

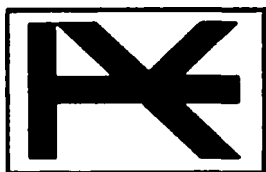


**JASPER GRIFFIN**  
**HOMERO**  
**ALIANZA EDITORIAL**

**L**a biografía de HOMERO se ha perdido en el esplendor de su fama hasta el punto de que ese nombre es ya sólo una referencia mítica y un sinónimo de la creación épica. Aunque los griegos atribuyeran a una misma persona la gloria de la «Iliada» y la «Odisea», los especialistas contemporáneos afirman que los dos poemas, separados al menos por una generación, tienen autores diferentes y ofrecen cambios apreciables en sus concepciones sobre la moralidad y el heroísmo. La lengua, la arqueología y la historia permiten conjeturar que un poeta genial compuso la «Iliada» en torno al 725 a. de C. en algún lugar de la costa del Asia Menor o de las Islas del Egeo, mientras que la «Odisea», profundamente influida por la obra precedente, tuvo un origen más tardío. En cualquier caso, el propósito fundamental de JASPER GRIFFIN no ha sido realizar un análisis comparativo entre ambos poemas, sino aflorar el pensamiento y los valores que subyacen a estos dos prodigiosos textos. La épica homérica, que versa sobre acontecimientos relacionados con la Guerra de Troya, cuyo recuerdo fue conservado por la tradición oral tras la destrucción de la refinada cultura micénica, sigue transmitiendo todavía a los hombres de nuestro tiempo ideas y sentimientos impercederos.

Jasper Griffin  
Homero

El Libro de Bolsillo  
Alianza Editorial  
Madrid



®

Título original: Esta obra ha sido publicada en inglés por Oxford University Press bajo el título *Homer*.

Traductor: Antonio Guzmán Guerra.

© Jasper Griffin 1980

© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1984

Calle Milán, 38; ☎ 200 00 45

ISBN: 84-206-0049-0

Depósito legal: M. 25.977-1984

Papel fabricado por Sniace, S. A.

Impreso en Lavel. Los Llanos, nave 6. Humanes (Madrid)

Printed in Spain

Este libro no pretende ser primordialmente un estudio sobre el fondo histórico de los poemas homéricos, ni sobre su autenticidad, ni tampoco sobre sus cualidades poéticas, aunque en él se diga algo sobre estos temas. Su intención más bien es la de explicar el pensamiento que bajo estos poemas subyace, y que a través de ellos nos llega, sin dejar de mencionar su importancia para la posteridad hasta nuestros días.

Soy consciente al escribirlo de la deuda contraída con el trabajo de muchos eruditos y estudiosos desde los tiempos antiguos hasta nuestra época. Como el reconocimiento pormenorizado de la misma es imposible, espero que el que ahora hago con carácter general no parezca un mero formalismo. Me han ayudado a mejorar mi libro el editor de esta serie, Sr. Keith Thomas, así como el Dr. Henry Hardy, de la Oxford University Press. También mi esposa tuvo la gentileza de leer las pruebas.

He intentado dar la referencia de aquellos pasajes de los poemas que resultan importantes para mi argumentación. Al

hacerlo, he utilizado números arábigos para los libros de la *Iliada*, y números romanos para los libros de la *Odisea*; así, 7.64 significa: verso 64 del libro séptimo de la *Iliada*, mientras que VII.64 designa su correspondiente línea en la *Odisea*.

## 1. La épica homérica

Ningún esfuerzo invertido en cualquiera de los grandes clásicos universales, si realmente va acompañado de un cierto resultado, puede considerarse en realidad vano. Es preferible escribir una palabra en la roca a cien sobre el agua o en la arena. (W. E. Gladstone, *Studies on Homer*, 1.91.)

La literatura occidental comienza con Homero. *La Iliada* y *la Odisea* son dos extensos poemas épicos que aparecen inesperadamente; es poco lo que conocemos de la poesía que los precedió, cuando aún no había nacido la composición en prosa. Estos poemas nunca dejaron de fascinar a los antiguos griegos, para quienes pasaron a formar la base de su educación, a pesar de la obstinada oposición de Platón. Por su parte, los romanos se sintieron atraídos por su encanto, y Homero fue el modelo de Virgilio, quien iba a ser el maestro y ejemplo de Dante y Milton. Los poemas de Homero son incluso los que inspiraron a Tennyson, Kazantzakis y James Joyce. En caso de que fuera necesario justificar su inclusión entre los grandes pensadores del pasado, habría tal vez que recurrir al juicio de Matthew Arnold, cuando dice que Homero es grande «por la noble y profunda adecuación de sus ideas a la vida» (*On Translating Homer*, 172). El propósito de este libro es explicar y justificar tal afirmación.

