. Así se hubieran comido los perros de Eumeo al extranjero Odiseo de no habérselo él impedido (xiv, 29-36). Del mismo modo: si no fuera por las restricciones de la civilización, el hombre sería para el hombre como el depredador para la presa.

Pero en el campo de batalla, donde se invierten todas las normas comunitarias, el guerrero pretende establecer exactamente esta relación con su enemigo. Puesto que el guerrero tiende a convertirse en un depredador, puesto que se moviliza al perro que hay en su interior, también avanza en la dirección de comerse al enemigo. Este es un tema soterrado en la *Iliada*, presente en la imagen de las *kéres* devoradoras de hombres y en la caracterización que hace Héctor de los griegos como «perros traídos aquí por las *kéres*» (VIII, 527): han venido para comer y ser comidos. El tema está presente en el símil que describe a Menelao cayendo sobre Paris:

Como el león se alegra al encontrar un gran cadáver,
 al topar con un ciervo astado o con una cabra salvaje
 para su hambre. Se lo comerá, incluso si
 los veloces perros y los mozos lo acosan.
 Del mismo modo se alegró Menelao al ver con sus ojos
 al divino Paris.

(III, 23-28)

El tema está presente en los símiles en los que el cuerpo muerto por el que combaten los ejércitos contendientes se compara con la presa que las bestias salvajes tratan de arrebatarse a los cazadores y de devorarla (XIII, 198-202 y XVIII, 161-164), y también está presente cuando Zeus dice que Hera quiere «comerse crudos a los troyanos» (IV, 35-36) y cuando Hécuba dice de Aquiles: «ojalá pudiera sacarle el hígado de su centro y despedazarlo con mis dientes» (XXIV, 212-213). Está presente cuando Aquiles dice a Héctor:

Malvado Héctor, no me hables de acuerdos.
 No hay juramentos fidedignos entre hombres y leones,
 ni los lobos y los corderos pueden compartir sentimientos,
 sino que siempre están pensando en perjudicarse unos a otros;
 igualmente entre tú y yo no cabe amistad.

(XXII, 261-265)

Héctor acaba de pedirle a Aquiles un intercambio de promesas por las que el vencedor garantiza los adecuados funerales al vencido; Aquiles responde que él tratará a su enemigo como las bestias salvajes tratan a sus presas.

Por último —y en la *Iliada* una única vez— emerge el tema del canibalismo: en el momento de mayor terror del poema, el que precede inmediatamente a la muerte de Héctor, Aquiles rechaza su última apelación y dice:

No apeles, perro, a mis rodillas ni a tus padres.
 Ojalá mi *ménos* y mi *thymós* me indujeran a trocearte
 y crudo comerte como carne, dadas las cosas que has hecho.
 No hay nadie que pueda apartar los perros de tu cabeza
 ni aunque diez y veinte veces tu rescate
 traigan y amontonen, y aún prometan más,
 ni aunque me digan que pagará el peso de tu cuerpo en oro
 el dardánida Príamo. Ni siquiera así tu madre te arreglará
 y te llorará, ella que te parió,
 sino que perros y pájaros se repartirán tus despojos.

(XXII, 345-354)

Esta es la cuarta vez en que se trata a Héctor de «perro» en la *Iliada*. Sin embargo, anteriormente en la misma escena, el perro es Aquiles:

Sin tregua perseguía a Héctor el veloz Aquiles
 como cuando un perro persigue a un cervato de montaña;
 éste salta del cubil y se aleja por barrancos y valles,
 intentando escapar ocultándose entre la maleza,
 pero el perro lo rastrea y corre sin parar hasta encontrarlo.
 Tampoco Héctor podía escapar a Aquiles el de los pies ligeros.

(XXII, 188-193)

El duelo entre Héctor y Aquiles viene a convertirse al final en el del perro que se come al perro; Héctor, que no ha conseguido arrojar a Patroclo a los perros, es él mismo arrojado a los perros.

En el campo de batalla el hombre se convierte en depredador del hombre. Dos metáforas distintas se ocultan en esta frase. Por una parte, el enemigo puede concebirse como el depredador contrario, como un león o un oso. En este caso, el enemigo retiene su dignidad y el guerrero se concibe a sí mismo como un cazador que azuza a los perros que gruñen y se achican. Esta metáfora, no obstante, sólo perdura hasta que los adversarios se enfrentan como iguales. El guerrero vencido pierde su dignidad y genera una segunda metáfora; se convierte en ciervo o en conejo, en la presa. El guerrero victorioso se rebaja con él y se convierte en su mera personalidad depredadora, es decir, en perro. El caso extremo de la derrota es la muerte; el cuerpo muerto es sólo un despojo inerte para el depredador, que salta sobre él, como en los símiles antes citados. Esta segunda metáfora se realiza en el antifuneral; entregar los enemigos a los perros es una especie de canibalismo vicario.⁷² El antifuneral es, pues, una prolongación del combate por otros medios; allí el vencedor completa su triunfo depredatorio sobre el vencido.

La impureza del héroe

La dualidad del antifuneral —patente en la dualidad de aves y perros— es una metáfora de la dualidad de la naturaleza. Las aves son animales salvajes, que a su vez se dividen en las especies depredadoras y en sus presas; a diferencia de los demás animales salvajes, las aves no tienen relaciones prácticas con los hombres. Los hombres no las cazan (en Homero) ni tampoco ellas les roban el ganado; en los símiles sólo aparecen entre ellas. Por lo tanto, las aves representan la naturaleza tal como ésta es, al margen de nosotros, sin conexión con la cultura. Las aves, además, viven en el aire; sus movimientos son ominosos y sus migraciones anuncian las estaciones. Son un medio para la transmisión de mensajes divinos y cósmicos. Así pues, los pájaros forman (como vio Aristófanes) una serie paralela e intermedia entre los dioses y los hombres.⁷³

Por lo tanto, las aves habitan en la frontera horizontal del hombre con la naturaleza y son emblemáticas de ella. Ser comido por los pájaros es ser consumido por la naturaleza que nosotros no podemos controlar o conciliar. En la *Odisea*, refiriéndose especialmente a los marineros, en dos ocasiones se agregan los peces a las aves (xiv, 135 y xxiv, 291); esto completa la pauta. El hombre está amenazado por el aire y por el agua, por la tormenta y por las olas, por la naturaleza que hay encima y debajo de él.

Por otra parte, los perros son específicos de la frontera vertical del hombre, de la naturaleza a que se enfrenta en un plano de igualdad y que ha incluido dentro de sí mismo. El perro devorador de cadáveres es emblemático de un ramal de la naturaleza latente dentro de la cultura, un ramal que está imperfectamente reprimido y que amenaza con devorar la cultura desde su interior. Ser devorado por los propios perros domésticos, como se imagina Príamo que es su destino, es una forma de podredumbre o cáncer del organismo social; la debida relación de superior y subordinado que hay entre el hombre y el perro se destruye en el saqueo de la ciudad, y la estructura se consume a sí misma.

Lo que su comunidad reprime en el hombre lo moviliza el mismo hombre en el campo de batalla. Al depredador que hay dentro del hombre se le permite correr en libertad, e incluso se le obliga. El enemigo es transformado en objeto, se le niegan los privilegios que corresponden a las personas dentro de la comunidad. Se convierte en mera naturaleza y se deja para las aves y los peces.

Sin embargo, debemos agregar que el enemigo, una vez ha sido transmutado en una cosa de la naturaleza, puede ser readmitido en la comunidad transformado en este estado. Se convierte de este modo en un fragmento de la naturaleza que explota la cultura; se convierte en pienso y en carne. El guerrero permite que su enemigo sea comido por las aves; hace que se lo coman los perros. Lo primero manifiesta su desatención por el vencido; lo segundo es una forma de monstruosa atención.

El combate, la negación de la comunidad, es (como comerse al huésped) a un tiempo natural y monstruoso. El hombre es esencialmente una criatura de la cultura, pero a veces actúa como una criatura de la naturaleza, como una fuerza ciega o un apetito. No obstante, no debemos pensar que el orden de la cultura se desprende de él, revelando una organización más simple que hay debajo. El hombre no puede escapar a su esencia; si durante un tiempo la niega, su negativa ha de venirle impuesta por las enormes presiones que lo han expulsado de la esfera que le corresponde. La entrada del hombre en la esfera de la naturaleza nunca puede ser espontánea o relajada; aparece allí como una criatura que está fuera de lugar, monstruosa e impura.

En el fragor del Gran Día de Combate, Menelao, que personalmente despoja a un cadáver, dice a sus enemigos:

Así vais a abandonar las naves de los jinetes dánaos,
arrogantes troyanos, insaciables del terrible torbellino;
vais a tomar cumplida cuenta de los daños y afrentas
que me causasteis. Vosotros, perros cobardes, no sentisteis
ningún temor a la feroz cólera de Zeus tonante,
del Zeus hospitalario, que todavía destruirá vuestra ciudad.
Vosotros robasteis mi esposa, y con ella muchas propiedades
—un robo fácil, puesto que ella os recibió de buen grado—,
y ahora os esforzáis por abriros paso hasta las naves

para prenderles funesto fuego y matar a los guerreros aqueos.
 Pero seréis contenidos, aunque os empuje Ares.
 Padre Zeus, se dice que en sabiduría aventajas a los demás,
 a los hombres y los dioses. Pero todo esto viene de ti.
 Mira cómo favoreces la insolencia de los hombres, de los troyanos,
 cuya fuerza es incansable y tampoco pueden
 avenirse a aquietar la batalla y la guerra.
 Todo da lugar a saciedad: el sueño y la amistad,
 las canciones dulces como la miel y la danza sin tacha,
 aunque el hombre siente por estas cosas un deseo mayor que por la guerra.
 Pero los troyanos no se sacian de luchar.

(XIII, 620-639)

Lo opuesto al *ménos* es el *kóros*, la saciedad. El *ménos* se agota en la acción y es suplantado por el *kóros* (XIX, 221). Este es el ritmo natural en que se basa el ritmo de la cultura. Pero el gran guerrero es *akórētos*, insaciable. Se sale del ritmo de la cultura; su *ménos* nunca le falla. Está por encima de la escala humana, pero a un determinado precio.

La condición que desciende sobre el guerrero en medio de la batalla es la *lýssa*, un estado de desenfreno en el que «no se respeta a los dioses ni a los hombres» (IX, 238-239). En el griego posterior, *lýssa* significa «rabia», y la palabra también tiene este sentido en Homero.⁷⁴ Teucro llama a Héctor *kýna lyssétēra*, «perro rabioso»; el poeta describe a Héctor en el campo de batalla:

Estaba loco como Ares o el fuego destructivo
 que enloquece en las montañas, entre la maleza más espesa.
 Le manaba espuma por la boca y los dos ojos
 echaban chispas debajo de las cejas velludas;
 el casco golpeaba terriblemente contra las sienes mientras combatía.

(XV, 605-609)

La *lýssa* es el calor del *ménos* elevado hasta el extremo de la fiebre. En otro momento, Héctor está «lleno de *lýssa* como una llama» (XIII, 53). En el fragor de la batalla, se enciende, se vuelve feroz, con espuma en la boca, y le tiembla todo el cuerpo. La *lýssa* es el momento más alto de la fuerza del guerrero, pero también es una enfermedad. Concretamente, es una enfermedad de perro.

El perro es, pues, un emblema de la impureza de la batalla. El guerrero se convierte en un perro rabioso cuando representa las contradicciones internas del combate. En nombre de la comunidad humana, el guerrero se ve impelido a abandonar la comunidad y actuar de un modo inhumano. Se transforma en un ser deforme, impuro; siendo grande su poder, al mismo tiempo se ve reducido a algo inferior a sí mismo.

El poeta de la *Iliada* no alaba ni critica la guerra; la describe. Nos muestra la impureza y el terror de la guerra y reclama nuestra piedad para los héroes que se ven obligados a enfrentarse con ese terror, tanto en el enemigo como en sí mismos. El guerrero se vuelve impuro para que otros puedan mantenerse puros; esta contradicción, sólo latente en el caso de los griegos, que están tan lejos de su patria, se hace explícita en el caso de Héctor, que aparece entre sus mujeres con el polvo y la sangre de la batalla encima (VI, 266-268). El guerrero debe contender consigo mismo, debe contender con todas las fuerzas que moviliza en su interior. Esta autocontención da lugar al terror. Así, la interpretación ética de la historia de Héctor que hemos presentado en el capítulo 4 puede ahora fundamentarse en la psicología de Homero. La pérdida por parte de Héctor del equilibrio heroico, su reducción a algo inferior a sí mismo, puede verse,

no como una consecuencia de la debilidad de su carácter, sino como la consecuencia de su especial lugar dentro de la acción, en cuanto jefe en una guerra sin esperanzas. Héctor es al mismo tiempo el vehículo y el foco de enormes fuerzas, fuerzas que necesariamente libera la impureza del combate.

Sólo sobre dos héroes desciende en algún momento la *lýssa*: sobre Héctor y sobre Aquiles (XXI, 542). Para Héctor, la *lýssa* es una fuente de debilidad (IX, 304-306); para Aquiles es una fuente de fuerza. De manera que estos dos héroes, conducidos por el sino al duelo, descienden juntos al foso de la impureza; juntos, pero de manera distinta. Héctor se transforma de hombre en perro que es carne para los perros; Aquiles, de hombre en devorador de hombres. Aquiles se convierte en algo inferior a un hombre y al mismo tiempo en algo superior; cuando la fiebre se apodera de él, se vuelve un demonio maligno. Una vez enfermo, es él quien transmite la enfermedad a los demás. Es al mismo tiempo perro y estrella. Príamo lo ve acercándose a Troya:

Todo resplandeciente como una estrella, atravesaba la llanura,
como la estrella de la cosecha, cuyos rayos se distinguen
brillar en medio de tantas estrellas en la noche lechosa.
A esta estrella le dicen «el perro de Orión».
Es la más brillante, temida por signo funesto,
y produce grandes fiebres en los míseros hombres.
Así brillaba la armadura sobre su pecho mientras corría.
(XXII, 26-32)

El problema de acabar la *Iliada*

La impureza de la *Iliada* infesta a Aquiles tanto como a Héctor: no porque los dos sean iguales, sino porque ambos se ven unidos en una única actuación. A la impureza pasiva de Héctor —señalada por la impura condición de su cuerpo y el duelo colérico y poco convincente de su familia— corresponde la impureza activa de Aquiles, manifestada por su incapacidad para encontrar límite alguno a su reacción. En ningún momento puede decir Aquiles: él y lo suyos han sufrido lo bastante; estoy satisfecho.

La impureza surge en el reino de la fuerza y se perpetúa a través de la acción y la reacción. Héctor había matado a Patroclo y lo había mancillado; Aquiles, en respuesta, mata a Héctor, despoja y profana su cadáver, y mata a los prisioneros sobre la pira de Patroclo. Todo esto considera Aquiles que se le debe a su amigo.⁷⁵ Pero la deuda aún no está pagada.

La impureza del asesinato no radica en la muerte, sino en el hecho de que se ha infligido la muerte. Matar siempre ha evocado el matar; cuando son asesinados los seres que amamos, la primera respuesta es asesinar a los asesinos y, luego, volver a asesinarlos. Este proceso no tiene límite. Dentro de la comunidad, sin embargo, se puede poner un límite: puede intervenir una ceremonia que marque un final y un principio:

Incluso por el asesinato de su hermano,
un hombre toma el precio de la sangre, o bien por
un hijo muerto
y el que lo mató sigue entre los suyos, una vez se ha pagado mucho,
y los demás contienen su corazón y su espíritu enfurecido
aceptando el precio de la sangre.
(IX, 632-636)

Héctor y Aquiles no comparten ese mundo común.⁷⁶

El combate, que consiste en matar en nombre de otros y para bien de la comunidad, tiene lugar entre comunidades. La impureza del combate, pues, está en cierto sentido fuera del alcance de las ceremonias comunitarias. La comunidad puede, mediante el funeral, purificar la muerte, incluso la muerte en combate; pues el hombre que muere es uno de los suyos. Pero la comunidad no puede purificar el haber sido muerto en combate, pues el que mató no es uno de los suyos. Sólo puede confiar en matarlo y despojarlo como respuesta. De manera que entre las comunidades la impureza se perpetúa en sucesión interminable.

Para el poeta de la *Iliada*, esta presión interminable plantea el problema de la conclusión artística. Este problema lo resuelve dos veces. La primera solución, y la primera conclusión del poema, son los juegos funerarios por Patroclo. Los juegos funerarios, según la interpretación que ofrece el texto, son una ceremonia que tiene como objetivo específico la purificación de la impureza de haber caído en combate. Puesto que esta purificación es en cierto sentido imposible, el ceremonial de los juegos funerarios es hasta cierto punto una refinada ilusión. Al representar esta ilusión, la acción se resuelve en el plano de la cultura.

Sin embargo, el héroe de Homero, Aquiles, se ha alejado en el curso de la acción de la esfera de la cultura. Cuando Aquiles se concentra en vengar a Patroclo, abandona su comunidad y acepta su propia muerte. Al desechar la esperanza, también desecha la ilusión; se mantiene desconectado de las ilusiones curativas de la comunidad. La historia de Aquiles debe concluir de otro modo: en su reconciliación con Príamo. Esta reconciliación, como veremos, tiene lugar fuera de la esfera de la cultura; se presenta como un hecho que sólo es posible en la poesía.

Juegos funerarios

Homero menciona cuatro juegos funerarios: los de Patroclo, los de Amarinceo (XXIII, 630), los de Edipo (XXIII, 679) y los de Aquiles (xxiv, 85-94). Hesíodo agrega uno más cuando nos cuenta que compitió en el funeral de Anfidamante (Los trabajos y los días, 650-659). Los grandes vasos geométricos muestran a veces diversas competiciones asociadas con escenas funerarias. Los juegos funerarios, que a finales del período arcaico fueron sustituidos por los repetidores juegos cívicos habituales de los tiempos clásicos, son una de las relativamente pocas instituciones homéricas sobre las que tenemos datos con independencia de Homero. En todos los casos, parece ser que los juegos funerarios se celebraban por guerreros, quizás siempre por guerreros muertos en combate; los examinaremos aquí como una ceremonia que tiene por objeto purificar la muerte en combate.

Era posible celebrar juegos en otras ocasiones; los feacios los celebran, junto con danzas, acrobacias y canciones bárdicas, entre los agasajos que ofrecen a Odiseo. Tideo, mensajero y huésped que se invita por su cuenta en casa de Eteocles, desafía a los Cadmeos a juegos y los derrota a todos (IV, 385-390). En estos últimos juegos, no obstante, no se ganaban premios. En un símil, el poeta dice que los caballos corrieron por un premio, «un trípode o una mujer», en honor de un hombre muerto» (XXII, 164). Podemos concluir que la concesión de premios era algo específico de los juegos funerarios y que toda mención de competiciones por premios se refiere a funerales (por ejemplo, XI, 698-702). Estas ocasiones eran relativamente frecuentes y los premios tenían un valor importante; así, Agamenón dice de sus doce caballos:

Robustos ganadores de premios que obtuvieron corriendo.
 No se quedará sin botín el guerrero que haya conseguido
 —ni estará falto de poseer apreciado oro
 tantos premios como me han ganado estos corceles
 de buenos cascos.

(IX, 124-127)

Al describir a Aquiles en el submundo los juegos funerarios del propio Aquiles, Agamenón dice:

Ya has estado tú en los funerales de muchos,
 en funerales de hombres y de héroes, y cuando ha muerto un rey;
 los jóvenes se ceñían las ropas y se aprestaban a ganar premios.
 Pero aquéllos, de haberlos visto, mucho te hubieran maravillado,
 dados los magníficos premios con que te rodeó la diosa Tetis,
 la de los pies de plata. Tú eras querido por los dioses.
 Por eso tu nombre no perecerá con la muerte, sino que siempre
 será buena para todos los hombres tu fama [kléos], Aquiles.

(xxiv, 87-94)

Un verbo que se usa habitualmente en los funerales es *ktereízein*, consumir o gastar las propiedades. Cuando Andrómaca cree que se ha perdido para siempre el cadáver de Héctor, dice:

Hay en el interior de tus cámaras ropas
 hermosas y delicadas, hechas por manos femeninas.
 Las quemaré todas con el fuego que consume,
 ya que no te sirven, puesto que no yacerás sobre ellas,
 sino que serás un kléos para los hombres y mujeres de Troya.

(XXII, 510-514)

De este modo nos enteramos de que la incineración de los bienes del difunto en la pira tiene un doble significado. Por una parte, proporciona al muerto las provisiones para el viaje de que hemos hablado antes. Por otra parte, la mera destrucción de su propiedad es un acto notable, que señala la muerte en la consciencia de la comunidad. La destrucción de la propiedad está relacionada, pues, con el *séma*; las posesiones del difunto se utilizan con objeto de perpetuar su nombre, su negativa existencial social como difunto.

En los juegos funerarios se dice *ktereízein aéthloisi*, gastar las propiedades en premios (XXIII, 646). Los premios incluyen las más preciosas propiedades del muerto: en el caso de Patroclo, por ejemplo, una copia fenicia descrita como "la más hermosa del mundo» (XXIII, 742), que Patroclo había recibido por el rescate de Licaón, y también la armadura de que Patroclo había despojado a Sarpedón (XXIII, 800). Estos objetos tienen a la vez valor e historia, y el hombre que los recibe recuerda su procedencia. El premio se gana mediante un acto memorable; la victoria en los juegos, como el éxito en el combate o en la caza, es un hito para una biografía heroica. Los juegos proporcionan, pues, a los héroes la ocasión de ganar fama; ellos a su vez hacen famosa la ocasión cuando cuentan sus hazañas. El funeral entra a formar parte de la tradición oral de los hechos que se cuentan una y otra vez y se van enriqueciendo.

Los dolientes no compiten (XXIII, 274-286); más bien ofrecen propiedades —las suyas y las del difunto— a los demás en condiciones de competir. Los juegos se basan, pues, en una precisa reciprocidad entre los dolientes y los competidores. Los dolientes organizan y pagan el acontecimiento histórico; quienes compiten lo realizan. Los juegos funerarios son, pues, una especie de *séma*, no construida materialmente, sino en el interior de la consciencia colectiva. Néstor habla de la reciprocidad y del recuerdo cuando recibe su premio de manos de Aquiles:

Por mi parte lo recibo de buena gana y mi espíritu se alegra.
 Tú me recuerdas como amigo y yo no te olvidaré

por el debido honor que me has demostrado entre los aqueos.
 Que los dioses te devuelvan el favor que merece tu espíritu.
 (XXIII, 647-650)

Los juegos funerarios son una imitación del combate. Hay cinco competiciones canónicas: boxeo, lucha, lanzamiento de jabalina, carrera a pie y carrera de carros. Las dos primeras son formas de duelo; las otras tres ponen a prueba determinadas habilidades de los guerreros que, de por sí, son lanceros, jinetes y veloces a pie. En los juegos por Patroclo, Aquiles añade otras tres competiciones: un duelo literal de guerreros con armadura, levantamiento de peso y arco.

La semejanza entre los juegos y el combate se pone de manifiesto en diversos detalles. En los juegos, como la guerra, intervienen los caballos. Los premios —caballos, mujeres, armaduras, copas y trípodes—son el mismo tipo de cosas que se ganan en el campo de batalla o en el saqueo de las ciudades, y en los juegos por Patroclo un cierto número de ellos son realmente objetos ganados en combate. Los participantes triunfadores no aguardan a que los premios les sean entregados; sus criados los cogen y se los llevan (XXIII, 511-513 y 848-849), de manera muy parecida a como las armaduras o los caballos capturados se entregan a los criados de los guerreros en el campo de batalla. Apoderarse de los trofeos es una especie de despojamiento ceremonial.

Los dioses intervienen en los juegos lo mismo que en el campo de batalla, ayudando a unos y perjudicando a otros. El largo discurso con el que Néstor aconseja a Antíloco es muy parecido al prolijo discurso de Néstor sobre consejos tácticos. Los juegos de Patroclo incluso contienen una *euché* o jactancia formal, que adopta el aspecto retórico de las baladronadas formales en el campo de batalla:

Que se acerque de prisa, el que quiere la copa con asas.
 La mula, afirmo yo, no la recibirá ningún otro aqueo que gane en el boxeo, puesto que yo me precio de ser el mejor.
 ¿Acaso no basta con que sea deficiente en la batalla?
 No se puede llegar a ser un hombre habilidoso en todas las cosas.
 Yo sólo quiero decir esto, y esto es lo que pasará:
 aplastaré con carne y bronce juntos sus huesos.
 Que los dolientes se reúnan a su alrededor y se dispongan
 a trasladar sus huesos cuando los hayan avasallado mis manos.
 (XXIII, 667-675)

Este discurso de Epeo es llamativo por sus similitudes con los discursos bélicos e incluso más por sus diferencias. Epeo es un gran boxeador pero, como él libremente admite, no es guerrero. Además, su amenaza de matar al oponente, que en el campo de batalla sería literal, es aquí mera hipérbole de boxeador. En los juegos, el conflicto es violento, pero no peligroso. Los juegos se celebran con reglas y hay un árbitro, que en los juegos por Patroclo es Aquiles. El dispositivo para que se cumplan las reglas es bastante complejo; Fénix, por ejemplo, se encarga de controlar la carrera de caballos (XXIII, 359-361) y, al final de ésta, de hecho Menelao presenta una protesta contra el supervisor y se le atiende. La única competición verdaderamente peligrosa es el combate con armadura, que la multitud insiste en que se interrumpa en cuanto parece que uno de los competidores está herido (XXIII, 820-823). En esta competición, además, se establece desde el principio que el premio, la armadura de Sarpedón, será compartida por igual entre los duelistas (XXIII, 809-810); el ganador recibe adicionalmente una pequeña daga. El premio principal, en otras palabras, se recibe por participar; el premio pequeño, por ganar.

En las competiciones canónicas, todos los participantes reciben premios. Se establece un cierto número de ellos; este número determina el de competidores. No hay un procedimiento formal para seleccionar a los participantes; en lugar de eso, hemos de presumir un método social informal mediante el

cual los adecuados para participar conocen su condición y así son reconocidos por los demás. En otras palabras, en los juegos no se igualan beneficios y pérdidas; todos los participantes ganan algo, tanto en honor como en beneficios.

Lo mismo que el público sabe quién tiene derecho a competir, también sabe (aunque menos claridad) quién debe ganar. En dos de las pruebas, el duelo y la lucha, los héroes que compiten son por igual parejos; ambas pruebas se deja que acaben en empate y en ambos casos va implícito que tal es la preferencia del público (XXIII, 736-737 y 822-823). A veces hay accidentes que frustran las expectativas del público y crean problemas. Eumelo se supone que debe ganar la carrera de carros; el oeliano Áyax, de hecho, está seguro de que, al margen de lo que se diga, Eumelo debe ser el ganador (XXIII, 480-481). Pero el carro de Eumelo se rompe y no consigue acabar la carrera. Como una especie de compromiso entre lo que se suponía que debía ocurrir y lo que ha ocurrido, Aquiles propone que Eumelo reciba el segundo premio. Esta propuesta complace al público y de este modo se habría resuelto el asunto de no haber protestado Antíloco:

Aquiles, de verdad que me enfadaré contigo
si haces lo que has dicho.
Estás a punto de quitarme mi premio,
porque su carro y sus caballos tuvieron un percance,
pese a ser él bueno. Pero él debería haber hecho sus ruegos
a los dioses. Entonces no habría terminado el último.
Si tanto te apiadas de él y él está tan cerca de tu corazón,
tú tienes oro en tu tienda, tienes mucho bronce y ganado,
tienes tus mujeres y tus caballos de buenos cascos.
Toma algo de todo eso y entrégale un premio aún mayor.
Bien puedes hacerlo ahora, con lo que todos los aqueos te alabarán.
Yo no daré esto. Déjalo que él pruebe a cogerlo,
o cualquier hombre que esté dispuesto a sentir mis puños.
(XXIII, 543-554)

Este discurso, que es una delicada combinación de bravatas y cumplidos oportunamente intercalados, logra su objetivo; Aquiles encuentra un premio especial para Eumelo. No obstante, si Antíloco acabó en segundo lugar fue gracias a una discutible conducción violenta y aún tiene que resistir el desafío de Menelao. Ahora Antíloco adopta un tono muy distinto; cuando Menelao le exige que pronuncie un juramento de inocencia, en lugar de eso reconoce su culpabilidad en un encantador discurso:

Dejemos eso. Yo soy mucho más joven
que tú, Menelao. Tú eres mayor y mejor.
Sabes cuáles son los arrebatos de carácter juvenil;
que su ingenio es veloz y su sabiduría escasa.
Que tu corazón sea paciente conmigo. En cuanto a la yegua,
cógela, te la doy. Si quisieras venir a mi casa
y pedir una mejor, inmediatamente yo te la daría,
descendiente de Zeus, antes de arriesgarme a que todos mis días
quede lejos de tu corazón o sea culpable a ojos de los inmortales.
(XXIII, 587-595)

Antíloco hace que el problema no sea de comportamiento sino de méritos; entrega el premio, en razón del superior estatus de Menelao, y al mismo tiempo sugiere que, si ha hecho algo mal, eso es lo único que cabía esperar de él. Además, logra transformar un concurso competitivo en un concurso de hospitalidad y agasajos. En los juegos, el hombre que consigue el premio recibe los mayores honores, pero en la entrega de regalos el más honrado es el dador. De este modo, Antíloco da a Menelao un motivo para que en último término rechace el premio. Es lo que hace Menelao:

Te la doy, aunque es mía, para que todos éstos sepan
que mi corazón no tiene nada de grosero ni de salvaje.

(XXIII, 610-611)

Antíloco no sólo se las arregla para retener el premio, sino para salvaguardar también el aprecio de Aquiles, de Eumelo, de Menelao y del público, y más tarde, después de acabar el último la carrera a pie, recibe un premio especial en reconocimiento a otro de sus bonitos discursos (XXIII, 785-797). Antíloco está teniendo unos buenos juegos, pero su éxito es tanto político como atlético.

En los juegos, el público participa por partida doble: en primer lugar, al interesarse por los resultados; en segundo lugar, como supervisor de las reglas y testigo de la victoria. El público, primero, participa vicariamente en las hazañas de los contendientes y, en segundo lugar, interacciona con los competidores en cuanto grupo. De este modo, los juegos simulan la vigorosa interacción social y la «efervescencia» característica de las ocasiones ricas en procesos sociales rápidos. En los juegos por Patroclo, esta efervescencia sale a relucir repetidas veces, sobre todo en la pelea entre Idomeneo y Áyax el hijo de Oileo, que da lugar a apuestas (XXIII, 456-487), y en las risas que surgen cuando Ayax se levanta escupiendo excrementos y quejándose de la convivencia que hay entre Odiseo y Atenea (XXIII, 780-784). Las risas vuelven a surgir cuando Epeo lanza el peso (XXIII, 839-840).⁷⁷

Los juegos constituyen un terreno donde puede ganarse honor, pero también son un escenario en el que se reconoce el honor. La competición no iguala beneficios y pérdidas, y se tiene en cuenta el estatus tanto como el resultado de las pruebas. Toda la ocasión sirve, pues, para reafirmar el orden preexistente tanto como para construir un orden nuevo.⁷⁸ Ganan premios incluso los que no compiten. Néstor es demasiado viejo para participar en ninguna prueba, pero recibe un premio en virtud de su estatus; los juegos quedarían empequeñecidos si él no participara de alguna manera. De modo que recibe el quinto premio de la carrera de carros que no corresponde a nadie:

Sea éste tu tesoro, anciano, a guardar
en recuerdo del entierro de Patroclo;
a él no volverás a verlo entre los argivos.

(XXIII, 618-620)

Cuando Agamenón y Meriones se adelantan para la última prueba, el lanzamiento de jabalina, Aquiles adjudica el premio de la victoria a Agamenón:

Hijo de Atreo, sabemos en cuánto nos superas a todos,
cuánto en poder, y que eres el mejor con la lanza.
Toma este premio y con él a tus cóncavas naves regresa;
entregaremos la lanza al héroe Meriones, si así lo deseas
tú en tu corazón. A eso te invito.

(XXIII, 890-894)

Si el rey de reyes fuera derrotado, el resultado sería una anomalía social. Es mejor no poner el asunto a prueba en el concurso, sino entregarle directamente el premio, y ésta es la solución aceptable para todo el mundo.

De manera que los juegos funerarios funcionan como una especie de conmemoración, un acontecimiento mediante el cual los bienes del muerto y de sus dolientes se convierten en recuerdos de su muerte, y como una ocasión social mediante la cual la comunidad, herida y perturbada por la pérdida de uno de sus héroes, reafirma su estructura y su vitalidad. También tienen una tercera función: al imitar el combate, ocultan su carácter real.

Tanto los juegos como el combate son formas de conflicto, pero en los juegos el conflicto está condicionado por reglas, mientras que en el combate no lo está. Las partes que combaten pueden imponerse reglas y límites, pero tales límites son frágiles y provisionales. Los combatientes no disponen de una comunidad que media a su alrededor.

En el combate, como en los juegos, el vencedor gana honor, pero en el primero el perdedor se convierte en el premio del vencedor, y el honor de una de las partes se asegura mediante el deshonor de la otra. También aquí el vencedor puede actuar con contención, pero estos límites, siendo autoimpuestos, se prestan a ser constantemente erosionados bajo la presión del conflicto continuado. La impureza de la vergüenza y la mutilación no es un hecho accidental del combate, sino el desarrollo lógico de su esencia.

En los juegos funerarios, los héroes celebran la muerte de una víctima del combate mediante la actuación de conflictos en los que el perdedor no resulta víctima. De este modo purifican la impureza latente en el estatus de víctima, no reformando la situación (lo cual está fuera de su alcance) sino negándola. La *Iliada* señala la irrealidad de los juegos confrontándolos con la otra mitad de la conducta de Aquiles; durante todo el tiempo en que está purificando a su camarada, Aquiles sigue, en todo lo que le permiten sus fuerzas, infligiendo impureza al cadáver de Héctor. Los juegos purifican el combate al actuarlo dentro de los límites de la comunidad; la profanación del cuerpo muerto nos recuerda el carácter real del conflicto entre comunidades.

El rescate de Héctor

Llegamos ahora al rescate de Héctor y la purificación final de la *Iliada*, que no se logra mediante la reconstrucción de la comunidad humana, sino mediante la separación del héroe de la comunidad. El final de la *Iliada* es un reconocimiento ceremonial de la monstruosa singularidad de Aquiles.

En el comienzo del Canto XXIV vemos que para Aquiles nada ha cambiado. Estas ceremonias son para él ineficaces; lo dejan exactamente igual que estaba:

Se disolvieron los juegos; la gente regresó a sus barcos y se dispersó.
 Luego volvieron a pensar en la comida y en el solaz del dulce sueño.
 Solo, Aquiles lloraba; se acordaba de su amigo
 y ni siquiera el sueño le venía, como nos somete a todos,
 sino que él se revolvía añorando la hombría y la vívida fuerza de Patroclo,
 y todo lo que había corrido con él, los dolores padecidos
 en las guerras de los hombres y en cruzar las dolorosas olas.
 Mientras recordaba, las lágrimas le brotaban calientes;
 se echaba un rato de costado, y luego durante un rato de espaldas,
 y después boca abajo. Luego se puso en pie y estuvo dando vueltas
 junto al mar. Tampoco la aurora lo encontró inconsciente al surgir
 sobre el mar y la costa, sino que en algún momento había enganchado los

caballos al carro al que estaba atado Héctor para arrastrarlo tras las ruedas;
tres veces lo arrastraría alrededor de la tumba de Patroclo
antes de descansar en su tienda y dejarlo allí,
con la cara pegada al suelo. El cuerpo de Héctor,
Apolo lo protegía de la profanación, apiadándose de su carne,
aunque estuviera muerta. El lo cubrió con su égida de oro,
para que al arrastrarlo no se desgarrara. Así ultrajó Aquiles,
enfurecido, al ilustre Héctor.

(XXIV, 1-22)

De este modo nos plantea el poeta el problema de su último canto. Héctor y Aquiles han descendido juntos a un mundo impuro, un mundo que está fuera del alcance de las ceremonias. Para Héctor, este descenso se ha transformado en impotencia, para Aquiles en mero poder, un poder sin sentido. Aquiles representa y vuelve a representar su victoria sobre Héctor; ni siquiera puede destruir el cadáver, que de este modo se mantiene como permanente objeto de su maldad. Los dos héroes están encerrados juntos en una danza interminable de odio: saqueador y víctima, depredador y presa.

Para que este conflicto pueda resolverse hay que trasladarlo a un plano en el que sea posible su resolución. La guerra de Troya es un conflicto entre dos comunidades humanas, pero también es un conflicto en el interior de una comunidad: la comunidad de los dioses. Dentro de esta divina comunidad el conflicto puede resolverse y es resuelto con tres rápidos discursos: proposición, contrapropuesta y arbitrio del rey:

Así habló entre los dioses inmortales Febo Apolo:
«Sois crueles, dioses, sois malvados; ¿no os acordáis
de que Héctor os quemó muslos de buey y de cabra?
No hacéis nada, aun siendo cadáver, por salvarlo,
llevarlo adonde pueda verlo su esposa, su madre, su hijo,
su padre Príamo, todo su pueblo, que a toda prisa
encenderán su pira y quemarán alrededor sus bienes.
Pero el funesto Aquiles, dioses, cuenta con toda vuestra ayuda,
él cuyo corazón no conoce nada bueno ni está su ánimo dispuesto
a nada sensible. Piensa como un león salvaje,
cuya fuerza es grande, que cede ante su altivo corazón
y salta sobre los ganados de los hombres para darse el banquete.
De manera que Aquiles aniquiló toda piedad y no hay *aidós*
en él, que es sin duda lo que pierde o mantiene a los hombres.
Los hombres pueden perder incluso a quienes les son más próximos
—incluso a un hermano uterino o, quizás, a un hijo—,
pero tras haberlo llorado y tras el duelo, cesan,
pues las Moiras hicieron sufrido el corazón del hombre.
Pero a Héctor —después de habersele arrebatado el espíritu
lo ata a los caballos y alrededor de la tumba de su amigo
él lo arrastra. Eso no es hermoso, ni horroroso es tampoco.
Aun siendo él superior, todavía podríamos sentir *némesis*
pues muda es la tierra que él ultraja con su furia».
Entonces, irritada, le respondió Hera, la de los brazos blancos:

«Podría ser como tú dices, arquero de plata;
tal vez a Aquiles y a Héctor quieras honrar por igual.
Pero Héctor era mortal, mamó del pecho de una mujer.
Aquiles nació de una diosa, a quien yo misma crié y mimé,
y que entregué por esposa a un hombre,
a Peleo, que está cerca del corazón de los inmortales.
Todos vosotros, dioses, fuisteis a la boda. Tú también estabas,
tocando tu lira en el banquete, desleal y de poca confianza».
Respondiéndole a ella, dijo Zeus el que amontona las nubes:
«Hera, no te enfades y te pongas a gruñir a los dioses.
En honores no deben ser iguales. Pero este Héctor
era el más cercano a nosotros de todos los mortales que hay en Troya,
sobre todo a mí, puesto que nunca me escatimó las ofrendas,
no estando nunca mi altar falto de los debidos alimentos, de vino y de grasa.
Este es el privilegio que nos corresponde.
No pensemos en robarlo —eso no puede hacerse—
a Héctor a escondidas de Aquiles. Siempre está allí
su madre, que vigila a su lado noche y día.
Así, que alguno de los dioses convoque a Tetis a mi presencia
para que pueda expresarle mi criterio, cómo Aquiles
aceptará los regalos de Príamo y el rescate de Héctor».

(XXIV, 32-76)

El discurso de Apolo es propio de un dios en un sentido que no es característico de la *Iliada*. Los dioses de la *Iliada*, como hemos visto, son arrastrados a la acción, se convierten en personajes involucrados en una trama que se está desarrollando incluso fuera del control de Zeus. Pero aquí Apolo aparece retraído de la acción y del mundo humano, al que le prescribe. Quizás este cambio de perspectiva explique las rarezas lingüísticas del discurso, por ejemplo la frase sobre el *aidós* como lo que pierde y mantiene y la referencia a la «tierra muda». Este es el único lugar de Homero donde se mencionan en plural las *Moirai*, las Parcas y es el único lugar de la *Iliada* donde la *moira* es calificada de causa de cómo son las cosas en general en lugar de, en sentido estricto, causa de la finitud de la vida. Tal vez sea más significativo el hecho de que éste sea el único lugar de la *Iliada* donde se utiliza el término *némesis* a propósito de la actitud de los dioses respecto a los seres humanos que han quebrantado el código moral.⁷⁹ El moralismo de Apolo está próximo al de Fénix en el Canto IX; el hombre estaba destinado a tener un corazón sufrido y Aquiles es un transgresor. El, Apolo, es el garante de esta norma.

Este Apolo nos hace volver al Apolo del primer canto, el que envía la plaga a los que ofenden a su sacerdote. La aparición del dios en este papel —distante de la acción más bien que formando parte de ella— es un signo de que el poema está buscando su conclusión; conforme la acción se debilita, los dioses se zafan de ella. Pero también es cierto que esta concepción del dios como garantizador de las normas se introduce aquí únicamente para rechazarla. Hera protesta diciendo que Aquiles no es humano en el sentido ordinario; es un miembro de la comunidad divina. Los dioses asistieron a la boda de Peleo; están unidos a Aquiles por vínculos de parentesco y ceremoniales, y no pueden imponerle sencillamente el comportamiento que exigen.

Zeus está de acuerdo con Hera. La idea, que circula desde unos versos antes, de que Hermes debe robar el cadáver de Héctor es rechazada. La madre inmortal de Aquiles hace imposible esa solución. Más bien hay que dirigir a Aquiles hacia la comunidad divina. Zeus manda llamar a Tetis. Así como al principio ella vino ante Zeus enviada por su hijo, al final él la envía ante su hijo. La anomalía social que

dio origen a toda la catástrofe se convierte en el vehículo de la reconciliación final. La acción del poema queda completamente redondeada.

Cuando Tetis transmite a Aquiles las instrucciones de Zeus, éste asiente en dos versos desnudos:

Así sea. Quien traiga el rescate obtendrá el cadáver,
si así me lo ordena Zeus con su solícito corazón.

(XXIV, 139-140)

Esta sumisión no nos debe sorprender; encaja con la sumisión de Aquiles a Atenea en el primer canto (I, 216-218). Aquiles nunca pierde su confianza en los dioses, descontando un momento de pánico en el río (XXI, 273-283) y la ocasión en que su enfurecida oración recibe una inmediata respuesta (XXI, 288-297). La historia de Aquiles se desarrolla a partir de su posición marginal entre dos comunidades, pero el desorden que de este modo se produce afecta únicamente a él y a los hombres. En la comunidad humana, su posición es (ambiguamente) alta y él se encuentra confuso; en la comunidad divina su posición es inequívocamente baja, y con su habitual clarividencia él acepta las órdenes pertinentes.

La tensión dramática del último libro no radica en el consentimiento de Aquiles, sino en el viaje de Príamo hasta encontrarse con Aquiles. Príamo ha de ser introducido en el mundo semihumano y habitado por los dioses donde Aquiles se encuentra en su casa. Iris le presenta a Príamo y le promete que lo escoltará Hermes (XXIV, 182-83). En la Odisea, Hermes es el *psychopompós*, el conductor de las almas al Hades; aquí aparece como el dios del sueño (XXIV, 343-344; cf. 445). El viaje de Príamo es una especie de viaje onírico o descenso al mundo subterráneo.⁸⁰ Príamo afirma que está dispuesto a morir con su hijo (XXIV, 224-227; cf. 246); conforme avanza hacia él,

Todos sus seres queridos lo seguían,
gimiendo en voz alta como si se dirigiera a la muerte.

(XXIV, 327-328)

Príamo rechaza la petición de su esposa, injuria a sus hijos y penetra en la oscuridad.

Cuando Príamo se separa de su propio mundo, se encuentra, en un sentido limitado pero cierto, dentro del mundo divino. Va como un padre hacia un hijo y, en su ayuda, Zeus envía a Hermes, «su propio hijo» (XXIV, 333); Hermes dice a Príamo: «Te considero como si fueras mi propio padre» (XXIV, 371; cf. 398).. El padre Zeus, es decir, envía al padre Príamo un hijo suyo para que lo sea de él. Príamo —por primera vez en el poema— siente que tiene a los dioses cerca, Dice a Hermes:

Hijo, está bien y es justo hacer presentes a los dioses;
puesto que mi hijo —me refiero al que fue mi hijo--nunca
se olvidó en sus palacios de los dioses, que están en el Olimpo,
por eso ellos se acuerdan de él, incluso en la muerte,

(XXXIV, 425-428)

Antes de partir, Príamo se purifica con agua y vierte una libación de vino, solicitando un presagio, que Zeus envía (XXIV, 303-321). El se confía a los dioses. Príamo y su heraldo encuentran a Hermes en el río que discurre entre los ejércitos; todo está oscuro y bañado en niebla (XXIV, 349-351). El viaje es un rito de separación y de paso al otro lado. Zeus ha impuesto que la ceremonia se realice fuera del mundo humano y, por lo tanto, de noche y mediante magia.

El mismo gesto de sumisión a Aquiles que hace Príamo es algo así como imposible. Dice:

He soportado tanto como ningún hombre ha soportado sobre la tierra:

llevarme a la boca la mano del que mató a mi hijo.
(XXIV, 505-506)

La poesía de este gesto es compleja:

El gran Príamo se detuvo cerca de él;
sus manos tocaron las rodillas de Aquiles y le besó las manos,
las manos terribles y aniquiladoras que le mataran tantos hijos.
Como cuando la ceguera cae sobre un hombre, y en su patria
él ha matado a un hombre, y se allega a gentes extrañas,
a la casa de un hombre rico, y quienes lo ven quedan estupefactos,
así vio Aquiles, estupefacto, a Príamo con aspecto de dios.
(XXIV, 477-483)

Según el símil, Príamo se convierte en el asesino y Aquiles en el rey rico; como si, a ojos del poeta, cada cual tomara el papel del otro durante un momento. Esta semejanza tal vez esté ya presente en el verso 478, que comienza con el par de manos de uno y acaba con las del otro. Las manos de Aquiles son calificadas de *androphónos*, matadoras de hombres, tanto allí como cuando toca el *stéthos* de Patroclo muerto (XVIII, 317; XXIII, 18). En los dos pasajes hay una contraposición entre el poder mortífero de las manos y su gesto gentil. Pero *androphónos* es propiamente un epíteto para guerreros, y es éste el epíteto específico de Héctor (que se repite once veces, incluido XXIV, 509). Al besar las manos de Aquiles, Príamo parece cruzar una frontera, tal vez incluso violar un tabú; acaricia el objeto de su aversión. Pero el lenguaje nos recuerda que las manos matadoras de hombres mataron a un matador de hombres, que Aquiles no ha hecho nada a Héctor que Héctor no le prometiera a Patroclo. Esta categórica percepción de la relación entre las partes —mediante la cual se ve que, de darse circunstancias distintas, cada uno de ellos podría ocupar el lugar del otro— es el fundamento de la reconciliación.

Príamo le habla a Aquiles de Peleo y Aquiles llora; Príamo se derrumba delante de él, llorando por Héctor, y «Aquiles llora por su padre, y luego también por Patroclo» (XXIV, 511-512). Príamo es como Peleo: ambos son ancianos y padres, y lo mismo que Héctor murió antes que su padre, también Aquiles morirá antes que el suyo. No obstante, cuando Aquiles llora por Patroclo comparte el duelo de Príamo de un modo distinto; los dos han perdido a la persona que les es más querida y su dolor es común. Aquiles se ve a sí mismo tanto en Príamo como en Héctor. La terrible clarividencia del discurso de Aquiles a la embajada no se pierde de vista sino que es recolocado al cambiar el punto de vista. La conciencia que tiene Aquiles de su propia condición mortal, que en el Canto IX lo ha aislado de los demás, incluso de sus amigos, se convierte aquí en un vínculo con los demás, incluso con su enemigo. En el momento en que Aquiles más se siente un hombre mortal, se aleja de los hombres, como hacen los dioses, y se ve como uno más de los mortales, «semejantes a la multiplicación de las hojas». En su común duelo, Aquiles y Príamo experimentan juntos la limitada finitud de la conciencia heroica. Este cambio de perspectiva es el contenido subjetivo de la ceremonia impuesta por Zeus a los dos mundos.

Aquiles expone este contenido subjetivo en dos discursos, uno anterior a la entrega del cadáver de Héctor y otro posterior:

Infortunado, cuántas desgracias ha tenido que soportar tu corazón.
¡Cómo te has atrevido a venir solo hasta los barcos,
ante los ojos de un hombre que muchos y buenos
hijos te ha matado? Tu espíritu tiene temple de hierro.
Ven, siéntate aquí, y todo este dolor nuestro
lo dejaremos reposar en el pecho, aunque nos duela.

El cruel duelo no tiene ninguna conclusión posible.
Así los dioses han tramado que los infelices hombres
vivan acongojados. Pero ellos están libres de cuitas.
Dos son las tinajas que hay en el suelo junto a Zeus,
llena una de sus malos dones y de bendiciones la otra;
cuando mezcla los dones, Zeus, que disfruta con el trueno,
a veces lo que sale es un mal, un bien otras.
Pero cuando sus dones son tristes, Zeus marca a su víctima;
el derroche de males lo empuja a ir de una parte a otra de la tierra;
vaga, rechazado por los dioses y por los hombres.
Así, a Peleo los dioses le hicieron regalos espléndidos desde su nacimiento.
A toda la especie humana superaba él
en felicidad y riqueza; era el rey de Ftía
y, aunque mortal, los dioses le dieron a una diosa por esposa.
Pero luego el dios le dio el mal: no tendría
una descendencia de hijos vigorosos nacidos en su casa.
Un hijo tuvo, de corta vida; ni siquiera tendrá mis cuidados
en su ancianidad, puesto que tan lejos de mi casa
me encuentro en Troya, perjudicándoos a ti y a tus hijos.
Tú también, anciano, hemos sabido, fuiste en tiempos feliz.
Hasta los territorios de Lesbos y los de Mácar,
la vasta Frigia y Helesponto insondable,
en todo esto, dicen, descollabas por tu riquezas y tus hijos.
Pero desde que te acarrearón esta calamidad los celestiales,
por todas partes de tu ciudad hay guerra y muerte.
Sopórtalo. Que no llore eternamente tu corazón.
Nada vas a lograr con afligirte por tu excelso hijo,
ni lo harás resucitar; sólo agregarás mal al mal.

(XXIV, 518-551)

Queda tu hijo rescatado, anciano, como pedías;
yace en su ataúd. Cuando rompa la primera luz
lo verás en tu casa. Pensemos ahora en cenar,
pues la misma Níobe se acordó de comer
aunque perecieron doce hijos en su casa,
seis hijas y seis varones bien crecidos.
Apolo mató a los hijos con su arco de plata,
enfadado con Níobe; Artemis mató a las muchachas,
porque ella se había comparado a Leto la de hermosas mejillas:
los hijos de Leto eran dos, pero ella tenía muchos.
Así que estos dos le arrebataron sus muchos hijos.
Nueve días estuvieron ensangrentados y no hubo nadie allí
que los enterrara; Zeus había vuelto a la gente de piedra;
el décimo día los enterraron los dioses celestiales

y ella se acordó de comer, agotada por el llanto.
 Ahora, en las rocas, en la solitaria montaña
 de Sípilo, donde dicen que están los lechos de las ninfas,
 doncellas divinas que danzan en las riberas del Aquelao,
 allí, aunque es de piedra, ella digiere su tristeza.
 Así que ven, que también nosotros, anciano,
 hemos de pensar en comer. Y más tarde llorarás a tu hijo,
 cuando te lo lleves a tu casa. Seguro que será muy llorado.
 (XXIV, 599-620)

En estos dos discursos, el héroe de la *Iliada* hace la síntesis que pone conclusión al poema.⁸¹ La condición humana es una condición de privaciones; los dioses no otorgan a los humanos más felices sino una felicidad parcial. A la vez que nos atormentan, los dioses también se burlan de nosotros con su bienaventuranza sin problemas. El hombre debe ser modesto y sufrido; si no, incluso esta parcial felicidad le será arrebatada. Sin embargo, lo mismo que los dioses infligen al hombre dolor y muerte, también han otorgado al hombre el don de la finitud. Lo mismo que la felicidad es siempre parcial, también el dolor debe tener alguna conclusión. Los dioses aniquilan, pero a la postre entierran a sus víctimas y hay un final.

En el contexto ceremonial del rescate, Aquiles es capaz, por primera vez, de reflexionar sobre sí mismo y su propio sino como un caso de la norma universal. En este punto, Aquiles, que a lo largo de todo el poema ha sido bombardeado por los moralismos de los otros, se convierte él mismo en moralista. Su moralismo no se diferencia en nada del que ya le han recomendado en vano Néstor, Fénix o Apolo: los hombres deben ser *streptoí* y *tlétoí*, flexibles y sufridos. Sus voces no podían penetrar en la situación en que desde hacía tanto tiempo estaba atrapado Aquiles; ni siquiera los dioses podían resolver desde fuera su dilema. Pero él mismo sí puede resolverlo en un momento, una vez que el contexto ya no es el de concretos honores y ultrajes sino el de las categorías y los valores universales.

Príamo y Aquiles son enemigos; ésta es su relación social. Cuando, mediante la ceremonia, penetran en la esfera divina, esa relación desaparece. Se enfrentan el uno al otro como seres independientes, se vuelven el uno para el otro objetos estéticos:

Entonces Príamo el dardánida se maravilló de Aquiles,
 de su talla y de su porte; semejaba a los dioses;
 y de Príamo el dardánida se asombró Aquiles,
 viendo su rostro bondadoso y oyendo su voz;
 y de este modo ambos disfrutaron viendo al otro.
 (XXIV, 629-633)

La ceremonia permite a Aquiles conocer su situación y no seguir meramente viviéndola. Lo que confundía visto de cerca se esclarece con la distancia. Aquiles examina y comprende su mundo y a sí mismo. Esta es la purificación de Aquiles.

Por otra parte, nada ha cambiado. Príamo sigue siendo el enemigo de Aquiles y su reconciliación es el frágil producto de un contexto ceremonial artificioso. El menor grito de protesta de Príamo habría roto el artificio y entonces Aquiles lo habría matado (XXIV, 568-570 y 582-586). Tampoco se ha reconciliado Aquiles con su propia comunidad; sus tratos con Príamo son explícitamente algo que se debe hacer en secreto, algo que su comunidad no permite (XXIV, 650-655). Su purificación no cura a Aquiles. Pero consigue acceder al reposo, a la comida y al sueño.

A todo lo largo de la *Iliada*, las comidas señalan momentos de reposo y de integración. La negativa de Aquiles a comer después de la ceremonia del Canto XIX indica allí que su reconciliación con

Agamenón es en parte ilusoria. Todos los recursos culturales han sido movilizados por Odiseo, ese maestro de los procedimientos: la asamblea, la entrega de regalos, la toma de juramento. El orden público, los bienes la invocación a las sanciones divinas, todo se había demostrado ineficaz. Pero al final de su reconciliación con Príamo, Aquiles come. Esta última ceremonia es eficaz, pero en otro plano: por encima de la cultura.

El arte como negación de la cultura

La cultura confiere a la vida un significado y al mismo tiempo separa a los hombres unos de otros. Los hombres quedan situados y separados por los lazos de parentesco y propiedad, por lealtades y obligaciones, por el estatus, el rol y la ciudadanía. No obstante, la especie humana sigue siendo una unidad, de la manera más sencilla y profunda en el plano de la vida orgánica. Ser humano es formar parte de una especie y compartir con otros cierto destino. El sino es morir; esto es lo que reconocen Príamo y Aquiles en su duelo compartido. Pero el sino de la especie es también vivir, y esto es lo que reconocen en la comida que comparten. La reconciliación tiene lugar en el plano de la naturaleza, fuera del mundo humano; es una ceremonia basada en un concepto universal del hombre en cuanto hombre.

Puesto que la vida sólo adquiere sentido cuando la formaliza la cultura, esta ceremonia de reconciliación no consiste en el descubrimiento de un significado. Más bien es un minucioso reconocimiento de la falta de ese significado. Aquiles no resulta cambiado; su cólera y su aislamiento permanecen. Se queda, como Níobe, «consumiendo sus tristezas». Pero se entrega el cadáver de Héctor y la acción poética concluye.

El final de la *Iliada* tiene ecos del principio. En sus inicios, un padre ve rechazado el rescate de un hijo; al final se acepta el rescate. Al principio, Aquiles disputa con el rey; al final, se reconcilia con un rey. Dado que las personas de los reyes son distintas, estos ecos son puramente formales. La *Iliada* llega a su conclusión, no porque alcance una solución la acción que imita, sino porque el poeta ha conferido al acontecimiento, con la manera de contarlo, una forma y un final.

Debemos distinguir la forma de la acción de la forma de su resolución. Una acción se resuelve cuando las necesidades y las exigencias de los actores se cumplen o bien quedan aplastadas. Este resultado afecta a los actores y concluye la acción en el plano ético. La forma, por otra parte, nos afecta a nosotros; una acción tiene forma cuando revela una clara significación para la mirada contemplativa del poeta y de su audiencia. La terminación de la forma concluye la acción en el plano estético. Este cambio de plano es el efecto de la imitación, que reduce las experiencias y nos presenta lo problemático de la vida en forma simplificada y comprensible. Lo que hace el artista imitativo, además de inventar la forma, es sacar a la luz el significado; pero el significado que el arte descubre en la vida sólo es teórico, no práctico. Gracias a la obra de arte comprendemos de algún modo el orden de las cosas, pero esta comprensión no necesariamente nos proporciona una nueva base para la acción consciente. El arte dramático surge de los dilemas y las contradicciones de la vida, pero no promete resolver tales dilemas; por el contrario, el arte trágico bien puede alcanzar su más alta perfección formal en el momento en que nos revela que estos dilemas son universales, ubicuos y necesarios.

En lenguaje homérico diríamos que la poesía es obra de la *noos*, no del *thymós*. El poeta se mantiene a distancia; reconoce. Se mantiene al margen de la acción y discierne su forma. La contradicción, que hace confusa la acción y le parece informal al actor, se convierte (para el poeta) en una especie de forma en sí misma. La lucidez de la situación suele revelarse en el momento en que la vemos conjuntada por la tensión de las oposiciones en sí mismas contradictorias. En este sentido, el poeta discernirá la forma en el momento en que deje de ver la situación como irresuelta y llegue a verla como irresoluble.

Así como la cultura es la purificación de la naturaleza, el arte es la purificación de la cultura. Aquello que crea confusión en la forma ética, cuando más adelante adquiere forma mediante el arte imitativo, se convierte en sí mismo en una fuente de forma estética. Dado que la creación artística

consiste en la creación de nuevas formas que ya están presentes en la naturaleza y en la cultura, de ahí se deduce que la forma artística incluye a la cultura y a la naturaleza. El arte puede alcanzar forma en el momento en que recupera la naturaleza en relación con la cultura, en que recupera la comprensión de que la naturaleza es indomeñable por la forma cultural. En este sentido, el arte es lo contrario de la cultura y, al mismo tiempo, completa la cultura. La poesía se ocupa de la vida y, al mismo tiempo, es una liberación de la vida. Gracias a la poesía el hombre puede verse a sí mismo desde una cierta distancia; la poesía no le ofrece gratificación sino inteligibilidad. En arte trágico, los dolores y los terrores de la vida son transformados de experiencia en objetos de conocimiento; el arte trágico alcanza forma cuando hace una clara exposición teórica de las oscuridades prácticas de la condición humana. En este sentido, la forma trágica es una «purificación de estas experiencias».

Es peculiar de la épica que sus héroes, en determinados momentos, pueden compartir la perspectiva del poeta y del público y mirarse a sí mismos por encima del hombro. Observamos tal cambio de perspectiva en las ocasiones en que los personajes hablan de su sino, es decir, hablan de su lugar en el conjunto de la historia. En este respecto, como en otros, Aquiles pone a prueba los límites de lo heroico; cuando se compromete consigo mismo a matar a Héctor, ve también delante de sí su propia muerte y la acepta. Se trata, pues, de un actor que, al mismo tiempo que actúa, sabe que sus acciones forman parte de una estructura en desarrollo. Puede hacerlo así por ser algo intermedio entre hombre y dios.

Son específicos de la épica homérica —y de su descendiente la tragedia ática— los dioses olímpicos, los cuales, como vimos, forman parte de la acción al mismo tiempo que se mantienen distantes. De este modo median entre los actores y el público. El conocimiento que tienen los dioses del sino es parcial; de no ser así no podrían participar en la acción. Su conocimiento del sino es mayor que el de los hombres; esto es lo que hace patente su mayor distanciamiento. Pueden intervenir en la acción a favor de sus favoritos y castigar a sus enemigos, pero esta intervención, como hemos visto en los casos de Sarpedón y Héctor, tiene el límite de las necesidades primordiales de la trama. Los dioses deben permitir que ocurra la acción.

Pero luego, una vez completa una acción, puede intervenir para concluirla. Esta es una intervención que tiene un sentido muy distinto. Los dioses están obsesionados por la pureza, es decir, por el adecuado final de las cosas, obsesión que se pone de manifiesto en su preocupación por los funerales. Ellos imponen el funeral de Sarpedón, protegen el cadáver de Patroclo, protegen el cadáver de Héctor e imponen su funeral. Aquí, por así decirlo, es como si la intervención llegara desde fuera de la acción. Los dioses, que se encuentran fuera de la comunidad humana, pueden intervenir para conferir esa pureza que está más allá de las fuerzas de la comunidad humana; pueden imponer un límite a la impureza del combate. Pero esta limitación, dado que procede del exterior, constituye un elemento arbitrario; se parece menos a la pureza derivada de las normas de la cultura que a la pureza que impone el poder formalizador del arte.

Aquiles, el héroe que está más cerca de los dioses, tiene al final de la *Iliada* el privilegio de situarse al margen de su mundo y describirlo. El rescate de Héctor se lo impone Zeus; él lo acepta porque comparte hasta cierto punto la sabiduría de Zeus. Aquiles puede ver a un hombre como una criatura efímera de la naturaleza y reconocer que no merece su odio. O bien, podemos agregar, su amor.

El rescate de Héctor, según esta interpretación, anula la distinción entre vencedor y vencido. Ambos aparecen compartiendo una naturaleza común y un sino común. Esto no resuelve la contradicción del combate, pero la borra; pues si el vencido no es distinto del vencedor, el combate carece de sentido. Y si el combate carece de sentido, entonces la comunidad, para cuyo bien se ha realizado el combate, también carece de sentido.⁸²

Esta conclusión no es tolerable en la vida, pues la vida hay que vivirla dentro de las comunidades y para las comunidades. Que Aquiles retenga —junto con una parte de su yo escindido— un lugar en el mundo humano viene indicado por la cólera que, como él sabe, en cualquier momento puede recuperar la fuerza que tiene sobre él, que sólo por un momento ha sido dejada de lado gracias a su contemplación de sí mismo. En esta contemplación, Aquiles —el único personaje de la *Iliada* que es poeta— comparte la comprensión del poeta. Debemos dejarlo en este extraño estado escindido, en tenso equilibrio entre la

vida y el arte. Es una curiosa paradoja la conclusión de que lo que en la vida únicamente conduce a la parálisis y la desesperación, en arte es ennoblecedor y sublime. Ésta es la paradoja de la consciencia trágica.

El rescate de Héctor se contraponen a los juegos funerarios por Patroclo; una cosa resulta para la otra como el drama para la ceremonia. En los juegos la realidad del combate se oculta y se niega; el combate se transfiere a la esfera en el que puede verse como algo irreal. Esto es una imitación que nos traslada de la realidad a la irrealidad.

En el rescate de Héctor, las partes en conflicto también son transferidas, pero no a una esfera cultural distinta, sino a una localización externa a la cultura. Esta perspectiva distante que incluye a los dioses olímpicos (que en un principio fueron una invención de los poetas) se convierte en el punto de apoyo de Arquímedes donde el poeta, su público e incluso su héroe pueden situarse fuera del mundo humano y juzgarlo. El rescate de Héctor es una ceremonia impuesta por los dioses en nombre del poeta para contemplar y purificar la acción poética. La ceremonia del Canto XXIV tiene lugar fuera del mundo humano porque las contradicciones que patentiza no pueden ser resueltas dentro de ese mundo. La visión del hombre que se revela en los dos discursos de Aquiles no es una visión tolerable en la práctica. Sólo es posible en la teoría, en los momentos en que los hombres como Glauco, Sarpedón y Aquiles se sitúan al margen del papel heroico y lo contemplan. En tales momentos, el héroe es su propio poeta; la visión que capta es la propia del arte. En esos momentos, abandona buena parte de la vida —sus particularidades, afectos y esperanzas— pero gana algo. El arte es una imitación que traslada de la realidad a otra realidad, ésta reducida, menos rica en materia pero más coherente en forma.

La acción de la *Iliada* es una actuación de las contradicciones del rol del guerrero. El guerrero, en nombre de la cultura, debe dejar la cultura y penetrar en la naturaleza. Para afirmar el orden de la cultura debe negarse a sí mismo un lugar en ese orden. Para que los demás puedan ser puros, él debe volverse impuro.

Aquiles y Héctor viven la experiencia de la tensión de ahí resultante de un modo distinto. Las responsabilidades de Héctor exceden sus fuerzas. Cuando se vuelve hacia la esfera de la naturaleza, pierde el control reflexivo y se convierte en presa del error. El error lo avergüenza delante de su comunidad y lo aísla; es víctima de las exigencias contradictorias que hace recaer sobre su comunidad. El orden social sigue reteniendo su significación para él, pero él ya no puede encontrar su lugar dentro de ese orden. Y por tal motivo muere.

Aquiles retiene sus fuerzas, pero pierde el contexto social que da a sus fuerzas un sentido responsable. Aquiles también es víctima del error, no fundamentalmente de su error sino del de Agamenón. El error se comete contra él y él queda confundido. Tiene la sensación de que su comunidad se avergüenza de él; los griegos, al ser condescendientes con la injusticia de Agamenón, se han convertido en *outidanoí*, en «meras nada» (I, 231). Mientras que Héctor pierde el sentido de su identidad, que se disuelve en fantasía y pánico, por estar al servicio de su comunidad, Aquiles se ve forzado, para salvar su identidad, a retirarse de la comunidad, incluso cuando regresa a la acción. Mientras que Héctor no puede hacer más que morir, Aquiles no puede hacer más que matar; matar y despojar, atormentar a los demás y a sí mismo. Al final del poema sigue todavía sujeto a su sino y sabe que éste lo conducirá a la destrucción de Troya y a su propia muerte fútil.

La unidad interna de la *Iliada* radica, pues, en el espejo de oposición que son los dos héroes. En la ceremonia de conclusión, ambos se nos revelan —y también al héroe sobreviviente— como emblemas contrapuestos de una única pauta. Aquiles y Héctor representan los dos aspectos de la guerra, el agresivo y el defensivo, lo que se padece y lo que se hace. Lo que es necesario y sin embargo injustificable se justifica de hecho en sí mismo, al final, en cuanto objeto del conocimiento poético. Lo que es incomprensible en la experiencia se vuelve estructurado e incluso hermoso en la imitación de la experiencia. Y puesto que la imitación poética, que alega situarse fuera de la experiencia, es en sí misma una consecución humana, la poesía reclama para sí un lugar tanto fuera como dentro del mundo humano puesto que recobra para el hombre el significado trágico de vivir lo que carece de sentido.

Zeus envió este mal destino para que, más adelante,
para los hombres venideros, seamos temas que cantar.

(VI, 357-358)

NOTAS

Capítulo uno

1. Pagliaro, 1961, pp. 14-15.
2. Se dice que él *exárchein*, que «inicia» (*ibid.*, pp. 27-34).
3. *Ibid.*, pp. 19-27.
4. *Ibid.*, p. 26.
5. Pagliaro (*ibid.*, pp. 15-17) señala que no se le suele pedir a la Musa que *aeídein*, «cante», sino que *enepeín*, «diga»; esto se debe a que no se concibe fundamentalmente la épica como canción (como sí lo es la lírica) sino fundamentalmente como historia.
6. Véase la descripción del lugar de adiestramiento en una tradición oral, en Lord (1960), cap. 2.
7. Se alude a otras historias similares en los discursos; por ejemplo, el relato de la caída de Hefesto de los cielos (I, 586-594) y la de la expulsión de Ate por Zeus (XIX, 91-133).
8. Compárese con lo siguiente:
 Como la mayor parte de los indios americanos, los winnebago distinguen estrictamente entre los que podrían llamarse mitos y los cuentos realistas. Dentro de «mito» se incluye todo lo que se considera que ha tenido lugar en un pasado lejano; dentro de «cuento», todo lo que ha ocurrido en tiempos relativamente recientes. La palabra que corresponde a mito significa «sagrado»; la de cuento, «lo que se cuenta», es decir, lo que se considera un acontecimiento real. No importa hasta qué punto sea completamente mítico el contenido de un relato; en la medida en que se considere que reproduce algún suceso real se le considera cuento. Estilísticamente existe una diferencia muy interesante entre ambas cosas, teniendo siempre la primera un [final] feliz, la segunda... un final desgraciado. Los winnebago no parecen ser conscientes de este rasgo de sus mitos, según indica la siguiente experiencia personal.
 Mientras estaba ocupado en la traducción de un texto, inconscientemente debí darle a mi intérprete la impresión de estar preocupado por el sino del héroe de aquella historia. Lo habían cortado en trozos y lo estaban hirviendo a Fuego lento en un cubo en el preciso momento en que mi rostro atrajo al parecer la atención del intérprete, pues se detuvo de golpe y me dijo muy amablemente: «No se preocupe. No está muerto. Nunca mueren». Si los winnebago tienen la misma consciencia del final trágico de sus cuentos realistas no tuve manera de determinarlo; que, conscientemente o no, se ha producido una determinada selección temática es absolutamente evidente, pues de otro modo sería inexplicable el invariable desenlace trágico. La impresión que da es que consideran la vida, el contacto y el enfrentamiento entre los hombres y entre los pueblos como algo que inevitablemente desemboca en la tragedia, una deducción tal vez no tan extravagante en una civilización donde la mayor ambición del hombre era morir en los senderos de guerra y donde el objetivo más recalcado de la vida era el prestigio. [Radin, 1927, pp. 172-73.]
 Pero véase Detienne (1967), pp. 16-20, para una explicación de los dos tipos de canciones en términos de la hipotética distinción micénica entre cantos de sacerdotes y cantos de guerreros. Esta referencia a una anterior «organización tripartita» me resulta a la vez dudosa e innecesaria.
9. Schmitt (1967), cap. 2, presenta un argumento que identifica esta fórmula como el reflejo de un sintagma protoindoeuropeo.
10. Véase Parry (1972) para una interpretación de estos pasajes.
11. Véase Fränkel (1962), p. 88, n. 14.
12. ((Si *le kýdos vient des dieux, le kléos monte jusqu'à eux*) (Si el *kýdos* viene de los dioses, el *kléos* asciende hasta ellos.) (Detienne, 1967, p. 20).
13. Véase Speier (1952), pp. 41 y 47:
 La fama no establece una distinción de rango. Al contrario que el honor, no se otorga ni se acata sino que sólo se extiende. La fama aumenta con el número de quienes tienen conocimiento de ella. Una persona puede ser más famosa que otra que la supera en honor...
 El honor es socialmente menos efectivo conforme se otorga con mayor frecuencia. La fuerza discriminadora del honor aumenta con la exclusividad de quienes lo poseen. Cuanto menor es el círculo de los hombres con honor, mayor es la distinción de poseerlo. En consecuencia, puede producirse una inflación de honor.
 También es cierto que un alto grado de *timé* —el estatus de rey, por ejemplo— confiere *kýdos* o lo evoca por parte de Zeus (I, 279). Este es el conocido fenómeno denominado por Max Weber «carisma rutinario».
14. Véase p. 322.
15. A veces esta asociación entre lápida funeraria y *kléos* parece puramente convencional; Menelao, por ejemplo, dedica un cenotafio a Agamenón «para que así la *kléos* sea inextinguible» (iv, 584), aunque el lugar se encuentra casi literalmente en los confines de la tierra y nadie que conozca a Agamenón es probable que lo vea nunca. Del mismo modo, Elpenor pide una tumba en la isla de Circe, «*essoménoisi pythésthai* (xi, 76).
16. Véase Carpenter (1946), pp. 27-31.
17. Véase Harriott (1969), pp. 18-20; Detienne (1967), p. 7-27.
18. Para una defensa de esta exposición, véase Redfield (1973).
19. «La apelación a las Musas... es... una forma de expresar la certeza y el convencimiento interior que siente el

poeta "inspirado". Las Musas saben todas las cosas, pasadas, presentes y futuras, y él, al compartir su conocimiento, dirá que tiene exactamente la razón y que merece que se le escuche» (Harriott, 1969, p. 51). Véase también Detienne (1967), p. 15

20. Para Calíope como la principal de las Musas, véase Harriott (1969, pp. 16-17). La asignación de una concreta arte a cada una de las Musas es postclásica, aunque Sócrates en el *Fedro* (259c-d) hace un (juguetón) inicio, asociando a Calíope y Urania con la filosofía. Originalmente, los nombres de las Musas, tal como los da Hesíodo en *Teogonía* 77-79, era sin duda una lista de nombres como la de las Nereidas, que aparece en *Iliada* XVIII, 38-49, y la de los feacios en *Odisea* viii, 111-119; los nombres están compuestos con raíces que sugieren el medio en que se desenvuelven. Así, los nombres de las Nereidas sugieren el mar, las olas y la costa; los nombres de los feacios sugieren naves y marinería; y los nombres de las Musas sugieren tipos de canción, cantantes y ocasiones para cantar. Cf. Detienne, 1967, pp. 12 s.

21. Véase Platón, *Gorgias* 456c-d.

22. «La concentración en el proceso de composición puede reducir al poeta al nivel del artesano, que se limita a empalmar cosas o poner clavos. También la actitud que considera la poesía una mercancía como otra rebaja la mística de que le hubiera gustado rodearla a un Cinesias» (Harriott, 1969, p. 97).

23. Para ampliar este tema, incluidas citas de otros tratamientos, véase Pohlenz, 1956.

24. Véase Harriott, 1969, pp. 106-107.

25. Harriot comenta (*ibid.*, pp. 82-83):

Mientras que Platón parece haber presentado una concepción nueva y exaltada del poeta, nosotros no debemos cegarnos sobre lo que ha suprimido. Se ha deshecho de la creencia en que el poeta transmite conocimiento, el don de las Musas con quienes tienen una relación personal, en que controlaba su material y en que le interesaba comunicarse con la audiencia. Se ha desvanecido

la anterior aceptación práctica de la poesía, que anteriormente era sobresaliente. ... El mensaje de Platón es casi por completo nuevo... se ha vuelto aceptable al ir investido con un lenguaje y una imaginaria que ha vuelto familiar la tradición.

26. La mejor exposición de Sócrates sobre crítica literaria está probablemente en *Fedro* 229d-230a, aunque formalmente lo que se rechaza allí no es la crítica de la literatura, sino la crítica del mito. Dice: «Yo no soy capaz (dicho con la frase delfica) de conocerme a mí mismo; me parece evidentemente ridículo, cuando ignoro eso, investigar cosas irrelevantes [ta allótria]». Esta postura es paralela a la que se adopta con respecto a la ciencia en el *Fedón* 98c-100a.

27. Quizás Sócrates esté dando precisamente este argumento al final del *Banquete*, donde tenemos un vislumbre de cómo fuerza a Agatón y Aristófanes a convenir en que «corresponde al mismo hombre saber cómo se componen las comedias y las tragedias» (*Banquete* 223d). En el *Íón*, el hecho de que determinados poetas sólo tengan éxito en determinados géneros se toma como prueba de que los poetas son inspirados, «puesto que si supieran por el arte cómo hablar bien en uno, también lo sabrían en todos» (*Íón* 534c). Sócrates parece haber invertido este argumento en el *Banquete* y estar sugiriendo a Agatón y Aristófanes las consecuencias de alegar que sus facultades poéticas se basan en el conocimiento. En *Filebo* 48-50, Sócrates ofrece una explicación de la comedia y la tragedia en cuanto basadas en la combinación de placer y dolor que resulta del reconocimiento de lo bueno y de lo malo en los demás. La poesía se basaría, pues, en el conocimiento de estas cosas y se convertiría en un arte propio del filósofo.

28. Cf. Grene, 1950, p. 123:

Para Platón el teatro habría sido la expresión natural de su genio filosófico, que consistía en ver siempre las relaciones del pensamiento y la combinación de la voluntad y acción que marcan los límites del carácter humano... Los diálogos del período intermedio son verdaderas situaciones vitales, intelectuales y emocionales, y como tales, como formulaciones dramáticas de una relación, debemos verlos, no como exposiciones doctrinales de las tesis de un autor.

29. Homero se menciona al comienzo de la discusión sobre la imitación como el «maestro y guía de todos estos hermosos trágicos» (595c) y, al final, como «el más poético y el primero de todos los poetas trágicos» (607a); por en medio se le cita una veintena de veces.

30. Véase Else, 1958.

31. Cf. Veredenius, 1949, pp. 16-17:

La doctrina de Platón de la imitación está estrechamente relacionada con su concepción jerárquica de la realidad. De hecho, «la idea de la imitación se halla en el centro de su filosofía». Nuestras ideas y argumentos son imitaciones de la realidad (*Timeo* 47b-c. *Critias* 107b-c), las palabras son imitaciones de las cosas (*Cratilo* 423c-424b), los sonidos son imitaciones de la armonía divina (*Timeo* 80b), el tiempo imita la eternidad (*Timeo* 38a), las leyes imitan la verdad (*Política* 300c), los gobiernos humanos son imitaciones del verdadero gobierno (*Política* 293e y 297c), los hombres devotos tratan de imitar a sus dioses (*Fedro* 252c-d y 253b, *Leyes* 713e), las figuras visibles son imitaciones de las eternas (*Timeo* 50c), etcétera.

32. La analogía entre la poesía y la pintura figurativa es tan antigua, por lo menos, como Simónides; véase Harriott (1969), p. 143.

33. El uso que hace aquí Sócrates de la expresión *allotriú... páthous* es probablemente una intencionada referencia a *Gorgias Helena* 9: *ep' allotrion te pragmaton... idion ti páthema*. Esta referencia bien puede que sea desarrollada en *República* 606b.

34. Este choque entre epistemología y ética es bastante característico de los argumentos socráticos. Igual que la investigación racional exige la crítica de lo que es menos real a la luz de lo que es más real, así la acción racional exige el control de lo que es menos real (los apetitos) por lo que es más real (la razón). Las pasiones y el apetito, al ser relativamente informes, son objetos más adecuados para la imitación poética (*República* 604e). De este modo podemos entender por qué dice Sócrates que las objeciones a la imitación, ya planteadas en el Libro Tercero, están «más claras... ahora que se han distinguido las partes del alma» (595a). Sócrates utiliza el pasaje sobre la imitación para conjuntar el cuadro del alma práctica trazado

en el Libro Cuarto con el símil de la luz de los libros Sexto y Séptimo.

35. La primera causa es que *mimesis* es *symphyton*. Pero ¿cuál es la segunda? La segunda causa es o bien que el *symphyton* saca placer de la imitación —en cuyo caso Aristóteles está haciendo una distinción entre la actuación o realización de la imitación y la contemplación de la obra de imitación— o bien la segunda causa es que la *harmonia* y el *rhythmós* son, como la *mímēsis*, *katá phýsin*, en cuyo caso Aristóteles está distinguiendo entre el contenido imitativo del arte representado y su forma musical. Los comentaradores discrepan (Else, 1957, p. 127). No importa demasiado cómo nos decidamos en este punto, puesto que necesitamos las dos distinciones, la que se da entre el actuante y la audiencia y la que se da entre el contenido imitativo y la forma musical.

36. Lévi-Strauss, 1962, p. 34. Toda la sección (pp. 33-44) merece ser comparada con la *Poética*. Ambos autores se aproximan al arte, fundamentalmente, a través de su contenido imitativo, puesto que para ambos es el artista como imitador el que hace una importante contribución al mundo humano. Podemos comparar con la mención informal que hace Aristóteles del placer que produce «la elaboración o el color» la caracterización de Lévi-Strauss de la pintura no figurativa: « *C'est une école de peinture académique, où chaque artiste s'évertue à représenter la manière dont il exécuterait ses tableaux, si d'aventure il en peignait* » (Es una escuela de pintura académica, donde cada artista se dedica a representar la manera en que ejecutará sus cuadros, si por ventura los pintara.) (p. 43 n.).

37. *Ibid.*, p. 37:

Toujours a mi-chemin entre le schème et l'anecdote, le génie du peintre consiste a unir une connaissance interne et externe, un être et un devenir; a produire, avec son pinceau, un objet qui n'existe pas comme objet et qu'il sait pourtant créer sur sa toile: synthèse exactement équilibrée d'une ou de plusieurs structures artificielles et naturelles, et d'un ou plusieurs événements, naturels et sociaux. L'émotion esthétique provient de cette union instituée au sein d'une chose créée par l'homme, donc aussi virtuellement para la spectateur qui en découvre la possibilité à travers l'œuvre d'art, entre l'ordre de la structure et l'ordre de l'événement.

(Siempre a medio camino entre el esquema y la anécdota, el genio de la pintura consiste en un conocimiento interno y externo, un ser y un devenir; en producir con su pincel un objeto que no existe como objeto y que, sin embargo, sabe crear sobre su lienzo; síntesis exactamente equilibrada de una o de varias estructuras artificiales y naturales, de uno o de varios acontecimientos, naturales y sociales. La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y también virtualmente por el espectador que en ella descubre la posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento.)

38. *Ibid.*, pp. 35-36:

Pour connaître l'objet réel dans la totalité, nous avons toujours tendance à opérer depuis ses parties. La résistance qu'il nous oppose est surmontée en la divisant... A l'inverse... dans le modèle réduit la connaissance du tout précède celle des parties. Et même si c'est la une illusion, la raison du procédé est de créer ou d'entretenir cette illusion, qui gratifie l'intelligence et la sensibilité d'un plaisir qui, sur cette seule base, petit déjà être appelé esthétique...

La science eût, en effet, travaillé à l'échelle réelle, mais parle moyen de l'invention de un métier, tandis que l'art travaille a l'échelle réduite, avec pour fin une image homologue de l'objet. La première démarche est de l'ordre de la métaphore. [Cursivas del original.]

(Para conocer el objeto real en la totalidad, siempre tenemos tendencia a operar desde sus partes. La resistencia que nos ofrece se supera al dividirla... A la inversa... en el modelo reducido el conocimiento de todo precede al de las partes. E incluso si eso es una ilusión, la razón del procedimiento es crear o mantener esta ilusión, que gratifica la inteligencia y la sensibilidad de un placer que, sobre esta sola base, ya puede llamar-se estético.)

La ciencia, en efecto, trabajaría a escala real, pero por medio de la invención de un oficio, mientras que el arte trabaja a escala reducida, teniendo como objetivo una

imagen homóloga del objeto. El primer paso es de orden metafórico.)

39. Esta expresión puede parecer paradójica y está claro que aquí el lenguaje de Aristóteles se deforma. No obstante, necesitamos distinguir de alguna manera entre dos clases de imitaciones sobre el particular. Elder Olson escribe (1965, p. XIII, n. 3):

Que tanto lo particular como lo universal puede ser imitado, está claro desde estas consideraciones: 1) el hombre no es el único animal imitativo sino el *más* imitativo; si bien otros animales imitan, deben imitar lo particular puesto que no captan lo universal (*Metafísica*. III, 980b25 ss.); es por tanto posible la imitación de lo particular; 2) también es posible la de lo universal, puesto que de hecho la comedia avanza de la imitación de lo particular a la de lo universal (*Poética* 4: 1449b6-9)... La imitación de lo particular consiste, por supuesto, en copiar.

Pero mientras que el animal puede copiar, el poeta cómico no puede. Ambos imitan lo particular, pero de manera diferente. El animal imitativo no pretende (por lo que nosotros podemos decir) que su imitación sea reconocida por otro; imita en actuaciones de respuesta o proyectándose sobre otros que percibe. Esta imitación puede ser la fuente fundamental de toda imitación, pero cuando la imitación se ha convertido en una forma de comunicación, como en la poesía cómica, esto se convierte en algo distinto. Una caricatura no se parece en nada a la copia de un rostro; es un intento de revelarnos los elementos más re-conocibles de un rostro, para que podamos ver cómo es en realidad en su individualidad más perfectamente individualizada.

40. El propio Aristóteles no tiene otro término más que el de *poiesis*, «poesía», que significaba para su público, como poesía significa para nosotros, composición con metro. Podemos apreciar que busca a tientas otro término cuando afirma que el metro no es una característica definitoria importante, como en 1447b13-20 y 1451b2-4.

41. En Platón aún quedan rastros de una visión de los relatos heroicos como cuasi historia; Sócrates dice que una clase de mentira permisible es la que tiene lugar «en las narraciones de las que acabamos de hablar; porque no sabemos cómo verdaderamente fueron las cosas en los tiempos antiguos, asemejamos la falsedad a la verdad todo lo que podemos y de este modo la hacemos útil» (*República* 382c-d).

42. De este modo, Sócrates dice en el *Pedro* que los manuales de retórica normales prescriben un orden: narración-testimonio-pruebas-posibilidades (266e). La discusión de los argumentos según su probabilidad puede rastrear-se en todo momento hasta los inicios de la teoría retórica en Córax (Aristóteles, *Retórica* 1402a18).

43. El *locus classicus* de este tipo de argumento entre los griegos es la *Primera tetralogía* de Antífonte, especialmente 1,4-8 y 2,3-9.

44. El poema es una imitación de una *praxis*, pero los meros incidentes no constituyen una *praxis*; en cierto sentido, no existe una *praxis* que pueda imitar el poeta hasta que éste ha concebido los acontecimientos como una trama con coherencia interna. De manera que el poeta, en efecto, construye la cosa que imita. Esto puede parecer paradójico, pero el caso no es distinto del de cualquier otra clase de imitación que se eleva por encima de la mera relación de particularidades. Con objeto de presentar ante nosotros una forma, el imitador debe descubrir (o inventar) la forma que imita.

45. El propio Aristóteles tiene preferencia por el realismo en el sentido habitual; si bien ve que la imitación radica en las causas intermedias, también prefiere que las premisas sean como las que podemos encontrar en la experiencia ordinaria. No obstante, de tener que elegir entre las causas intermedias y las premisas, sabía qué elegir; ésta es la razón de que diga: «Las cosas imposibles que son verosímiles deben preferirse a las posibles que no son increíbles» (*Poética* 1460a26-27). Algo posible puede ser increíble, no porque no creamos que pueda ser así, sino porque no vemos la razón de que deba ser así; es decir, que el poeta no nos ha mostrado las causas intermedias. Por otra parte, la probable o necesaria consecuencia de una premisa imposible es algo imposible pero verosímil.
46. Owen, en su excelente libro sobre la *Iliada* (1966) aborda el poema casi absolutamente desde este punto de vista. Dice, por ejemplo (p. 36):

Todo el interés del poeta parece concentrarse en el incidente que está recitando y, en consecuencia, en lo mismo se concentra el interés del oyente o lector. No necesitamos ver más allá ni pensar más allá... Homero vaga libremente, sin duda, en pos de temas de interés, pero nunca pierde el control de la acción esencial del poema. El incidente puede ser lógicamente innecesario, pero por sus efectos sobre los sentimientos se convierte en un acontecimiento dentro de la trama emocional que se va construyendo en el entendimiento del oyente. Y ésta es la fundamental demostración de habilidad artística... Al apreciar el propósito de cada incidente en particular, el crítico no debe atender tanto su efecto sobre el desenvolvimiento del relato como su efecto sobre los sentimientos del lector.

Obsérvese que el término «trama» se utiliza aquí de un modo absolutamente distinto del que lo uso yo; aquí la piedra de toque de la trama es la coherencia subjetiva de la experiencia del auditorio, no la coherencia objetiva de los incidentes.

47. Constituye una premisa de la historia de la *Odisea* que Odiseo, alejado de su patria durante un período de años, tenga tantos recursos y capacidad de sufrimiento que, aunque sufra mucho, sea capaz de regresar al final. Por lo tanto, tiene que vivir aventuras. No obstante, nada hay en la lógica del relato que le exija tener las concretas aventuras que vive; el poeta de la *Odisea* ha tomado, al parecer, las mejores historias que sabía y las ha engarzado según una estructura temporal.
48. Véase antes n. 38.
49. Cf. Snell, 1928, pp. 10-12.
50. De ahí que la frase de Aristóteles: «El *télos* es una *práxis*», sea ambigua. Tanto puede significar que el *télos* del poeta tiene por objeto mostrarnos una *práxis* (y no un comportamiento incompleto y sin limitaciones) como que la acción es incomprensible para el actor a menos que el *télos* se conciba como una *práxis*. Tal vez quiera decir las dos cosas. Cf. Fyfe, 1910, pp. 233 ss.
51. Véase antes n. 37.

52. Para un tratamiento de «*die tragische Erschütterung*» («la conmoción trágica») como «*Begriffe von schwer ausschöpfbarer Bedeutung*», [«concepto de significado casi ilimitado»] véase Schadewaldt, 1955, pp. 169-70. Para Schadewaldt, el terror trágico lo evoca en nosotros la imprevisible clarividencia sobre la realidad.

53. Schadewaldt distingue ocho significados distintos de *kátharsis* en la *Poética*, y agrega: «*So viele Köpfe, so viele Meinungen, von denen kaum eine unwiderrprochen geblieben ist und jede auch wirklich ihre speziellen Schwierigkeiten mit sich führt.*» (Tantas cabezas, tantas opiniones, casi todas ellas contestadas; y toda llevan intrínsecamente su propia problemática.) (*ibid.*, p. 150).

54. No trato de pasar revista a la inmensa literatura sobre el uso que hace Aristóteles de *kátharsis*. Debe quedar claro que yo me sitúo entre los que sostienen que «concibía la catarsis como un clímax intelectual del proceso artístico» (Golden, 1962, p. 60). Mediante la imitación, los acontecimientos se reducen a una forma; y de este modo, por impuros que sean en sí mismos, los acontecimientos representados se purifican —se clarifican— hasta ser inteligibles. El reconocimiento de una pauta comprensible es el placer propio de la tragedia y, de hecho, del arte en general, en la medida en que se dirige a una «audiencia libre y educada». Cabe incluso preguntarse si, después de todo, la alternativa de leer en la *Poética* 1449b27 *mathemáton* en lugar de *pathemáton* podría ser correcta; hay sin duda ahí una *lectio difficilior*. El antecedente seguiría siendo «piedad y miedo», pero la implicación de Aristóteles sería que los *pathémata* son susceptibles de purificación precisamente porque, cuando los experimentamos en una obra de imitación, son modos de aprender más bien que experiencias desnudas. (Esta opinión fue propuesta hace muchos años por Seth Benardete.)

El pasaje de la *Política* no puede ignorarse, sin embargo; la referencia a la *Poética* es explícita, aunque la promesa de un tratamiento detallado de la *kátharsis* no se cumple en la obra posterior. Mi propuesta es que los dos pasajes son coherentes, aunque distintos; abordan la misma cuestión desde diversos puntos de vista.

Lo que Aristóteles afirma en la *Política* es que los efectos curativos de la música, que son evidentes en el caso de la música «entusiasta», operan también en la esfera más cultivada de la música «catártica», aunque el efecto no sea tan evidente debido a que una audiencia «libre y educada» no experimenta la emoción de esa forma exagerada:

La emoción [*páthos*] que sienten con fuerza algunas almas no se basa en realidad en nada; la diferencia es una cuestión de grado, de modo que es [sentida como] la compasión, el temor y el entusiasmo. Algunas personas son poseídas por este último y vemos que se sienten afectadas por la música sagrada... de tal modo que obtienen una curación y una purificación. Pero ésta debe ser la experiencia de quienes sienten compasión y temor o cualquier pasión en general... de la que todos obtienen alguna purificación y alivio acompañado de placer. Esto ocurre del mismo modo que en la música catártica, que proporciona un placer inocente a los seres humanos. [*Política* 1342a4-16.]

Así como el curandero musical aplaca al histérico, también el poeta, de un modo menos espectacular, aplaca a su audiencia con el poder de su música. Podría objetarse que, al revés que el curandero, el poeta estimula las mismas emociones que aquieta; pero, puesto que el poema es imitativo, siempre hay alguna evocación y recuerdo de emociones que se sienten en la vida ordinaria, y una obra bien hecha, si se percibe como es debido, debe tener algún efecto no tranquilizador en nuestros desordenados espíritus. Has-ta aquí podemos ver aquello de que habla Aristóteles. También está claro que el uso de la *kátharsis* en este pasaje es «terapéutico», mientras que en la *Poética* (si es correcta la

interpretación de nuestra escuela) el uso es «intelectual».

Los dos usos del término, sin embargo, no hacen más que subrayar distintos aspectos de un único fenómeno. La captación de un universal, sobre lo que pone el énfasis la *Poética*, no es algo que ocurra con independencia de la experiencia de la obra, como si pudiéramos abstraer alguna clase de mensaje y decir: «Ahora puedo decirle qué quiere decir el poeta». El poeta quería decir lo que dijo y lo dijo en música.

Una obra representada se capta de dos formas distintas: es una experiencia en el tiempo y se conoce como un todo instantáneamente. Cuando asisto a una representación de *Macbeth*, me quedo absorto en el juego de las escenas, en las alternancias del ritmo verbal, rápido y sombrío, agresivo y desesperado. Al mismo tiempo, me voy enterando de la obra como conjunto, como imitación de una acción, es decir, como descubrimiento y comunicación de una pauta de la experiencia humana. Ambas percepciones son (en una representación bien lograda) «puras»; en primer lugar, porque las emociones y las expectativas que evoca la obra son tratadas en orden lineal (en sentido amplio, musical); en segundo lugar, porque mediante la fuerza de su arte Shakespeare convierte la traición y el asesinato de objetos de terror en objetos de conocimiento. Tampoco son estas dos clases de pureza distintas entre sí; la obra hace posible la contemplación por separado y clarificada de los acontecimientos que imita precisamente porque los conforma dentro de una experiencia formalizada. La *Poética* pone el acento en el significado, la *Política* en la experiencia inmediata; la primera habla de la poesía en tanto que conforma virtudes intelectuales, la segunda en tanto que conforma virtudes éticas. Pero Aristóteles siempre en-tiende que estas dos clases de virtudes son aspectos de una única personalidad y sólo separables en el análisis.

Capítulo dos

1. Aristóteles asocia el pensamiento con el discurso porque sólo gracias al lenguaje nos es conocido el pensamiento. El personaje del actor es visible en la acción: es tal o cual hombre que hace tales o cuales cosas. Las hace por ciertas razones, pero sus razones no pueden deducirse de sus actos; a nosotros sólo nos son conocidas en la medida en que él las expone. De manera que, para Aristóteles, el elemento reflexivo de una narración no consiste en todo lo que dicen los actores (un discurso persuasivo y engañoso, por ejemplo, es en sí mismo un hecho, y un discurso funerario puede expresar únicamente un estado mental, un *páthos*) sino sólo en aquellos discursos o partes de discursos en los que el personaje presenta alguna explicación de sus acciones.

2. Desde luego que es posible para algunos —para el autor de *Tristes Tropiques*, por ejemplo— hacer de la misma idea de que los valores están culturalmente condicionados una orientación vital y, por lo tanto (en efecto), una fuente no condicionada de valores.

3. El actor puede decir: «Éste es el código de mi pueblo; otros pueden tener otros códigos, válidos para ellos, pero yo debo vivir de acuerdo con el mío». Pero esta afirmación se basa en el valor de la lealtad al propio código. Puede decir: «Sin tener en cuenta las normas de la cultura en la que vivo, debo ser fiel a aquello que, en el curso de mis razonamientos, me ha parecido lo mejor». Pero esta afirmación se basa en el valor del razonamiento. Ambos valores pueden ser, y han sido, impugnados; los dos sólo se pueden adoptar en determinadas condiciones culturales.

4. Desde luego que puede ser una premisa de la narración el que la historia es remediable: que es posible retroceder y volver a empezar, o bien que lo que ha importado puede hacerse que no importe.

5. Puede parecer extravagante hablar de un anillo mágico como una constricción. Pero un hombre que ha recibido tal anillo no puede hacer como si no lo ha recibido. El anillo representa para él un problema al que debe responder de algún modo, aunque sea no haciendo nada.

6. Finley, 1954, p. 43.

7. Kirk, 1962, p. 181.

8. Cf. Vidal-Naquet, 1965, pp. 114-118.

9. Para una exposición de esta perspectiva, y su crítica, véase Schwabl, 1954, p. 48.

10. De manera que con sus propias palabras Licaón atribuye su desgracia a una *moir' oloé* (XXI, 83) y a un *daímon* (XXI, 93); ambos términos son prácticamente sinónimos, en este uso, de *theós*. Cf. Dietrich, 1965, p. 199.

11. Desde luego, Shakespeare escribió para su público, no para los romanos; su Roma era una especie de mundo heroico, un sistema de premisas dentro del cual podía situarse con distancia una acción relevante para la Inglaterra de Jacobo I. Para poder estudiar la comunicación de Shakespeare con su público, tendríamos que tratar esta asunción compartida sobre la escena romana.

12. Para la historia de esta palabra, véase Tromp de Ruiters, 1932. La palabra se aplicaba primero a los dioses —a Prometeo y Hermes— y no se utiliza para los hombres hasta Jenofonte. Jenofonte y otros también aplican la palabra a los animales domesticados en general. De manera que, inicialmente, *philánthropos* es exactamente análoga de *philathenaíos*; esta última no se utilizaría para un ateniense ni la primera para un ser humano. Más tarde, la palabra se extendió a los seres humanos que (cual si fueran dioses favorables) regalaban gratuitamente cosas buenas; Sócrates dice que él enseñó a todo el mundo *hypó philantropías*; «sencillamente no sabía decir no» (Platón, *Eutifrón* 3d). El uso de la palabra evolucionó mucho a partir del siglo iv antes de J.C. Tromp de Ruiters cita una definición tardía:

Hay tres clases de *philanthropía*. Una se presenta en las formas de tratamiento, por ejemplo si un hombre felicita a todo el que encuentra y le da la mano y lo saluda. Otra clase es cuando uno ayuda a todo el que está afligido. Otra clase de *philanthropía* se presenta cuando la gente disfruta yendo a banquetes. [Diógenes Laercio 3.98.]

El *philánthropos* es, pues, una persona de buen corazón, generosa y sociable. La palabra, dice Tromp de Ruiters, tiene a menudo más connotaciones, de piedad, de simpatía y de buena voluntad (*éleos, sygnónome y eúnoia*).

Para una interpretación distinta de *philánthropos* tal como se usa en la *Poética* y una revisión de la anterior opinión sobre el asunto, véase Else, 1957, pp. 368 ss. Cf. también Schadewaldt, 1955, p. 135.

13. La tragedia presupone, pues, una «cultura de resultados» (sobre este término véase Adkins, 1970, p. 29), pues únicamente en tal cultura puede un hombre bueno ser acusado de haber actuado mal, y esta paradoja es la problemática central (desde el punto de vista de Aristóteles) de la tragedia. Obsérvese que el «actuar mal» no puede consistir

simplemente (como parece implicar Adkins) en un fallo o en un resultado no deseable; el hombre que a sabiendas toma un riesgo necesario y pierde no sería (desde la perspectiva de Aristóteles) una figura trágica. El «actuar mal» debe nacer de alguna incapacidad de la propia figura, pero esta incapacidad puede consistir en algo tan moralmente irrelevante (desde nuestro punto de vista) como el fallo, no debido a ninguna falta personal, de no poseer una concreta información de importancia crucial.

Tampoco debemos, creo yo, subvalorar en qué medida seguimos viviendo una «cultura de resultados». El hombre que dispara contra su hijo bajo la ilusión de que es un ladrón que amenaza su vida —incluso si suponemos que el error era inevitable, que él ha tomado todas las debidas precauciones dadas las circunstancias, etcétera— debe sentir de un modo muy distinto del hombre cuyo hijo, sin ninguna falta por su parte, fue atropellado por un coche que pasaba. El primer hombre, creo yo, incluso será culpable de algo a ojos de los tribunales; aunque, si el error fuera completamente inevitable, bien podría darse la decisión discrecional de no procesarlo. Juzgamos a los demás y (lo que es más importante) a nosotros mismos por nuestros actos y sus consecuencias, y no sólo por nuestras intenciones (aunque tal vez no lo hagamos en la misma medida en que lo hacían los griegos homéricos; cf. Adkins, 1971, p. 8).

14. Finley, 1954, p. 112.

15. Cf. la casi instintiva elección de Agamenón que hace Idomeneo para que sea el *ístor*, para que guarde las puestas en una apuesta (XXIII, 486).

16. Cf. Lacey, 1966, p. 51: «La ley de la sociedad homérica se basa en el uso reconocido, es cierto, pero esto sólo se vuelve efectivo gracias a las escrituras que afirman su validez».

17. Para el vínculo entre *áte* y *hamartía*, véase Dawe, 1967.

18. Al presentar la acción de Agamenón a la vez como suya propia y como el efecto que tiene sobre él una fuerza exterior abrumadora, Homero no hace nada distinto del moderno análisis científico. Compárese, por ejemplo, el pasaje de la *Historia de la revolución rusa* de Trotski sobre las semejanzas entre Luis XVI y el zar Nicolás, donde Trotski habla de:

aquellos rasgos de carácter que han sido injertados, o más o menos directamente impuestos, una persona por la poderosa fuerza de las circunstancias y que arrojan una potente luz sobre la interrelación entre la personalidad y las fuerzas objetivas de la historia...

Los dos avanzan hacia el abismo, «con la corona caída sobre los ojos». Pero, después de todo, ¿no será más fácil avanzar hacia el abismo, del que no se puede escapar de ninguna manera, con los ojos abiertos? ¿Cuál hubiera sido la diferencia?...

Exasperaciones similares (lejos, desde luego, de idénticas) en circunstancias similares dan voz a similares reflexiones; cuanto más fuerte es la exasperación, antes se impone a las peculiaridades personales. Las personas reaccionan de manera distinta a las cosquillas, pero son iguales ante un hierro al rojo vivo. [L. Trotski, *Historia de la revolución rusa*, trad. de Max Eastman (Londres: Gollancz, 1965), pp. 113-14.]

El hierro al rojo vivo se percibe, en el lenguaje homérico, como *até*; la palabra nombra la experiencia que se tiene en las situaciones de crisis en que se es la víctima inevitable, de modo que se sigue actuando, pero ya no se actúa con libertad.

Capítulo tres

1. Murray (1924) comprendió y expuso con elocuencia el hecho de que los poemas homéricos sólo pueden comprenderse si se sitúan contra el telón de fondo de una extrema-inestabilidad social y una estrecha lealtad dentro de los pequeños grupos. Murray dedujo este punto, no de su re-construcción de los antecedentes históricos, sino de los propios poemas; piense uno lo que piense de sus reconstrucciones históricas, su inteligencia literaria sigue estando sin superar. Murray entendió que el mundo griego había sido construido sobre un estrato de escombros y que muchos elementos de la religión griega, de la vida social y de las instituciones políticas, sólo podían comprenderse si se presuponia un corte tajante con el pasado. Este corte, además, debió preceder a la composición de los poemas épicos tal como los tenemos. Véase también Vernant, 1969.

2. Cf. Adkins, 1960, pp. 35 ss., y el desarrollo (en parte en forma de controversia) de los puntos de vista allí expuestos en Adkins, 1963, Long, 1970 y Adkins, 1971.

3. Esta exposición requiere algunas matizaciones, al menos para la *Odisea*, donde *herís* se utiliza con mucha amplitud, aplicándose incluso al bardo ciego Demódoco (viii, 483), que no es ni guerrero ni aristócrata. Es poco discutible, no obstante, que la sociedad que aparece en el poema homérico es una sociedad dividida en dos clases distintas, separadas por una «profunda grieta horizontal» (Finley, 1954, p. 49). Los miembros de la clase superior son los guerreros principales y monopoliza la iniciativa política; la colectividad de la clase subordinada desempeña un papel de sostén tanto en la guerra como en la paz. El *locus classicus* de la distinción es *Iliada* II, 186-206. He llamado a los miembros de la clase superior «héroes» en lugar de *áristoi* o algún otro de los términos con que los designa Homero, porque deseo llamar la atención sobre una con-secuencia literaria de esta diferenciación clasista. Los guerreros importantes de la *Iliada* tienen nombre propio; el pueblo es una masa anónima (véase XI, 299-309, donde Héctor mata a nueve *hegemónes* o dirigentes cada uno de los cuales recibe cuidadosamente su nombre, aun cuando los nombres fueran probablemente inventados para este pasaje, y también mata a un número indeterminado de *pléthýs* anónima, de la «plebe»). De ahí se deduce que sólo los guerreros importantes pueden ser héroes en *nuestro* sentido, es decir, figuras centrales de una narración ficticia; sólo ellos han conocido historias personales. Aristóteles (*Problemas* 922b) supone que esta misma diferenciación de clase da pie a la distinción entre actores y coro en la tragedia; en los tiempos heroicos, dice, sólo los *hegemónes* eran *heróes*; las masas se limitaban a ser menos *ánthropoi*, «seres humanos». Los *ánthropoi* encontraron voz en el coro de la tragedia pero permanecieron, como siempre lo habían sido, anónimos. Para un nuevo planteamiento moderno de esta última noción, véase Vernant, 1973, pp. 24 y ss.

4. Este pasaje, que ya era famoso en la temprana antigüedad (cf. Simónides fr. 8 [West, Occidente]), plantea un problema insoluble al traductor al inglés. *Geneé*, la palabra que he traducido por «*breed*» [cast, raza] y «*breeding*» [crianza, linaje] significa tanto «linaje» como «generación» es decir, significa «nacimiento» desde el punto de vista tanto del parentesco como del momento del nacimiento. Todo el que nace está desde ese momento situado en una línea de predecesores y de posibles descendientes, y también situado provisionalmente en relación con sus mayores, sus contemporáneos y los más jóvenes. *Geneé* remite a ambos aspectos. Por lo tanto, cuando Glauco se refiere al *geneé* de las hojas, alude tanto a la conocida analogía entre un árbol y un linaje (cf. las *stirps* latinas) como a la analogía entre la sucesión de las estaciones y la sucesión de las generaciones. Un linaje da lugar a hombres como un árbol da lugar a hojas; con el paso del tiempo, los hombres nacen y mueren lo mismo que las hojas se caen de los árboles y vuelven a nacer. En ambos aspectos, el parentesco humano se ve como algo análogo al proceso de la naturaleza.

5. Bowra (1930, pp. 22 ss.) señala la semejanza entre Aquiles y Coriolano.

6. Whitman, 1958, pp. 202 s.

7. *Ibid.*, p. 206. No obstante, tal vez estemos exagerando el distanciamiento de Aquiles de la ceremonia de reconciliación; él acepta la devolución de Briseida y pronuncia espontáneamente la pequeña oración que cierra la ceremonia (XIX, 270-275). Homero era un atento estudioso de la eficacia del ceremonial y sabía, sospecho yo, que a menudo funciona incluso para aquellos que se resisten a las ceremonias o bien no se sienten implicados en ellas. Friedrich, en su manuscrito inédito (1973), ha analizado la ceremonia de la reconciliación del Canto XIX y demostrado su eficacia.

8. Cf. Campbell, 1966, pp. 148 s.:

Entre los veintitrés años... y el momento de su matrimonio... el joven pertenece al grupo de edad *pallikari*... El *pallikari* es el héroe guerrero con fuerza física y valor agresivo que está dispuesto a morir, si es necesario, por el honor de su familia. Para él, la perfección física es un importante atributo ideal y cualquier clase de deformación física es fatal para su reputación. De hecho, éstos son los años de perfecta masculinidad en que el joven pastor sigue estando libre de las responsabilidades de dirigir su familia y de la necesidad de cautela, compromiso y mentiras que esto inevitablemente impone.

El momento crítico en el desarrollo de la reputación del joven pastor es su primer combate. Los combates no son necesariamente públicos... Es la naturaleza crítica de estas primeras demostraciones importantes de su hombría lo que hace que la autoestima (*egoismos*) del joven pastor sea tan sumamente sensible. No sólo lo mueve a la acción la realidad de un insulto evidente, sino incluso la más leve alusión a la que sea posible atribuir una interpretación poco lisonjera.

Cuando un hombre ha asumido el estatus de cabeza de familia se vuelve más cauto. Sólo recurre a la violencia cuando debe hacerlo. Pues ahora tiene que tener en cuenta lo que será de su familia... La inteligencia es la cualidad que debe cultivar. Esta implica rapidez mental y un cierto grado de previsión; también la habilidad de argumentar con astucia y de mentir con eficacia. En algunos aspectos, este periodo de ser el cabeza tal vez sea más comprometido para un hombre que sus años en el grupo de edad de los *pallikari*. Lo expeditivo debe contrapesarse con el honor en aspectos que no ponen en peligro la reputación; lo cual no siempre es fácil. Sólo después de retirarse, cuando su reputación queda definitivamente establecida, entra por fin el hombre en un periodo de la vida libre de tensiones competitivas.

9. Nadie ha expuesto este aspecto con mayor elocuencia, o visto mejor sus implicaciones, que Sir Henry Maine, quien escribe:

Comparada con la organización del estado moderno, la comunidad de los tiempos primitivos puede describirse en justicia como compuesta de un cierto número de pequeños gobiernos despóticos, cada uno de ellos perfectamente distinto de los demás, cada uno absolutamente dominado por las prerrogativas de un monarca único. Pero aunque el Patriarca, pues ya no debemos seguir llamándolo el *Pater familias*, tiene derechos muy amplios, es imposible dudar de que recaen sobre él un igual número de obligaciones. Si gobernaba la familia, lo hacía para el provecho de ésta. Si era el dueño de sus posesiones, las detentaba como un fideicomiso de sus hijos y parientes. No tenía ningún privilegio ni posición distinto del que le confería la pequeña comunidad que él regía. En realidad, la Familia era una Sociedad, y él era su representante o, casi podríamos decir, su administrador. [Maine 1920, p. 197.]

10. Gates, 1971, p. 5.

11. Finley, 1954, pp. 90 y ss.

12. En Troya, la situación se complica debido a que la familia de Príamo es poligámica. Probablemente el poeta encontró esta familia poligámica en su tradición poética; es probable que el propio Homero no tuviese muy claro como debía funcionar tal familia.

13. Cf. Scott, 1921, p. 229.

14. Estrictamente hablando, el *aidós* es (algunas veces) una forma de *déos*, como en XXIV, 435, donde el disfrazado Hermes se une a los dos que están hablando sobre sus sentimientos hacia Aquiles, su superior. Pero en otros contextos los dos términos aparecen contrapuestos, como en XV, 657-658, donde los aqueos retienen sus posiciones, «gracias a que *aidós* y *déos* los sostenían». Aquí el poeta parece querer decir que se mantenían firmes, primero porque pensaban que debían hacerlo y, en segundo lugar, porque estaban aterrorizados por las consecuencias de la derrota. En VII, 93 tenemos las dos emociones operando en sentidos opuestos; desafiados a duelo, los aqueos «sienten *aide's* de negarse y *déos* de aceptar».

15. Sobre el *aidós*, véase Murray, 1924, pp. 80-90; von Erffa, 1937, pp. 4-43; Verdenius, 1945; y Cheyns, 1967.

16. Esta traducción es algo libre. Tetis se refiere a su *áche' ákrita*, que yo he entendido que significa las «triste-zas irresueltas»; Cunliffe, *Lexicon of the Homer Dialect*, s. v., traduce *ákrita* en esta frase por «interminables», pero esta traducción no es coherente con el significado de *ákrita* en otros contextos. La única otra vez en que aparece la frase es en el discurso de Helena, III, 412; allí Helena, como Tetis aquí, parece estar diciendo que tiene sentimientos a los que aún no se ha adaptado. Cf. Amory, 1966, pp. 17 s., n. 22.

17. Cheyns (1967, p. 11), citando XXIV, 44-45 y 53-54, y XV 115-118 y 128-129, dice: «Le verbe *nemessáo* désigne une réaction de la société dirigée contre celui qui ne possède pas l'*aidós*.» (El verbo *nemessáo* designa una reacción de la sociedad dirigida contra quien no posee el *aidós*.)

18. Dodds 1951, pp. 17 s.

19. No obstante, Atenea no acepta el exabrupto emocional de Ares; lo previene de seguir adelante, diciéndole que ha perdido tanto la *nóos* como el *aidós*; es decir, que su comportamiento no es juicioso ni adecuado (XV, 128-141).

20. Cf. von Erffa 1937, p. 36.

21. Sexualidad: *aidós* vi 66 y 221, viii 324 (cf. el uso por «partes privadas», XXII, 75); *némesis*: III, 410; XIV, 336 y vi, 286. Hospitalidad: *aidós*: IX, 640; viii, 544; ix, 266-271; xv, 373; xix, 243 y 316; *némesis*: i, 119; xvii, 481. Batalla: *aidós*: V, 529-532=XV, 561-564 y XV, 561=661 (cf. uso de «grito de batalla», más adelante); *némesis*: IV, 507; XVII, 91 ss. y XVII, 254; los dos juntos en XIII, 95-124. Para las analogías e interrelaciones estructurales entre mujer; huésped y enemigo, véase Pitt-Rivers, 1970.

22. Héctor dice: «Mi *thymós* no me ordena [que me abstenga de la batalla] porque *máthon* [aprendí] a ser *esthlós* [bueno]». En otras palabras, no siente ningún impulso ni deseo de rehuir su deber porque es convertido en un hombre de la clase de hombres que no lo rehuyen. El verbo *máthon* implica que en un tiempo había sido diferente (aunque sólo fuese cuando niño) y que sería diferente ahora de haber hecho otras opciones. Del mismo modo, en la *Odisea* se dice de un mendigo que abandonó el trabajo desde que *érga kak' émmathen*, «ha aprendido malas acciones» (xvii, 226), o bien, como diríamos nosotros, desde que ha «echa-do malas costumbres».

Snell comenta sobre el discurso de Héctor (1924, p. 73): «*Sich geistig etwas zu eigen machen, das cine bestimmte Wirkung gewinnt. Aussert sich diese Wirkung in Praktischen, so erhalten wir die Bedeutung, "sich gewöhnen".. Und für eine Zeit, die eine geistige Bildung noch nicht kannte, war jedes Lernen auch eher ein Sich-Üben und Gewöhnen.*» (Apropiarse espiritualmente de una cosa que adquiere así un efecto determinado. Si este efecto se manifiesta en lo práctico, obtendremos el significado «acostumbrarse»... Y para una época que todavía ignoraba la existencia de la formación espiritual, todo proceso de aprendizaje implicaba también un ejercitarse y un acostumbrarse.) Las cualidades adquiridas mediante la práctica se convierten en una segunda naturaleza; un hombre no se siente impulsado hacia ninguna actitud contraria a sus impulsos fundamentales. Hasta este punto el comentario de Verdenius es correcto (1945, p. 56): «*Die Möglichkeit des Zweifels kommt für Hektor nicht einmal in Frage. Seine Ehre treibt ihn nicht mit einem mahnenden "Du Sollst" zum Kampfe, sondern sic geht unmittelbar und von selbst in die Tat über.*» ([La] posibilidad de la duda no existe para Héctor. Su honor no le impulsa a la lucha con un «tienes que», sino que pasa inmediata e independientemente a actuar.)

Por otra parte, el hecho más significativo del discurso de Héctor es que lo hace sobre sí mismo. Percibe sus propios actos como condicionados por su historia y, por eso, no dice: «Me gusta lo que hago» o «Hago lo que debe hacerse», sino «Hago lo que, dado en lo que me he convertido, debo hacer». Al describirse a sí mismo, nos deja saber que es consciente de que otros son distintos y de que él podría ser distinto.

Snell dice en otro lugar (1928, pp. 82 s.): «*Hektor nimmt die Weltordnung, so wie sie ist, und stellt keine Frage nach Recht oder Unrecht... Seis "Ich" bezeichnet er nur als Objekt für die Weisungen des thymós. Er hat nie in einem Konflikt gestanden. Die Erwägung, feige zu sein, ist niemals in seinem thymós gedrungen, so dass der ihn von seinem Wege hater abbringen wollen.*» Snell concluye: «*Seine Lage ist traurig und rührend, seine Haltung ist edel, aber tragisch soll man sie nicht nennen.*» (Héctor acepta el orden del mundo tal y como es y no pregunta por la justicia o la injusticia. Su «yo» no es más que el objeto de las instrucciones del *thymós*. Nunca ha vivido un conflicto. La posibilidad de ser cobarde no se ha apoderado nunca de su *thymós*, por lo que en ningún momento le ha podido apartar de su camino. ... Su situación nos entristece y su comportamiento es noble, pero no se puede decir que sea trágico.)

Si lo primero era absolutamente cierto, lo segundo también sería cierto; un Héctor sin duda o conflicto sería una mera víctima, no un héroe trágico. Al examinar en detalle la historia de Héctor, sin embargo, veremos que de ninguna manera carece de dudas o de conflicto. Tal vez sea cierto que Héctor no pone en cuestión el orden de las cosas, no pone en cuestión que el mundo es como es; tampoco pone Héctor en cuestión la norma ética, ni se cuestiona si la norma es como debe ser. Pero se plantea preguntas sobre el contenido de la norma y no encuentra respuestas claras. Héctor no rechaza su sociedad, pero opina que esa sociedad le da órdenes conflictivas; él no está en conflicto con el sistema de valores, pero si vive el conflicto que hay en su interior. Esta experiencia y su consciencia de ella es lo que le concede el estatus trágico.

La consciencia que tiene Héctor de sus propias virtudes como condicionadas más bien que como naturales o espontáneas es el fundamento de su autoconsciencia. Por lo tanto, el contenido ético de su tragedia está ya latente en su discurso a su esposa.

23. Gates 1971, p. 8.

24. En la *Odisea*, la amenaza de ser esclavizado pende sobre los hombres adultos; Odiseo, en su relato de las imaginarias aventuras corridas en Egipto, dice que los egipcios esclavizaron a sus hombres (xiv, 272=xvii, 441) y que él mismo estuvo a punto de ser vendido como esclavo en Libia (xiv, 297). En otras palabras, un griego podía caer esclavo en un pueblo extranjero; el extranjero, como el niño o la mujer, es estructuralmente inferior y puede mantenerse en una posición de inferioridad. En un determinado momento, uno de los pretendientes dice que Telémaco debe vender sus huéspedes a *eis Sikélos*, «a los sicilianos», refiriéndose a la población bárbara de Sicilia, no a los griegos que viven allí. En cualquier caso, es llamativo que nadie proponga esclavizar a los extranjeros precisamente allí, en Itaca, presumiblemente no por delicadeza de sentimientos, sino porque sería poco práctico. (Cf. la vaga amenaza de Melanto de vender al extranjero «lejos de Itaca» xvii, 250). En una versión de sus aventuras en Egipto, Odiseo dice que fue entregado como regalo para los huéspedes a un rey que visitaba Chipre, tras lo que, por algún medio inexplicable, llegó a Itaca. Es de presumir que sencillamente escapó; y este sencillo punto sin duda explica por qué los varones griegos adultos no eran hechos esclavos por los griegos; era demasiado fácil para ellos desaparecer en los territorios circundantes.

Los que se enviaban a Equeto no eran enviados para ser esclavos sino para los placeres sádicos de aquel monstruoso monarca (xviii, 84-87).

25. Wilamowitz, 1916, p. 303.

26. Owen, 1966, p. 65.

27. *Ibid.*, p. 72: «El niño no ha visto nunca a Héctor el *guerrero*, pero a Héctor sí lo conoce bien. Un pequeño toque que va directamente al corazón y, más que eso, desempeña un papel importante en la conformación del significado eterno de la escena de la despedida».

Capítulo cuatro

1. Pitt-Rivers, 1966, p. 22.

2. Cf. Adkins, 1969a, p. 33: «Era de la incumbencia del héroe homérico proclamar su existencia, sus valores y sus derechos sobre aquellos cuya ayuda necesitaba». Este tipo de jactancias es una especie de obligación y va a continuación de la oración.

3. Sobre la diferencia entre los dioses tal como los ven los personajes y como los ve el poeta, cf. Jorgensen, 1904.

4. Cf. Grene, 1960, pp. 371 y 374:

Los dioses son personales en la *Iliada*, pero no tan personales como los hombres, quizás porque carecen de la desembriagante necesidad de afrontar la muerte. Son una especie de mediadores con poca entidad, caprichosos y bastante teatrales en cuanto a carácter, pero en realidad nosotros no creemos en su existencia con la misma convicción que en la de Aquiles y Odiseo, Héctor, Helena y Paris. Son meras figuras de concretas pasiones y están poco definidos como personas...

La impresión global de la *Iliada* es que los hombres y las mujeres viven sin certeza, sin creencia ni fe en una sanción universal de la moralidad, es decir, sin creer que el hombre justo o virtuoso tenga ninguna razón especial para prever buena fortuna en este mundo ni en el siguiente, y que sus más profundos sentimientos éticos proceden de su solidaridad humana.

5. O mejor dicho: cualquier cosa que ocurra puede presentarse como predestinada. Toda referencia a la *moira* o algún término afín suele suponer dos implicaciones: el acontecimiento se considera importante e ineludible. La ineludibilidad se atribuye a un acontecimiento en particular, no a ningún sistema determinista general; pues en semejante sistema los acontecimientos perderían su significación. «El hombre homérico no sabe nada del universo "mecánico" ni del dios omnipotente» (Adkins, 1960, p. 21); el determinismo homérico no es el determinismo del mecanicismo, sino el de la trama. A nosotros se nos muestra, no el funcionamiento universal de leyes generales, sino ciertas interconexiones de determinados acontecimientos significativos.

6. Como dice Aristóteles: «Los más maravillosos de los acontecimientos azarosos son aquellos que parecen haber sucedido a propósito, como cuando la estatua de Micio que hay en Argos mató al hombre responsable de la muerte de Micio: le cayó encima mientras la estaba contemplando. Da la sensación de que estas cosas no ocurren por casualidad» (*Poética* 1452a6-10). En la vida, estos acontecimientos son fascinantes porque parecen revelar una mano intencional detrás del azar aparente. En la literatura, sin embargo (quiere decir aquí Aristóteles), estos acontecimientos son *menos* impresionantes precisamente *porque* revelan la mano del autor; la justicia poética es sorprendente en la vida, pero sabemos que en la poesía podemos disponer de ella siempre que queramos. Por lo tanto, la vida despierta admiración cuando se parece a la poesía, y la poesía cuando se parece a la vida, cuando los acontecimientos suceden *di' alléla*, lo cual traduce correctamente Butcher por «con causa y efecto».

7. Cf. Whitman, 1958, p. 243: «Lo que expone Zeus no es la ley del mundo sino la ley del poema. Los dioses se entremezclan con el mundo de los hombres y lo trascienden, no mediante la teología, sino gracias a una visión telescópica de la existencia».

8. Cf. Adkins, 1960, p. 21.

9. Sobre el plan de Zeus, *Diós boule*, cf. Pagliaro, 1963, pp. 13-18. El Zeus de la creencia ordinaria es una figura paralela al destino; lo que le atribuyen a Zeus los personajes es una cadena de acontecimientos que se percibe como una trama, como un relato que revela la mano de un autor; los acontecimientos clasificados de este modo se perciben como significativos e ineludibles. Así Aquiles atribuye su disputa a Zeus, que «debió haber deseado que murieran muchos aqueos» (XIX, 274). Lo mismo que la apelación al destino, esta apelación sólo puede hacerse *post factum*; una vez que se ha producido el resultado, es evidente que Zeus deseaba tal resultado.

No obstante, el poeta, al forzar su trama, puede atribuirla a Zeus *ab initio*. Entonces expondrá la voluntad o el plan de Zeus en concordancia con la trama que tiene que contarnos. De este modo, en *Ciprias*, el poeta explica que la guerra de Troya ocurrió en cumplimiento del plan de Zeus para reducir la población del mundo (T.W. Allen, ed., *Homeri Opera*, 5: 118); al final de *Ciprias*, el mismo poeta, que ahora se ocupa de una trama secundaria dentro de la historia troyana, explicaba que la disputa entre Agamenón y Aquiles ocurrió en cumplimiento del plan de Zeus para dar un respiro a los troyanos (ídem, p. 105).

No obstante, en la *Iliada* el plan de Zeus, el *Diós boule* no es la causa de la disputa sino más bien una consecuencia de ésta. El plan no se origina en Zeus sino en Tetis (como señalaron Aristófanes y Aristarco; véase Pagliaro 1963, p. 15, n. 9). De manera que Zeus no aparece como el dios superior, causa de la trama, sino como un actor dentro de la trama; un actor que ni siquiera es el iniciador de los acontecimientos, sino que responde a la respuesta de otro. En este sentido estricto es en el que utilizo la expresión «plan de Zeus» en estas páginas.

Sin embargo, debemos señalar que, según la *Odisea*, Apolo había dado a Agamenón un oráculo sobre que el *péματος arché* el comienzo de la catástrofe troyana, vendría marcado por una disputa entre los «mejores de los aqueos» (viii, 75-82). Entonces comenzaría Troya a avanzar hacia su caída «a través de los planes de Zeus» (*Diós megálon diá boulás*). Aquí Zeus aparece como el dios superior cuyo plan, en un sentido amplio, se lleva a su cumplimiento mediante la disputa y el plan con el que él responde, en sentido estricto. Este oráculo no se menciona en la *Iliada*, pero probablemente era conocido por la audiencia. Existe, pues, una ambigüedad en la frase «plan de Zeus» del poema (I, 5). En sentido estricto, la referencia apunta a la intervención de Zeus como actor dentro de la trama; en sentido amplio, la referencia apunta a la trama misma de la *Iliada*, con su inversión central; el momento de la debilidad de los griegos y de los éxitos troyanos es aquel en que por primera vez se vuelven vulnerables los troyanos y el triunfo de los griegos se hace inevitable. El plan de Zeus, en el sentido estricto, incluye esta inversión: Zeus regala a Héctor una victoria con objeto de que Aquiles regrese al combate. Esta inversión, en una escala mayor, forma parte del preordenado y prefigurado plan de Zeus en el sentido amplio; la caída de Troya sólo ocurrirá después de un momento de debilidad en el ejército griego y los consiguientes éxitos de los troyanos. De este modo explica Pagliaro la referencia al *Diós boule* en I, 5 (que él relaciona sintácticamente con *ex hou* del siguiente verso; es decir, el plan de

Zeus estaba realizándose desde el momento en que estalló la disputa):

In verità, il poeta deve dare una spiegazione del perché al suba oimé ha inizio a quel punto, in cui si dichiara l'ira di Achille. A huesto iniziare egli dà come fondamento il fatto che la volontà [en sentido amplio] di Zeus ha incominciato a manifestarsi solo dal momento in cui scoppiò il dissidio fra Achille e Agamennone. Prima la guerra si era trascinata per lunghi anni in alterne vicende e con la diversa e opposta partecipazione degli dei. Solo con l'ira di Achille si entra nella fase definitiva, poiché interviene la volontà [en sentido estricto] di Zeus ad imprimere un nuovo ritmo al corso degli eventi. [Pagliaro, 1963, pp. 16 s.] (Lo cierto es que el poeta intenta dar una explicación de por qué su oíme tiene su inicio en aquel punto en que se declara la ira de Aquiles. Da como fundamento de este inicio el hecho de que la voluntad de Zeus en sentido amplio ha empezado a manifestarse sólo en el momento en que estalla la desavenencia entre Aquiles y Agamenón. Antes de que la guerra se prolongara durante largos años con vicisitudes alternantes y con la participación de los dioses diversa y enfrentada. Sólo con la ira de Aquiles se entra en la fase definitiva, porque interviene la voluntad de Zeus, en sentido estricto, para imprimir un nuevo ritmo al curso de los acontecimientos.)

10. Wade-Gery (1952, p. 16) señala que en una representación completa de la *Iliada*, que se extiende a lo largo de tres días, el Gran Día de Combate ocuparía exactamente el día central de la representación.

11. Este número es convencional y agrega otro toque de formalidad a la escena. En dos ocasiones anteriores ha matado Patroclo a un grupo de nueve: XVI, 415-418 y 692-697 (cf. la muerte de Héctor: XI, 299-309). También se reúnen nueve jefes en VIII, 253-267; Teucro, «que llegó el novena», mata a ocho del bando troyano e indica que Héctor sería el noveno (VIII, 297-299). Nueve jefes se reúnen en el consejo de X, 194-197; Poseidón, después de haber empujado a combatir a los dos Áyaces, hace que otros siete guerreros les ayuden (XIII, 89-93); y en XVI, 306-349, hay nueve combates singulares seguidos.

Nilsson (1923-1924, p. 365, n. 1) señala que los troyanos de la *Iliada* sacan muy poco botín. El despojo de Patroclo por Héctor es por esa razón mucho más significativo.

13. De este modo, Glauco, cuando protesta ante Héctor (XVII, 147-148), repite exactamente palabras de Aquiles cuando protesta contra Agamenón (IX, 316-317).

14. La fórmula de Hécuba —a *Ideo kaf m' eleeson* (XXII, 82)— es la del cautivo que pide merced en el campo de batalla.

15. El *aidós* podría impedir que fuera elegido el mejor hombre (X, 234-239) o bien evitar que los informadores de Telémaco fueran francos con él (iii, 96-iv, 326).

16. Cf. Aristóteles, *Ética a Nicómaco* 1108a30-35.

17. Cf. xvii, 578 y iii, 14-18.

Capítulo cinco

1. Cf. Douglas, 1970, p. 48: «Donde hay suciedad hay sistema. La suciedad es el subproducto de la ordenación y la clasificación sistemáticas de la materia, en la medida en que ordenar implica rechazar los elementos inadecuados.»

2. Cf. Leach, 1964.

3. Cf. Turner, 1969, pp. 169 s.:

En los ritos de circuncisión de los muchachos tsonga... los muchachos son... sometidos al frío... se les prohíbe absolutamente beber una gota de agua durante toda la iniciación; deben comer alimentos insípidos o desagradables que .al principio les provocan náuseas» hasta el punto de vomitar; son severamente castigados... Estas pruebas no tienen por único objeto... enseñar a los muchachos resistencia, obediencia y hombría. Múltiples datos procedentes de otras sociedades sugieren que tienen la significación social de descomponerlos hasta reducir-los a una especie de *prima materia* humana, carente de forma específica y limitada a una condición que, aun-que sigue siendo social, carece de cualquier forma aceptada de estatus o está por debajo.

4. Cf. Moulinier, 1952, p. 29:

Il est tres important de noter cette laideur, car, des lors, et plus encore pour un Grec que pour nous, c'est a la fois du moral et du social qui est exprimé: c'est sous le regard de quelqu'un que'on est laid et il y a là une infériorité morale. Bien entendu, it ne s'agit ici que de la morale sociale et non point du tout de la morale personnelle. Aussi enlaidir un homme, vivant ou mort, comme nous l'avons dit plus haut, c'est l'outrager: d'ou, chez l'être ainsi avili, la honte.

(Es muy importante tener en cuenta esta fealdad, lo es todavía más para un griego que para nosotros, porque desde ese momento lo que se expresa es a la vez lo moral y lo social; a través de la mirada de alguien que es feo y que tiene una inferioridad moral. Bien entendido que no se trata aquí de la moral social y de ninguna manera de la moral personal. Así, afeard a un hombre, vivo o muerto, como hemos dicho más arriba, es ultrajarlo; de ahí la vergüenza del ser así envilecido.)

5. Cf. la definición en Eberling, *Lexicon Homericum*, s. v. *aeikés*: «indecorus, indignus, turpis, foedus, improbus, tenuis, vilis».

6. Cf. Moulinier, 1952, p. 33:

La seule vrai souillure, la seule dont on se purifie dans l'Iliade et dans l'Odyssée... c'est la saleté... Conception bien peu morale de l'impureté religieuse, pent-on penser. Et certes aucune disposition spirituelle n'est requise pour l'exécution des rites. Or l'adhésion intime du sujet apparait aux modernes comme le facteur constitutif de la va-lour morale. Mais pour ma part je me demande si un fidele qui obéit à ses dieux, n'est pas, ipso facto, de quelque faun, moral. Plus encore, la pureté d'Homère est bien matérielle, certes, test una propreté. Mais je crams que nous ne puissions jamais comprendre ce qu'était la pureté pour un Grec, si nous n'admettons pas, fat-ce un moment, que la propreté physique a, per elle-même, une valeta morale et religieuse.

(La única mancha verdadera, la única que se purifica en la *Iliada* y en la *Odisea*... es la suciedad... Podría decirse que son concepciones escasamente morales de la impureza religiosa. Y, efectivamente, no se requiere ninguna disposición espiritual para la ejecución de sus ritos. De ahí que la adhesión íntima del sujeto aparezca en los modernos como el factor constitutivo del valor moral. Pero, por mi parte, me pregunto si un fiel que obedece a sus

dioses no es moral, ipso facto, de alguna manera. Más aún, la pureza de Homero es muy material, efectivamente, es una propiedad. Pero me temo que no sepamos jamás qué era la pureza para un griego si no admitimos, aunque sea momentáneamente, que esta propiedad física tiene por sí misma un valor moral y religioso.)

7. Para un tratamiento de la analogía homérica entre la castidad de las mujeres y la seguridad de las ciudades —un tratamiento centrado en la ambigüedad de *krédemnon*, «el velo de la mujer» o «la muralla de la ciudad», véase Nagler, 1967.
8. Cf. Frankel, 1960, pp. 4-6.
9. Geertz, 1966.
10. Para una extensa revisión de los temas de la mutilación y el entierro, véase Segal, 1971.
11. Más exactamente: sabemos que Aquiles ha hecho prisioneros: VI, 425-427, XI, 104-106 y XXI, 34-43.
12. Sobre el último pasaje, Segal (1971) comenta: «Aquí el verbo *aeikízein* (despojar o tratar de forma impura) aparece por primera vez en la *Iliada*. Se repite con frecuencia en los cantos posteriores» (p. 18).
13. Para el tema de la decapitación, véase *ibid.*, pp. 20 s.
14. Véase Pagliaro, 1963, pp. 31-33.

15. Sobre Licaón y Asteropeo, véase Segal, 1971, pp. 30-32. Segal escribe (p. 31): «La batalla del río devuelve al tema de los cadáveres un nuevo clímax de horror en dos sentidos. Primero, no sólo son perros y buitres los que devoran a los cadáveres, como tan a menudo se amenaza en la *Iliada*, sino anguilas y peces, y la mutilación es un hecho real, no sólo una remota amenaza». Esta forma de plantearlo presupone que las anguilas y los peces son más terroríficos que los buitres y los perros, pero probablemente lo cierto sea lo contrario. Licaón y Asteropeo son devorados por animales salvajes, y debajo del agua, donde no pueden verlos los hombres; la impureza queda literalmente lavada por la corriente purificadora del río y del océano. (Compárese con los *lýmata* —portadores de impureza— que se arrojan al mar purificador: I, 314.) Priamo, por otra parte, predice que será comido por sus propios perros en su patio, deshonorado y expuesto ante su propio pueblo. Las dos escenas son paralelas: en la escena del río se realiza una mutilación que está a un paso de ser de la peor especie; en el discurso de Priamo se describe pero no realiza lo peor.

El combate entre Aquiles y Asteropeo se presenta como un combate entre dos esferas naturales; en su jactancia encima del caído Asteropeo, Aquiles dice que su enemigo era descendiente de un río mientras que él desciende de Zeus, «que es superior a cualquier río» (XXI, 190); incluso la corriente del océano teme los truenos del gran Zeus. Se nos recuerda que la corriente del océano está situada alrededor del borde del escudo de Aquiles y que el cielo se halla en el centro; existe aquí probablemente un esquema latente que distingue entre un mundo celestial de rango superior, compuesto de formas y signos significativos, y un mundo acuático subordinado que es puro proceso.

A estos dos aspectos corresponden los dos principales elementos purificadores: el fuego y el agua (cf. Friedrich, 1973). Cuando Aquiles inunda al Escamandro de cadáveres, impone una contribución al poder purificador del arroyo que está más allá de sus límites y el arroyo protesta de estos «actos ultrajantes» (XXI, 214). A su vez, Escamandro amenaza a Aquiles con la profanación; lo recubrirá de barro e impedirá que sea debidamente enterrado (XXI, 314-321). Como siempre en la *Iliada*, la profanación da lugar a posteriores profanaciones, según un proceso recíproco. La intervención de Hefesto —el principal elemento purificador— restaura la pureza y quema los cadáveres (XXI, 343 y 348-349).

16. No hay pruebas en Homero de nada que se aproxime a un culto a los muertos, aunque tal culto probablemente existía antes y, desde luego, existió poco después de la composición de la *Iliada*. El punto de vista homérico sobre la muerte parece ser específico de la tradición literaria de la épica; cf. Dietrich, 1965, cap. 2. Para una revisión general de los datos homéricos y la literatura secundaria relativa a la vida posterior y los funerales, véase Schnaufer, 1970. Schnaufer sigue la tradición firmemente establecida por Rohde y considera que buena parte de las prácticas homéricas sólo son aplicables en función de la supervivencia de rituales relacionados con la creencia anterior, prehomérica, de que continuaban teniendo poderes los cuerpos muertos. El interés por las supervivencias y las creencias primitivas prehoméricas ha complicado la investigación en este campo desde el siglo XIX, no porque estas supervivencias sean inexistentes —las creencias homéricas como el lenguaje homérico son evidentemente una especie de amalgama de elementos contemporáneos, arcaicos y artificiales— sino porque la explicación de una costumbre como supervivencia tiende a sustituir a la explicación de la función o el significado de la costumbre dentro del contexto homérico. En los estudios culturales, como en los lingüísticos, los análisis diacrónicos no pueden sustituir al estudio sincrónico del sistema tal como se presenta ante nosotros. Incluso en el caso, como opino yo, de que el sistema no refleje las creencias normales de ningún período histórico sino que es específico de la tradición épica, sigue siendo cierto que el significado que los elementos tienen en la épica es el que les otorga la comprensión que el poeta y su público tienen sobre el lugar que ocupan en el contexto.

17. *Ménos* es la palabra más habitual en Homero por vitalidad o energía. El *ménos* se hace visible en el *alke* «valor» (VI, 265, etc.; xxii, 226), o en el *thársos*, «osadía» (V, 2; cf. XIX, 37 y i, 321) del guerrero. Más habitualmente, *ménos* es la fuerza agresiva, pero también es *ménos* lo que capacita al hombre para salir corriendo (XX, 93 y XXII, 204). La palabra *ménos* no se aplica a las mujeres mortales en la *Iliada*, pero la Euriclea de la *Odisea* tiene *ménos* (xix, 493-494). El *ménos* embarga a los caballos durante la carrera (XXIII, 468 y 524), pero también permite que las mulas domésticas tiren de los carros (vii, 2). El *ménos* es característico de los animales salvajes peligrosos (XVII, 20-22), especialmente de los leones (V, 136 y XX, 172), pero también se les arrebató a las vacas (iii, 450) y los corderos (III, 294) que se sacrifican. En otras palabras, el *ménos* es la vitalidad en general; el término aparece sobre todo en los contextos de agresión, porque la vitalidad de los seres se manifiesta de manera más patente en los actos agresivos.

18. En Homero, el *ménos* corresponde únicamente al fuego de la pira funeraria: XXIII, 177; XXIII, 238 =XXIV, 792.

19. Böhme (1929, pp. 13 y ss.) señala que el *ménos* suele significar alguna clase de afán para lograr un propósito; por lo tanto, niega que *ménos* signifique «fuerza física» ni nada por el estilo; el *ménos*, dice 61, no es *Kraft* sino *Wille*: «als das wesentliche Merkmal von *ménos* ergibt sich... eine starke Aktivität, ein Drängen nach einem Ziel». (El rasgo más característico resulta ser entonces ... una fuerte actividad, una necesidad de llegar a un objetivo.) Yo creo que Böhme se encuentra aquí confundido por una falsa distinción; las energías fluctuantes del animal aparecen y desaparecen según sus recursos estén o no estén concentrados en la consecución de algún objetivo, y toda la actividad orgánica, sea de crecimiento, sea actividad anhelada o sea elección racional, es teleológica y apunta hacia algún objetivo. La mera energía —la inquietud— no la percibe el animal como fuerza, sino como debilidad.

Por otra parte, Böhme tiene claramente razón cuando niega que *ménos* signifique «energía muscular» o «ímpetu,

decisión» (aunque en un aspecto *ménos* parece significar la fuerza que se imparte a un objeto inanimado cuando un hombre lo pone en movimiento: XVII, 529). El *ménos* no es una fuerza o energía, en cuanto algo exterior a nosotros o que esté a nuestro servicio; es fundamentalmente energía tal como la percibimos nosotros en nuestras acciones:

Denn viel näher als irgendwelche mechanischen Bewegungen steht dem Menschen sein eigenes Tun, sein Streben nach einem Ziel, sein Anlaufen gegen den Feind. Aus solchen Erfahrungen, die nicht nur den «inneren» Menschen angehen und nicht nur den Mechanismus seines Körpers, müssen wir die Bildung von Worten wie memaá und ménos verstehen. [Ídem., p. 18.]

Pues más cercano al hombre que cualquier movimiento mecánico es su propio actuar, su necesidad de llegar a un objetivo, su lucha contra un enemigo. Estas experiencias, que no sólo afectan al «interior» del ser humano o al mecanismo de su cuerpo, son la base para la creación de palabras como *memaá* y *ménos*.

20. Así, la leña es *menoikéa*, «adecuada para el *ménos*» de la pira funeraria (XXIII, 139); la leña alimenta el fuego como la comida (la materia que más habitualmente se de-nomina *menoikéa*) alimenta al hombre.

21. En otro lugar (XVII, 111-112), se dice que el *étor* debe ser congelado (*pachnoútai*); cf. Hesíodo, *Los trabajos y los días*, 360.

22. Así Deméter retiene al niño todas las noches «en el *ménos* del fuego, como una antorcha», lo cual podría hacerlo inmortal (*Himno a Demeter*, 238-242).

23. De manera similar, el *ménos* de Euriclea, «como piedra o hierro», la capacita para guardar un secreto (xix, 493-494); su fuerza se manifiesta en su autodomínio. Y es el *ménos* de Aquiles lo que lo capacita para rechazar los regalos en el Canto IX (IX, 679).

24. Los miembros de un hombre pueden estar *émpeda* (XIII, 512 y XXIII, 627) o bien su corazón (X, 93-94); su juicio (*phrénes*) puede estar *émpedoi* (VI, 352) o bien su entendimiento (*nóos*; XI, 813).

25. Los *phrénes* fueron identificados como los pulmones por Justesen (1928); la propuesta tal vez haya recibido demasiada poca atención debido a las otras extravagancias del autor. Böhme (1929), por ejemplo, la rechaza de plano, pero ha sido reavivada de forma convincente, entre cuidadosos análisis de las detalladas descripciones anatómicas de Homero, por Onians (1951, pp. 23 y ss.).

26. Puesto que el *thymós* implica el *ménos*, tanto el *thymós* como el *ménos* se acrecientan con la comida y la bebida y disminuyen con el hambre; así los compañeros de Odiseo después de su largo viaje están *askelées kai áthymoi* (x, 463). Cf. Böhme, 1929, p. 31. (Böhme señala: «*askelées* verstehe ich nicht»; pero véase ahora Harrison, 1954).

Cuando Héctor hace su breve visita a Troya, Hécuba le ofrece vino, «pues el vino acrecienta mucho el *ménos* del hombre que está cansado» (VI, 261); Héctor lo rechaza, «no vayas a arrebatar el *ménos* a mis miembros y me olvide del valor» (VI, 265). Esta flagrante contradicción se basa (como tantas otras cosas en Homero) en la exacta observación de los hechos fisiológicos; el alcohol es al principio excitante, pero luego es depresivo, de manera que las dos afirmaciones son ciertas.

Posiblemente esta doble naturaleza del alcohol explique el uso que se hace del vino para extinguir la pira funeraria (XXIII, 250=XXIV, 791); el vino, que primero conduce a una actividad frenética y luego al sueño, es una especie de «mediador» entre la vida y la muerte; contiene en sí un *ménos*, que se siente en el súbito calor que nos procura, pero también extingue el *ménos*.

27. Onians, 1951, p. 50:

Jadear con fuerza, dar un grito o un silbido de asombro, bufar de indignación, sollozar de pena, bostezar de aburrimiento, reírse de regocijo, suspirar de tristeza o alivio son algunos de los más destacados aspectos de la respiración dotados de sentimiento que han encontrado una expresión diferenciada en el lenguaje cotidiano. El «pecho cargado de emoción» es un lugar común. «Re-tenemos la respiración» ante un ruido súbito, «se nos corta la respiración» en el estado de suspense, «respiramos con mayor soltura», y la lista podría continuar.

28. Cf. Böhme, 1929, p. 13, n. 2.

29. Cuando Sarpedón pierde el conocimiento (V, 696-698), el viento del Norte «coge prisionero (*zógrei*) su *thymós*», es decir, lo guarda intacto para él. Por lo tanto no muere; y cuando le vuelve el *thymós*, resucita.

30. Realmente no es justo equiparar los conocimientos modernos con los homéricos; el punto de vista homérico sobre la muerte, como el de los pueblos preurbanos, se pone de manifiesto en las ceremonias, mientras que la perspectiva moderna tiende a prescindir de las ceremonias. Yo hubiera preferido decir que la visión homérica es todo lo próxima que pueda ser a la moderna sin perder su carácter ceremonial arcaico.

Esto puede decirse de otro modo. En buena parte de lo que sigue, se percibirá que mi línea de análisis está próxima a la de Robert Hertz (1928). Hertz (simplificando mucho) tiene dos principios básicos: primero, que el funeral es un rito de iniciación; segundo, que toda muerte implica una resurrección. Para Homero, yo afirmaría lo primero y negaría lo segundo. Desde este punto de vista el funeral homérico representa un caso límite dentro del tipo general de ceremonia que investigó Hertz.

31. Estar vivo es estar «lanzando miradas a lo ancho de la tierra» (I, 88). En una de las fórmulas homéricas, la muerte le llega a un hombre y *ton de skótos ósse kálupse*, «la oscuridad le cubrió los ojos», o bien *amphi de ósse kelainé nux ekálupse*, «la noche oscura le cubrió los ojos». El niño recién nacido «sale a la luz y ve la luz del sol» (XVI, 188), estar vivo es ver la luz del sol (V, 120; XVIII, 61=442 y XXIV, 558), y morir es perder la luz del sol (XVIII, 11).

32. «*So stehen noeín und ideín nebeneinander, das cine urn die einfache Wahrnehmung, das andere um das Erkennen resp. Wiedererkennen, das Durchdringen durch die Oberfläche in die Tiefe der Erscheinung zu bezeichnen*» (Böhme, 1929, p. 24). (Así se encuentran juntos *noeín* e *ideín*, dando el primero nombre a la simple percepción y el segundo, al conocimiento o también reconocimiento, la penetración a través de la superficie hasta la profundidad de la apariencia.)

33. Para un tratamiento más extenso, véase Olmsted, 1974, pp. 16-25.

34. Cf. Webster, 1957, p. 149:

La *nóos*... es una abstracción verbal y las abstracciones verbales no sólo significan en griego el proceso sino también el agente y el resultado del proceso; en cuanto pro-ceso significa «apreciación de la situación», en el sentido militar en que apreciación implica asimismo hacer un plan; en cuanto agente significa «el entendimiento que aprecia»; en

cuanto resultado significa «el plan o el pensamiento» que resulta de la apreciación.

Véase también Bona, 1959, pp. 6 s.:

Noeín indica in primo luogo l'intuizione che il singolo ha di una determinata realtà... Il modo con cui l'uomo intuisce una determinata situazione determina necessariamente il suo comportamento, il piano della sua condotta.

(Noeín indica en primer lugar que lo singular tiene una determinada realidad... el modo en el que el hombre intuye una situación dada determina necesariamente su comportamiento, el plano de su conducta.)

35. De manera que es la *nóos* del bardo —su visión o concepto de su *thémata*, su tema— lo que lo mueve a componer la *oidé* o canción (cf. i, 347).

36. Böhme, 1929, pp. 52 s.:

Affekte als solchen haben mit *nóos* nichts zu tun. Die wenigen Stellen, die diesem Satz zu widersprechen scheinen, bestätigen ihn bei genauer Prüfung. Agamemnon «freut» sich über den Streit zwischen Odysseus und Achill (chaire *nóoi*, viii, 78). Man muss sich dieser Freude wundern, denn der unmittelbare Eindruck des Streites musste doch unerfreulich sein. Aber —der Dichter gibt die Erklärung— Agamemnon «wusste», das ohne diesen Streit der endliche Sieg nicht möglich war...

Auch als Träger von Willensregungen kann der *nóos*

angesehen werden: aber alle durch den *nóos* erstrebten Ziele sind vernünftig, unvernünftiges Begehren kann sich nur im Gegensatz zum *nóos* durchsetzen.

(Los afectos, como tales, no tienen nada que ver con el *nóos*. Examinados con atención, los pocos pasajes que parecen refutar esta tesis incluso la refuerzan. Agamenón «está contento» con la disputa entre Odiseo y Aquilaeis [chaire *nóoi*, viii, 78]. Uno se asombra ante este regocijo, pues la impresión inmediata de la disputa tiene que haber sido desagradable. Pero —es el mismo poeta quien lo explica— Agamenón «sabía» que no era posible alcanzar la victoria final sin pasar por esa disputa...

Pero el *nóos* puede considerarse también como soporte de las alteraciones del estado de ánimo: no obstante, los objetivos perseguidos mediante el *nóos* son razonables, mientras que el deseo irracional sólo se puede imponer en la contraposición con el *nóos*.

37. Von Fritz, 1943, 84.

38. Onians, 1951, p. 83.

39. Von Fritz, 1943, p. 90.

40. En XXIII, 484 se dice del eolio Ajax que su *nóos* es *apenes*, que su «entendimiento es severo». Aquí *nóos* significa «toda su forma de pensar». Este sentido amplio se desarrolla mucho más en la *Odisea*; véase Bona, 1959.

41. La pasividad de la *nóos* no debe hacernos concluir que es una facultad inerte o inactiva: la *nóos* sólo es pasiva en el sentido de que reconoce lo que es de un modo en lugar de determinar el modo en que debe ser. La *nóos* se asocia con la planificación porque está asociado a la perspicacia, es decir, al reconocimiento de los medios adecuados. A menudo la perspicacia incluye la atención activa, como en la repetida expresión *oxú nóése*. Además, la *nóos* puede ser activa en sentido imaginativo, como cuando permite que venga a la cabeza una imagen tras otra. Véase el símil:

Como salta el pensamiento del hombre que ha viajado mucho

por la tierra y se imagina en sus mientes:

«Podría estar aquí, o allí», y el impulso lo traslada...

(XV, 80-82)

42. Noeín se utiliza para el perro de Argos en el momento en que reconoce a Odiseo (xvii, 301). No se trata de una excepción: de hecho el perro realiza un acto mental humano. Cf. Böhme 1929, p. 25.

43. En xiv, 426 la *psyche* abandona a un animal sacrificado; encuentro absolutamente incomprensible esta única atribución de *psyché* a un animal. «Einige Anomalien wird man Homer wohl lassen müssen», (No se pueden resolver todas las anomalías que ha introducido Homero) dice Herter (1957, p. 210, n. 29), y yo no puedo mejorarlo. Igualmente anómalo es VII, 131, donde el *thymós* va al Hades.

44. Rohde, 1894, pp. 2-4.

45. Bickel, 1926, pp. 52 y ss.; cf. Schnaufer, 1970, pp. 191-201.

46. *Sóma* se ha relacionado con la raíz de *sínein*, «despojar»; cf. *póma pínein*, «beber» (Koller, 1958, p. 280). Esta etimología podría ser errónea y sin embargo, como etimología popular, afectar a la semántica de las palabras. *Sóma* sólo se utiliza para un cuerpo vivo cuando es la presa de otros animales. En el momento de la muerte, como veremos, el guerrero se transforma de depredador en presa; esta transformación se señala mediante la mención de su *sama*. Es engañoso decir: «la presencia o ausencia de vida es irrelevante para la significación de la palabra» (Harrison, 1960, p. 64); el *sama* es algo devorable y de lo que se puede ser despojado, y éste es el significado de la muerte desde el punto de vista homérico.

47. Onians, 1951, pp. 95 y ss., donde se presenta una explicación muy distinta de la asociación.

48. Los rastros de embalsamamiento tal vez sobrevivan en el uso del verbo *tarchýein* (que debe significar «embalsamar» o «conservar»; cf. la última palabra a propósito de «pescado salado»: *tárichos*) a propósito de los ritos funerarios en general (por ejemplo, XVI, 456) y en la inclusión de miel entre las sustancias que se queman sobre la pira (XXIII, 170 y xxiv, 68); la miel se utilizaba en muchas culturas para los embalsamamientos (véase Murray 1924, pp. 161 s.). Pero ningún rastro es indiscutible. Murray acepta para *tarchýein* una etimología que de ninguna manera es segura (cf. Frisk, *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*, s. v.), y puede haber otras razones para la inclusión

de miel en el rito funerario. La miel es el sustento de las abejas que se almacena para que perdure durante el invierno; además, a diferencia de la mayor parte de los productos orgánicos, no se pudre (de hecho, ésta es la razón por la que se utiliza para embalsamar). Por lo tanto, la miel (como los árboles de hoja perenne) se asocia con la persistencia de la materia orgánica y es un alimento apropiado para los muertos; puesto que no se altera (pudre), la miel es la comida de quienes no cambian (digieren).

Schmid (1916, pp. 1414 y ss.) propuso que el verbo *meilissémen*, traducido por regla general como «calmar» o «aliviar» y que se asocia con los muertos (se dice que uno está «*meilissémen* los muertos con fuego»: VII, 410), debe ser un derivado de *méli*, «miel», y se traduce por «embalsa-mar». Esta etimología fue atacada por Kretschmer (1919, p. 242) y tampoco fue aceptada por Chantraine (1937, pp. 169 y ss.), el cual, no obstante, propuso que las dos palabras bien podrían estar asociadas en el griego homérico por una etimología popular. Compárese el adjetivo que se utiliza para el sueño y el vino: *melíphrón*, «lo que alivia (endulza) el corazón». De manera similar, los muertos bien pueden haber sido aliviados o endulzados mediante el funeral. Pero no hay necesidad de embalsamamiento; igualmente, la etimología popular lo mismo puede reforzar la asociación simbólica, y no la técnica, que tiene la miel con los muertos. Para otra opinión, véase Schnauffer, 1970, pp. 169-71.

Yo creo que deberían sorprendernos las claras diferencias entre la práctica micénica y la homérica en este y en otros aspectos; la épica, si bien formalmente histórica, parece estar basada en una cierta resistencia activa a la auténtica tradición histórica. Cf. Hesíodo, *Teogonía* 83-84.

49. Esta asociación del alma o espíritu con la tumba real se hace más explícita en algunas culturas; para la asociación de la fuerza vital con (por sólo nombrar los apartados relevantes para Homero) sustancias orgánicas específicas, el aspecto del hombre (como en un retrato), su aparición en sueños, su sombra y su tumba, véase Nilsson, 1949, pp. 87-88.

50. Hay algunas diferencias significativas entre las re-presentaciones del más allá que aparecen en la *Iliada* y en la *Odisea*, como hay diferencias dentro de la *Odisea* entre los cantos XI y XXIV, e incluso dentro del canto XI. También podemos encontrar aquí rastros de los múltiples autores o de interpolaciones, o bien de un único poeta que dibujó un abanico complejo y no racionalizado de creencias para adaptar la versión a los propósitos poéticos de cada momento en particular. «*Immer muss man bei den Vorstellungen von dem Wesen der Toten auf widersprechende Züge gefasst sein... weil die Menschen zu alien Zeiten, also auch heute, dem ewigen Rätsel gleich hilflos gegenüberstehen und je nach Stimmung und Gefühl, Glauben und Zweifel das Verschiedenste nebeneinander gelten lassen*» («Al enfrentarse a las descripciones de la forma de ser de los muertos uno puede encontrarse con rasgos contradictorios... porque en todas las épocas, es decir, también ahora, el hombre se encuentra desvalido ante el eterno enigma, dejando que convivan ideas muy diversas, según sus sentimientos y estado de ánimo, creencias y dudas.») (Wilamowitz, 1927, p. 193).

El propio Homero dramatiza este complejo de creencias y dudas cuando Aquiles lanza un grito de sorpresa al despertar del sueño sobre Patroclo: «Hay en el Hades una *psyche* y un *eidolon*, pero en absoluto hay *phrènes*» (XXIII, 103-104), que viene a ser como decir: «La gente (y los bar-dos) siempre me han dicho estas cosas, pero ahora sé que son ciertas».

51. Anticlea habla del retiro al campo de Laertes (xi, 187 ss.); Eumeo parece implicar, más adelantado el poema, que Laertes sólo se retiró después de la muerte de su esposa (xv, 355-357). Pero esto no está claro y, en todo caso, hay otras dificultades sobre el discurso de Anticlea; por ejemplo, su entrevista con Odiseo tiene lugar antes de la larga estancia de Odiseo con Calipo y, por lo tanto, en un momento en que Telémaco todavía es niño, y sin embargo se habla de él como de un adulto (xi, 185-186). Probablemente no debe insistirse demasiado en ninguno de estos puntos; el poeta parece ser descuidado a veces en la cronología.

52. Cf. Rahn 1953-1954, pp. 443 s. y 450 s.:

Suchen wir... diese «homerische Logik»... Zugrunde liegt... die Voraussetzung, dass es «anschaulich» sei, wenn es denn etwas Wirkliches sein Bolle; es muss «als etwas» anschaulich, also dasein, un zwar als etwas irgendwie dasein, also «bestimmt» dasein...

So kann. z. B. der ánthrópos als autós nach dem Tode zwar nicht mehr so dasein, wie er lebend war, aber er muss als irgendetwas dasein, kann kein «Nichts» geworden sein. Und er ist irgendwie da als psyche oder nekrós und selbst die Zerstörung der Anschaulichkeit des nekrós kann nicht verhindern, dass er irgendwie da ist, und zwar anschaulich bestimmt durch die Sprachwirklichkeit als psyche...

Die psychai sind bei Homer soweit dem «Nichts» genc hert, wie er den Menschen überhaupt dem Nichts anschaulich nähern kann, sie haben kaum noch triebhafte Kraft, kaum noch Gestalt, sind Schattengebilde (eidola), haben kaum noch Stimme (sie piepsen), keine Besinnungskraft (phrènes), kein Blut mehr-kurz, sie sind da, sie existieren immer weiter und babe ihre eigene Ordnung...

Im homerischen Epos... ist die psyche... Negation des lebenden Menschen, anschauliches Beinah-Nichts... das anschauliche, wesenlose Nichts des Lebens.

(Veamos qué ocurre con la «lógica homérica»... Su base es la idea que debe ser «inteligible» si quiere parecer real; debe ser inteligible, debe ser «algo», es decir, debe estar ahí, y debe estar ahí como algo, esto es, debe estar ahí «con toda seguridad»...

Por ello, el *ánthrópos* como *autós* no puede estar ahí después la muerte igual que antes, cuando estaba vivo, pero de todas maneras tiene que seguir ahí, habiendo adoptado alguna otra forma, no puede haberse convertido en «nada». De alguna manera está ahí, como *psyche* o *nekrós* —e incluso la destrucción de la «inteligibilidad» del *nekrós* no puede impedir que siga ahí de alguna forma, inteligiblemente determinado por la realidad del lenguaje como *psyché*...

En Homero, los *psychai* se asimilan a la «nada» hasta el punto que es posible acercarse inteligiblemente el hombre a la nada; apenas les queda fuerza instintiva, se ha borrado su forma. Se han convertido en seres fantasmagóricos (*eidola*), y han perdido la voz, la conciencia (*phrènes*), la sangre —resumiendo, están tan negados como es posible hacerlo de forma inteligible. Pero están ahí, siempre seguirán existiendo y tienen sus propias leyes...

En la epopeya homérica... la *psyche* es ... la negación del hombre vivo, del casinado inteligible ... la nada inteligible y carente de ser de la vida.)

53. La interpretación dada no se acerca a ninguna de las dos que ofrece Schnauffer (1970, pp. 163 s., con referencias a anteriores exposiciones), aunque concuerda con la primera en que el cabello es un regalo que se hace a los muertos a cambio del que toma el propio doliente, y con la segunda en que se ofrenda el cabello por estar especialmente relacionado con la vitalidad. No hay necesidad ninguna de encontrar en la primera noción una confirmación de que en un tiempo los propios dolientes se autosacrificaban, ni en la segunda una afirmación de que en un tiempo los hombres pensaban que en realidad estaban confiriendo vitalidad a los muertos. Las discusiones sobre este punto, y sobre tantos otros puntos relativos al culto homérico, han sido distorsionadas por la constante tentativa de ver en la práctica homérica desvaídos ecos de una creencia anterior en lugar de un sistema que funciona por su propio derecho.

54. Algunos han sostenido («*die gewöhnliche Erklärung*», [La explicación habitual] Schnauffer, 1970, p. 162) que los

dolientes se hacen sangrar con objeto de alimentar a los muertos con su sangre o que la automutilación del funeral homérico es una «supervivencia» de tal práctica. Esta explicación no tiene en cuenta los demás gestos que acompañan al desgarramiento de la piel: el revolcarse por el suelo, etc. Estar ensangrentado es lo mismo que estar sucio (VI, 266-268); parece claro que los dolientes se manchan de sangre en un acto de «autoemporcamiento homeopático» (Friedrich, 1973, pp. 15 s.).

55. Para una revisión del material relevante de esta noción y las asociaciones entre el cabello y la libido (específicamente genital), véase Leach, 1958.

56. Cf. Pagliaro, 1963, pp. 31-33:

Nell'Iliade appare spesso il motivo del cadavere del nemico straziato dai cani e dagli uccelli, ma non e piu che un motivo poiché ricorre solo nelle minacce che il guerriero rivolge al suo avversario... 11 proemio... [fa] di esso un dato della realtà effettiva, un fatto da rappresentare: in altre parole, in esso i cadaveri abbandonati ai cani e agli avvoltoi sono un fatto reale, qualcosa che, dopo tale dichiarazione preliminare, ci aspetteremmo di vedere

narrativamente rappresentato nel poema. Quello che nel corso di questo, nonostante le occasioni possibili, si mantiene sul piano del dato formale ed e, si potrebbe dire, un modulo della retorica eroica, qui nel proemio appare come risultato effettivo.

(En la Iliada aparece con frecuencia el motivo del cadáver del enemigo desgarrado por perros y aves, pero no es más que un motivo, ya que ocurre sólo en las amenazas que el guerrero profiere contra su adversario... El proemio hace de él un dato de la realidad efectiva, un dato de representación; en otras palabras, en él, los cadáveres abandonados a los perros y a las aves de presa son un hecho real: después de las declaraciones preliminares esperaremos ver cualquier cosa representada narrativamente en el poema. Lo que en este curso, a pesar de las posibles ocasiones, se mantiene en el plano del dato formal y puede decirse que es un módulo de la retórica heroica, que en el proemio aparece como resultado efectivo.)

El horror que Homero ha adjuntado a su tragedia no es el horror del cuerpo mutilado sino el horror de que los hombres están deseosos de infligir tal mutilación. La mutilación real nos distrae del tema ético fundamental del poeta. Por otra parte, el terror de la obra quedará muy re-bajado si pensamos que la amenaza de mutilación era una mera amenaza, que un hombre o un dios intervendrá siempre para impedir que la mutilación se realice. El poema pone, pues, ante nosotros la realidad de la mutilación como un tema importante del poema y asienta los fundamentos del tema ético que se desarrolla en el corpus poemático.

De manera similar, en la *Odisea* Néstor dice que, de haber regresado Menelao a tiempo de matar a Egisto, se lo hubiera dado de comer a los perros (iii, 256-261); en realidad, Orestes da el debido entierro a Egisto y a Clitemnestra (iii, 306-310). De este modo se dramatiza la cólera de Menelao, pero al mismo tiempo la historia de la casa de Atreo concluye (en esta breve versión) con el adecuado final ceremonial.

57. Dietrich (1965, p. 242) revisa los datos extrahoméricos sobre las *kéres* y las califica de «un concepto primitivo aunque todavía vívido de la profanación o la impureza imaginada como algo omnipresente y contra la cual han de adoptarse determinadas medidas apotropaicas». Esta significación la encontramos también en Homero, aunque en la mayoría de los casos el término *kér* ha sido generalizado para que sencillamente signifique «muerte» o «el sino que conduce a la muerte».

58. Este término está tomado de Turner (1969), lo mismo que el «liminal» que se utiliza antes.

59. El guerrero puede compararse con Ares, el dios de la guerra: VII, 208-210 y XIII, 298-300. Además, hay símiles que se refieren a la guerra como algo visto o de lo que se ha sabido desde lejos: XVIII, 207-213 y 219-220; XXI, 522-524.

60. Hay símiles de mujeres que colorean el marfil (IV, 141-147), que pesan lana (XII, 433-436) o la tejen (XXIII, 760-763), de hombres que riegan (XXI, 257-264), que aventan (V, 499-505 y XIII, 588-592), que siegan (XI, 67-71), que esquilan (XII, 451-453), que cortan leña (IX, 482-489 y XVI, 633-635), que hacen trabajos de carpintería (XV, 410-413), que construyen (XVI, 212-214 y XXIII, 711-713), que sacrifican animales (XVII, 520-523), que curten (XVII, 389-395) y que pescan (XVI, 406-409 y XXIV, 80-82). Los animales domésticos también aparecen haciendo sus trabajos en estos símiles: las mulas arrastran troncos (XVII, 742-746) y los bueyes aran (XIII, 703-708) o mueven un molino (XX, 495-499).

61. De manera que el discurso en que Patroclo compara al guerrero agonizante con un volteador (XVI, 744-750) se pronuncia como una mordaz burla (*epikertoméon*).

62. La asociación de los dioses con el clima y con las fronteras horizontales del mundo de los hombres garantiza a los dioses su *númen* y los sitúa aparte del hombre dentro del orden cósmico. Me parece probable que los dioses de los símiles están mucho más próximos a los dioses del culto y de la creencia ordinaria del público de Homero que a los dioses propios de la narración épica. A este respecto, como en otros, los símiles se saltan las convenciones épicas y remiten al mundo de vida cotidiana.

63. Por eso llama la atención Rahn (1953-1954, pp. 289 s.) sobre las similitudes entre el encuentro de Odiseo con el ciervo en la isla de Circe y un encuentro entre dos guerreros en el campo de batalla: «so wird er nicht einfach», *Jagdbeute* «sondern die Jagd wird im Sinne der Ilias-Kämpfe stilisiert als Kampf-Begegnung». (Por eso no somos solamente «presas de caza», sino que la caza se estiliza, en el sentido de las batallas de la Iliada, en el encuentro de la batalla.)

64. Para la continuación de estas nociones en los griegos posteriores, véase Robert, 1949 y Vidal-Naquet, 1968.

65. Para una revisión general de los datos homéricos relativos a los perros en el contexto de la contraposición entre «Tierfrass» (alimento para los animales) y «Liechenverbrennung» (inhumación de los muertos), véase Faust, 1970.

66. Tal vez estos perros resulten útiles como perros guardianes; eso es lo que se nos dice de los perros dorados de Alcínoo, aunque son fundamentalmente obras de arte decorativas (vii, 91-94). Telémaco aparece con los perros tras los talones (ii, 11 y xvii, 62=xx, 145), y este cuadro es casi tan formulario como el de la mujer acompañada por sus doncellas (III, 143=i, 331=xviii, 207) o el guerrero acompañado por su *therápon* (XXIV, 573). El perro de la casa, como el sirviente, sirve de adorno a su dueño por el mero hecho de ser servil.

67. El perro es una criatura intersticial, entre el hombre y el animal, y por eso es impuro, lo mismo que son impuros los monstruos. Cf. Rahn, 1953-1954, p. 469:

Dass sich beim Schimpfen die Tiermetapher auch in Homer findet, (vor allem «Hund, Hundsgesicht, Hundefliege») zeigt, dass im Tier etwas Hässliches gesehen wird... Das Hässlichere... ist in den Mischgestalten der Kentaurer, Skylla oder Chimaira zum Bilde gräulicher tierisch-göttlicher Hässlichkeit gesteigert.

(El que la metáfora también se encuentre en Homero a la hora de proferir insultos [principalmente «perro», «cara de perro», «mosca de perro»] demuestra que se veía algo desagradable en el animal. En las figuras mixtas de los centauros o de las quimeras, este rasgo se acentúa hasta llegar a una espantosa fealdad animal que es, a la vez, divina.)

68. Excepto el Argos de Odiseo, cuyo nombre es simple-mente un uso particular del epíteto formulario correspondiente a los perros, *argoi*. Este epíteto significa «brillante»: es un nombre descriptivo de los perros de caza, que deben verse lanzando destelleos en medio de la maleza. Los nombres homéricos de los perros, en el caso de seguir todos esta pauta, formarían una serie sintagmática metafórica (como los nombres de las vacas francesas; cf. Lévi-Strauss, 1962, pp. 272 s.). Todos los nombres que recomienda Jenofonte para los perros son de esta clase (*Kynegetikus* VII, 5); los nombres descriptivos griegos de los perros sitúan firmemente al animal (siguiendo la propuesta de Lévi-Strauss) dentro del orden técnico-económico, como un instrumento más bien que como un compañero.

69. Cuando los caballos de Aquiles lloran la muerte de Patroclo, Zeus se apiada de ellos; son inmortales y deben compartir la distanciaci3n de los dioses, pero se permiten sentir afecto por los seres humanos (XVII, 443-447). Que un caballo puede ser inmortal sitúa de hecho al caballo, en un cierto sentido, más cerca de los dioses que de los hombres. El paralelismo entre el hombre y el caballo aparece en el Catálogo, donde el poeta se pregunta: «¿Quién fue el mejor hombre que vino a Troya, y cuáles fueron los mejores caballos?» (II, 761-762).

70. Más adelante, en la misma escena, Diomedes se pregunta qué otras «cosas de lo más perrunas puede hacer», antes de regresar a sus líneas (X, 503). Este es el único lugar de Homero donde este adjetivo, en todas las demás ocurrencias peyorativo, se utiliza en sentido positivo. Y esta inversi3n es apropiada en el Canto X —la el Doloneia que tiene luchar de noche y en el que Diomedes y Odiseo realizan una incursi3n secreta contra el enemigo, robándoles caballos y matando hombres mientras duermen. Diomedes mira a su alrededor en busca de alg3n posible acto que cause grandes daños que él pueda realizar antes de regresar arrastrándose a sus propias líneas. Esta especie de incursi3n, si bien requiere excepcional valor y habilidad por parte del guerrero, constituye en cierto sentido una alteraci3n del combate; es un combate que se ejecuta bajo especiales condiciones restrictivas. Es correcto que el guerrero aparezca aquí como un perro, es decir, como una forma reducida de sí mismo.

71. Cf. Schnauffer, 1970, p. 142.

72. Cf. Rahn, 1953-1954, p. 471:

Dass sie Fleisch fressen, istrichts Besonderes, aber dass sie die menschlichen Leichen bedrohen, gibt ihnen bei ihrer Unterlegenheit gegenüber dem menschlichen Selbstbewusstsein zugleich etwas dem Menschen Ungreifbar-Überlegendes, dass in einem im Menschen dumpf/ schlummernden kannibalischen Vernichtungstrieb einen kaum bewussten Widerhall finder.

(Que coman carne no es extraño, pero que constituyan una amenaza para los muertos, a pesar de su inferioridad respecto a los humanos por la consciencia que éstos tienen de sí mismos les confiere una superioridad incomprensible ante las personas, una superioridad que encuentra su eco apenas reconocido en el instinto destructor dormido en el ser humano.)

73. Cf. Lévi-Strauss, 1962, p. 271.

74. Si no técnicamente «rabia», la palabra significa por lo menos un delirio que se apodera del perro, como el que se imagina Priamo que se apoderará de sus perros cuando laman su sangre (XXII, 70).

75. En esta promesa a Patroclo (XVIII, 334-337), Aquiles reúne su intenci3n de matar y despojar a Héctor (despojarlo es lo que implica *kephalen*) y de matar a nueve prisioneros.

76. Según Bassett (1933, pp. 51 s.):

Homero ha utilizado todos los medios a su disposici3n para dejar en claro que Héctor se proponía arrojar el cadáver de Patroclo a los perros —con las palabras de Héctor a Patroclo, con la exposici3n narrativa que hace el poeta, con los pensamientos de Zeus y con las palabras de los dos dirigentes griegos— y se ha tomado la molestia de mostrar que Aquiles estaba enterado de esta intenci3n. Por lo tanto, parece ser una exageraci3n del sentimentalismo, una negativa a permitir que Homero interprete a Homero y una incapacidad para pensar en términos de la Edad Heroica griega lo que ha conducido a muchos investigadores modernos a pensar lo peor de Aquiles por rechazar el ruego de Héctor de no arrojar su cadáver a los perros. Los datos que hemos presentado, tomados de Homero, creemos que exculpan a Aquiles, ante cualquier jurado inteligente, de la acusaci3n de conducta impropia de un caballero de la Edad Heroica griega.

Bassett tenía claramente raz3n al recalcar este aspecto de la semejanza entre los dos héroes; la *iliada* no cuenta un conflicto entre dos sistemas éticos, sino que más bien nos presenta un conflicto entre dos héroes que, con distintas capacidades personales, circunstancias sociales y destinos últimos, comparten una misma ética. Por otra parte, de ahí no se deduce que los actos de Aquiles sean «decorosos»; más bien diría yo que Aquiles, lo mismo que Héctor, se encamina a cometer unos actos que, para el poeta y para su audiencia, son terroríficos, repulsivos e impuros. No obstante, el objetivo del poeta no es «exculpar» a ninguno de los héroes —ni tampoco el de procesar a ninguno de ellos—sino investigar las implicaciones de la propia ética y sus transformaciones bajo las condiciones sociales contradictorias de la guerra. Desde este punto de vista, el Canto XXIV puede verse, no como un apéndice inmotivado en el que Aquiles se transforma singularmente y las virtudes apacibles, hasta entonces desatendidas, son por primera vez alabadas, sino más bien como un resultado lógico y una conclusi3n del dilema ético dramatizado que se plantea ante nosotros en los anteriores veintitrés cantos.

77. La risa es por lo demás rara en la *iliada*. Hay lágrimas y risas a la vez en el común amor de Héctor y Andrómaca por su hijo (VI, 471 y 484); una risa íntima similar surge en Zeus cuando reconforta a las diosas heridas (XXI, 508); Atenea se ríe de su propio éxito en la batalla (XXI, 408); lo mismo hace una vez Paris (XI, 378). Hera es provocada a una risa furiosa (XV, 101). Luego está la risa que surge en la mesa de los dioses cuando Hefesto los distrae de sus disputas sirviéndoles vino (I, 559) y la carcajada que lanza el huésped cuando Odiseo golpea al risible Tersites (II, 270; cf. 215). En todas estas ocasiones, como en los juegos, la risa es la señal de que se relaja una tensión social.

78. Los juegos funerarios están, pues, a mitad de camino entre los juegos y el ritual; son al mismo tiempo *disyuntivos* (generadores de una distinción entre los participantes, entre los participantes y el público, y entre los vivos, por una parte, y por otra el guerrero muerto en cuyo honor recaen honores sobre los vivos). Cf. Lévi-Strauss 1962, pp. 46 s.

79. También una vez a propósito de *Zéus Xénias* en la *Odisea* (xiv, 284). La firmación de Liddell-Scott-Jones en *Greek-English Lexicon*, s. v. *némesis*, «no se utiliza para los dioses en Homero», no tiene en cuenta estos pasajes; no obstante, en éstos no aparece como sustantivo sino como verbo.

80. Whitman, 1958. p. 217 s.

81. Debe quedar claro que lo que yo expongo aquí no es el *mensaje* de la *iliada* sino un aspecto de su *significado*; nosotros no nos quedamos con una verdadera ética, válida para todos los momentos y situaciones, sino con una síntesis adecuada a las premisas y a la acción formalizada de esta concreta construcción poética. Los discursos de Aquiles, debe señalarse, exponen, como la conclusión y final de la *Iliada*, una postura ética que, por contraposición, es una premisa de la *Odisea*, que no constituye allí el final de la acción, sino su comienzo. Las figuras maduras y simpáticas de la *Odisea* agudamente conscientes de la insignificancia del hombre y de su plasticidad a las circunstancias, como en el discurso de Nausícaa a Odiseo (vi, 188-190) y, de forma más expresiva, en el discurso de Odiseo a Anfinomo (xviii, 125-150). Estos personajes, en este poema organizado de un modo tan distinto, actúan con una aceptación de la finitud que les confiere una cierta humildad; actúan en nombre de la importancia que ellos mismos confieren a las personas y a las instituciones que valoran. Es coherente con esta premisa ética tan distinta que el Odiseo de la *Odisea* sea, no ocasionalmente, sino a todo lo largo del poema, su propio poeta, actuando y al mismo tiempo observando sus propias acciones. Para un tratamiento más completo, véase Redfield, 1973.

82. Cf. Vacca, 1973, p. 124:

No hay momento más conmovedor en la *Iliada* que cuando Aquiles mira a Príamo y ve, no a su enemigo con los ojos de Hécabé, sino a Peleo. Sin embargo, los dos ancianos sólo son iguales gracias a la relación que comparten con un mundo condenado y nihilista. Todo lo demás los separa y alimenta el odio, la envidia y el miedo. Hay compasión, pues, pero no se puede hacer nada.

Referencias

- Adkins, A.W.H. 1960. *Merit and Responsibility: A Study in Greek Values*, Clarendon Press, Oxford.
- , 1963. «"Friendship" and "Self-Sufficiency" in Homer and Aristotle», *Classical Quarterly* n.s. 12, pp. 30-45.
- , 1969a. «*Euchomai, Euchole, and Euchos* in Homer», *Classical Quarterly* n.s. 19, pp. 20-33.
- 1969b. «Threatening, Abusing, and Feeling Angry in the Homeric Poems», *Journal of Hellenic Studies* 89, pp. 7-21.
- , 1970. *From the Many to the One*, Cornell University Press, Ithaca.
- , 1971. «Homeric Values and Homeric Society», *Journal of Hellenic Studies* 91, pp. 1-14.
- Amory, A. 1966. «The Gates of Horn and Ivory», *Yale Classical Studies* 20, pp. 3-51.
- Bassett, S.E. 1933. «Achilles Treatment of Hector's Body», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 64, pp. 41-65.
- Bespaloff, R. 1943. *De l'Iliade*. Traducción inglesa: *On the Iliad*, Brentano's, Nueva York. Traducción de M.
- McCarthy, Princeton University Press, Princeton, 1974. Bickel, E. 1926. *Homerischer Seelenglaube*, Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik and Geschichte, Berlin. Böhme, J. 1929. *Die Seele and das Ich im Homerischen Epos*, B.C. Teubner, Leipzig y Berlín.
- Bona, G. 1959. «Il "Noos" e i "Nooi" nell'Odissea», *Univesitádi Torino Pubblicazioni della Facoltá di Lettere e Filosofia* 11, fasc. 1.
- Bowra, C.M. 1930. *Tradition and Design in the Iliad*, Clarendon Press, Oxford.
- Campbell, J.K. 1966. «Honour and the Devil», en *Honour and Shame*, J.G. Peristiany ed., pp. 130-170, University of Chicago Press, Chicago. [Trad. cast.: *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*, Labor, Barcelona, 1968.]
- Carpenter, R. 1946. *Folk Tale, Fiction and Saga in the Homeric Epics*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- Chantraine, P. 1937. «Grec *meilichos*», en *Mélanges Emile Boisacq*, vol. 1, *Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves de l'Université libre de Bruxelles*, 5, pp. 169-174.
- Cheyns, A. 1967. «Sens et valeurs du mot *aidús* dans les contextes homériques», *Recherches de Philologies et de Linguistique* (Lovaina) 1, pp. 3-33.
- Dahrendorf, R. 1973. *Homo Sociologicus*, Routledge and Kegan Paul, Londres. Ensayo con el mismo título publicado en *Kölner Zeitschrift für Soziologie* 10, núms. 2-3. 1958.
- Dawe, R.D. 1967: «Some Reflections on *áté* and *hamartía*», *Harvard Studies in Classical Philology* 72, pp. 89-123. Detienne, M. 1967. *Les Maitres de vérité dans le gréce antichaque*, Francois Maspero, Paris.
- Dietrich, B.C. 1965. *Death, fate and the Gods*, University of London, Athlone Press, Londres.
- Dodds, E.R. 1951. *The Greeks ant the Irrational*, University of California Press, Berkeley y Los Angeles.
- , 1968. «Homer: I-III», en *Fifty Years (and Twelve) of Classical Scholarship*, M. Platnauer ed., Basil Blackwell, Oxford.

- Douglas, M. 1970. *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Pelikan Books, Londres. Primera ed., Praeger, Nueva York, 1966. [Ed. cast.: *Pureza y peligro*, Siglo XXI, Madrid.]
- Else, G. 1957. *Aristotle's «Poetics»: The Argument*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- 1958. «Imitation in the Fifth Century», *Classical Philology* 53, pp. 73-90.
- von Erffa, C.E.F. 1937. «Aidós and verwandte Begriffe in ihrer Entwicklung von Homer bis Demokrit», *Philologus*, supl. vol. 30, fasc. 2.
- Faust, M. 1970. «Die künstlerische Verwendung von *kuon* "Hund" in den homerischen Epen», *Glotta* 48, pp. 8-31.
- Finley, M.I. 1954. *The World of Odysseus*, Viking Press, Nueva York. [Trad. cast.: *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México.]
- Frankel, H. 1960. «Die Zeitauffassung in der archaischen griechischen Literatur», en *Wege and Formen frühgriechischen Denkens*, C.H. Beck, Munich. Originalmente publicado en *Beilagenheft zur Zeitschrift für Ästhetik and allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), pp. 97-118.
- , 1962. *Dichtung and Philosophie des frühen Griechentums*, 2ª ed., C.H. Beck, Munich. 1ª ed., 1950. Traducción inglesa: *Early Greek Poetry and Philosophy*, trad. de M. Hadas y J. Willis, Blackwell, Oxford, por aparecer.
- Friedrich, p. 1973. «Defilement and Honor in the *Iliad*», mimeografiado. Resumen en *Journal of Indo-European Studies* 1, pp. 119-126.
- von Fritz, K. 1943. «Noos and Noein in the Homeric poems », *Classical Philology* 38, pp. 79-93.
- Fyfe, W.H. 1910. «Seven Passages in Aristotle's *Poetics*», *Classical Review* 24, pp. 233-235.
- Gates, H.P. 1971. *The Kinship Terminology of Homeric Greek*. Indiana University Publications in Anthropology and Linguistics, mem. 27. Suplemento de *International Journal of American Linguistics* 37, núm. 4, parte II.
- Geertz, C. 1966. «Religion as a Cultural System», en *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, M. Ban-tan ed., pp. 1-46, Tavistock, Londres.
- Golden, L. 1962. «Catharsis», en *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 93, pp. 51-60.
- Grene, D. 1950. *Man in His Pride*, University of Chicago Press, Chicago. Reeditado como *Greek Political Theory*, University of Chicago Press, Chicago, 1965.
- , 1960. «Man's Day of Fate», en *City Invencible*, C.H. Kraeling y R.M. Adams eds., University of Chicago Press, Chicago, pp. 367-389.
- Harriott, R. 1969. *Poetry and Criticism before Plato*, Methuen, Londres.
- Harrison, E.L. 1954. «"Last legs" in Homer», *Classical Review* n.s. 4, pp. 189-192.
- , 1960. «Notes on Homeric Psychology», en *Phoenix* 14, pp. 63-80.
- Herter, H. 1957. «*Spma* bei Homer», en *Charites*, K. Schauenberg ed., Athenäum, Bonn, pp. 206-217.
- Hertz, R. 1928. «Contribution à une étude sur la représentation collective de la mort», en *Mélanges de sociologie religieuse et folklore*, Alcan, Paris. Originalmente publicado en *Année sociologique* 10 (1907), pp. 48-137. Traducción inglesa: «A Contribution to the Study of the Collective Representation of Death», trad. de R. Needham y C. Needham, en R. Hertz, *Death and the Right Hand*, Free Press, Glencoe, Ill., 1960.
- Jones, J. 1962. *On Aristotle and Greek Tragedy*, Oxford University Press, Nueva York.
- Jorgensen, O. 1904. «Das Auftreten der Gotter in den Büchern IX-XII der *Odyssee*», en *Hermes* 3, pp. 357-382.
- Justesen, P. Th. 1928. *Les Principes psychologiques d'Homère*, Chr. Justesen, Copenhage.
- Kirk, G.S. 1962. *The Songs of Homer*, Cambridge University Press (Inglaterra).
- Koller, H. 1958. «*Sóma* bei Homer», en *Glotta* 37, pp. 276-281. Kretschmer, P. 1919. «Literarbericht für das Jahr 1916», en *Glotta* 10, pp. 213-245.
- Lacey, W.K. 1966. «Homeric *hédna* and Penelope's *kyrios*», *Journal of Hellenic Studies* 86, pp. 55-68.
- Latte, K. 1920-1921. «Schuld and Sünde in der griechischen Religion», *Archiv für Religionswissenschaft* 20, pp. 254-298.
- Leach, E.R. 1958. «Magical Hair», *Journal of the Royal Anthropological Institute* 88, pp. 147-164.
- 1964. «Animal Categories and Verbal Abuse», en *New Directions in the Study of Language*, E.H., Lenneberg ed., Massachusetts Institute of Technology Press, Cambridge, Mass., pp. 23-63.
- Lévi-Strauss, C. 1962. *La Pensée sauvage*, Pion, Paris. [Trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.]
- Long, A.A. 1970. «Morals and Values in Homer», *Journal of Hellenic Studies* 90, pp. 121-139.
- Lord, A.B. 1953. «Homer's Originality: Oral Dictated Texts», *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 84, pp. 124-134.
- , 1960. *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.
- Maine, H.S. 1920. *Ancient Law*, con introducción y notas de F. Pollock, J. Murray, Londres. 1ª ed., 1861. [Trad. cast.: *El antiguo derecho*, La España Moderna, Madrid, s.a.]
- Moulinier, L. 1952. *Le Pur et l'impur dans la pensée des Grecs d'Homère a Aristote*, C. Klincksieck, Paris.
- Murray, G. 1924. *The Rise of Greek Epic*, 3ª ed., Clarendon Press, Oxford. 1ª ed., 1907.
- Nagler, M.N. 1967. «Toward a Generative View of the Oral Formula», *Transaction and Proceedings of the American Philological Association* 98, pp. 269-311.
- Nilsson, M.P. 1923-1924. «Götter and Psychologie bei Homer», *Archiv für Religionswissenschaft* 22, pp. 363-390.
- , 1949. «A Letter to Professor Nock», *Harvard Theological Review* 42, pp. 71-107.
- Olmsted, W. 1974. «An Examination of Relation between Thought and Perception with Reference to Homer, the Pythagoreans, Heraclitus, Plato, and Aristotle», tesis doctoral, Universidad de Chicago.

- Olson, E. 1965. Introducción del editor a *Aristotle's «Poetics» and English Literature*, University of Chicago Press, Chicago.
- Onians, R.B. 1951. *The Origins of European Thought about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate*, Cambridge University Press (Inglaterra).
- Owen, E.T. 1966. *The Story of the Iliad*, University of Michigan Press, Ann Arbor Paperbacks, Ann Arbor, 1ª ed., Oxford University Press, Nueva York, 1947.
- Pagliaro, A. 1961. «Aedi e Rapsodi», Cap. 1 de *Saggi di Critica Semantica*, 2ª ed., G. d'Anna, Mesina y Florencia. 1ª ed., 1953.
- , 1963. «Il Proemio dell'Iliade», cap. 1 de *Nuovi Saggi di Critica Semantica*, 2ª ed., G. d'Anna, Mesina y Florencia. Publicado originalmente en *Rendiconti della Classe di Scienza morali, storiche e filologiche dell'Accademia dei Lincei*, 8ª serie 10 (1955), pp. 369-396.
- Parry, A. 1956. («The Language of Achilles », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 87, pp. 1-7.
- , 1972. «Language and Characterization in Homer», *Harvard Studies in Classical Philology* 76, pp. 1-22.
- Pitt-Rivers, J. 1966. «Honour and Social Status», en *Honour and Shame*, J.G. Peristiany ed., pp. 21-77, University of Chicago Press, Chicago. [Traduc. cast.: citada en Campbell.]
- , 1970. «Women and Sanctuary in the Mediterranean», en *Echanges et communications: Mélanges offerts à Lévi-Strauss*, 2, pp. 862-875, Studies in General Anthropology núm. 5, Mouton, Paris y La Haya.
- Pohlenz, M. 1956. «Furcht and Mitleid? Ein Nachwort», *Hermes* 84, pp. 49-75.
- Radin, P. 1956. *Primitive Man as Philosopher*, reimpression, Dover, Nueva York. 1ª ed., 1927.
- Rahn, H. 1953-1954. «Tier and Mensch in der Homerischen Auffassung der Wirklichkeit», *Paideuma* 5, pp. 227-297 y 431-480.
- Redfield, J.M. 1973. «The Making of the *Odyssey*», en *Parnassus Revisited*, A.C. Yu ed., pp. 141-154, American Library Association, Chicago. Anteriormente publicado en *Essays in Western Civilization in Honor of Christian W. Mackauer*, L. Botstein y E. Karnovsky eds., pp. 1-17, The College of the University of Chicago, Chicago, 1967.
- Robert, L. 1949. «Epitaphe d'un Berger á Thasos», cap. 16 de *Helenica* vol. 7, Adrien-Maisonneuve, París.
- Rohde, E. 1894. *Psyche*, J.C.B. Mohr, Friburgo y Leipzig. Traducción inglesa de W.B. Hillis: *Psyche*, Harcourt and Brace, Nueva York, 1925.
- Schadewaldt, W. 1944. *Von Homers Welt and Werk*, Koehler and Amelang, Leipzig.
- , 1955. «Furcht and Mitleid?», *Hermes* 83, pp. 129-171. Schmid, W 1916. «Meilisso», *Berliner Philologische Wochenschrift* 36, pp. 1414-1415.
- Schmitt, R. 1967. *Dichtung and Dichtersprache in Indogermanischer Zeit*, Otto Harrassowitz, Wiesbaden. Schnauffer, A. 1970. *Frühgriechischer Totenglaube*, Georg Olm, Hildesheim y Nueva York.
- Schwabl, H. 1954. «Zur Selbständigkeit des Menschen bei Homer», *Wiener Studien* 67, pp. 46-64.
- Scott, J.A. 1921. *The Unity of Homer*, University of California Press, Berkeley. [Trad. cast.: *Homero y su influencia*, Buenos Aires, 1946.]
- Seel, O. 1953. «Zur Vorgeschichte des Gewissensbedenke im altgriechischen Denken», en *Festschrift Franz Dornsei*, H. Kusch ed., VEB Bibliographisches Institut, Leipzig.
- Segal, C. 1971. «The Theme of the Mutilation of the Corpse in the Iliad», *Mnemosyne*, supl. 17.
- Snell, B. 1924. «Die Ausdrücke für den Begriff des Wissens in der vorplatonischen Philosophie», *Philologische Untersuchungen*, vol. 29, Weidmann, Berlin.
- , 1928. «Aischylos and das Handeln im Drama», *Philologus*, supl. vol. 20, fasc. 1.
- Speier, H. 1952. «Honor and Social Structure», cap. 4 de *Social Order and the Risk of War*, George W. Stuart, Nueva York. Anteriormente publicado en *Social Research* 2 (1935), pp. 74-97.
- Tromp de Ruiter, S. 1932. «De vocis quae est *philanthropía* significatione atque usu», *Mnemosyne* n.s. 59, pp. 271-306.
- Turner, V. 1969. *The Ritual Process*, Aldine, Chicago. Vacca, R.A. 1973. «The Development of Sophrosyne in Homer and Aeschylus», tesis doctoral, Universidad de Chicago.
- Verdenius, W.J. 1945. «Aid s bei Homer», *Mnemosyne* 3ª ser. 12, pp. 47-60.
- , 1949. *Mimesis*, E.J. Brill, Leiden.
- Vernant, J. P. 1969. *Les Origines de la pensée grecque*, 2ª ed., Presses Universitaires de France, París. 1ª ed., 1962.
- , 1973. «Tensions et ambiguïtés dans le tragédie grecque», cap. 2 de J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Maspero, París. Anteriormente, versión inglesa. «Tensions and Ambiguities in Greek Tragedy», en *Interpretation: Theory and Practice*, pp. 105-121, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1969.
- Vidal-Naquet, P. 1965. «Economic et société dans la Grèce ancienne: l'ouvre de Moses I. Finley», *Archives européennes de sociologie* 6, pp. 111-148.
- , 1968 «Le Chasseur noir et l'origine de l'éphébie athénienne», *Annales: Economies-sociétés-civilisations* 23, pp. 947-964. Anteriormente publicado en inglés, «The Black Hunter and the origin of the Athenian Ephebeia», trad. de Mrs. J. Lloyd, *Proceedings of the Cambridge Philological Society* n.s. 14, pp. 49-64.
- Wade-Gery, H.T. 1952. *The Poet of the Iliad*, Cambridge University Press (Inglaterra).
- Warden, J. 1969. «*Íphthimos*: A Semantic Analysis», *Phoenix* 23, pp. 143-158.
- Webster, T.B.L. 1957. «Some Psychological terms in Greek Tragedy», *Journal of Hellenic Studies* 77, pp. 149-154.

Weil, S. 1953. «Illiade ou le poème de la force», cap. 1 de *La Source grecque*, Gallimard, París. Anteriormente publicado en *Cahiers du Sud*, diciembre 1940-enero 1941, bajo el pseudónimo Emile Novis. Traducción inglesa: «The Iliad: Poem of Might», en *Intimations of Christianity among the Ancient Greeks*, pp. 24-59, ed. y trad. de E.C. Geissbuhler, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1957.

Whitman, C.H. 1958. *Homer and the Homeric Tradition*, Harvard University Press, Cambridge, Mass.

von Wilamowitz-Möllendorf, U. 1916. *Die Ilias and Homer*, Weidmann, Berlín.

— 1927. «Thymós, Psyche, Phren, Kradie», apéndice a *Die Heimkehr des Odysseus*, pp. 189-201, Weidmann, Berlín.

Zarker, J.W. 1965. «King Eétion and Thebe as Symbols in the Iliad», *Classical Journal* 61, pp. 110-114.