Lo primero que hay que decir a cualquiera que abra un li-

bro como éste es que debería, por supuesto, leer los poemas, ya que ningún libro escrito sobre ellos puede competir en interés o deleite con los propios poemas épicos. Hay muchas traducciones donde leerlos, aunque ninguna es completamente satisfactoria. Dado que en la literatura inglesa no existe nada de la misma naturaleza que Homero, tal vez por eso no hay nada que pueda tomarse como modelo, al modo como, sin embargo, un traductor suficientemente dotado podría, en principio, traducir Sófocles a un estilo semejante al de Shakespeare, o traducir Virgilio a un estilo semejante al de Milton. Las traducciones que aparecen en este libro son una actualización de las últimas versiones hechas en época victoriana por Lang, Leaf y Myers (Macmillan, 1882) para la *Iliada*, y por Butcher y Lang (Macmillan, 1879) para la *Odisea*, los cuales se propusieron verter a Homero en una prosa que fuera sencilla a la par que levemente arcaizante. Sin embargo, el enorme éxito de las traducciones de E. V. Rieu en la Colección Penguin testimonian el poder de fascinación que Homero tiene incluso en un tono más coloquial\*.

Ambos poemas versan sobre acontecimientos conexos con la leyenda de la guerra de Troya. Cuando, varios cientos de años después de la época de Homero, los griegos llegaron a ser filólogos e historiadores, entraron a discutir la fecha de la caída de Troya. La datación más generalmente aceptada fue la del año 1184 antes de Cristo. Para el poeta, los acontecimientos que narra se sitúan en un pasado bello y lejano, cuando los hombres eran más altos y más fuertes de lo que ahora son, y los dioses iban y venían entre aquéllos. No se nos dice cuánto tiempo hace de esto, ni por qué no había héroes nacidos de dioses en los días del poeta. Por lo tanto, que Homero no lo haga es una opción deliberada y coherente con la tendencia de su obra, más interesada en la descripción de los acontecimien-

---

\* Las traducciones entrecorilladas reproducen, con muy leves retoques por nuestra parte, el texto de D. Ruiz Bueno para la *Iliada*, y el de J. M. Pabón para la *Odisea*. [N. del T.]



tos en sí mismos, con toda su grandeza y su fuerza, que en un intento de racionalizarlos y justificarlos.

La guerra de Troya comenzó porque Paris, príncipe troyano, sedujo y raptó a la hermosa Helena, esposa del aqueo Menelao, rey de Esparta. Es un rasgo poco romántico que robara también «mil tesoros» con ella (13.626). Tras este relato, aunque suprimido por Homero, subyace la leyenda del Juicio de Paris: convocado éste a decidir cuál de las tres era la más hermosa, Hera la reina de los dioses, Atenea la virgen guerrera, o Afrodita diosa del amor, eligió a Afrodita, que le premió con la más hermosa mujer del mundo. En su primitivo origen se trataba de una alegoría de carácter moral: ¿cuál es la mejor y más apetecible vida para un hombre —ser un gran rey, ser un poderoso guerrero, o vivir en medio de placeres? Lo importante del relato fue que la desastrosa elección de Paris arruinó a su pueblo. Pero algo tan moral y tan palmariamente explícito resultaba extraño a las costumbres de Homero, por lo que, según hemos dicho, lo suprimió, haciendo del odio de Hera y Atenea a la ciudad de Troya algo siniestro y poco explicado.

El hermano de Menelao, Agamenón, rey de la rica en oro Micenas, era el rey más importante de Grecia. Preparó una gran expedición para cruzar el Egeo, castigar a los troyanos, y recuperar a Helena. El ejército estaba formado por contingentes diversos, cada uno de los cuales traía al frente a su propio caudillo. El más importante guerrero era Aquiles, hijo de la nereida Tetis, y su padre era un mortal, Peleo; Ayante, Ulises, Diomedes y Néstor se encontraban entre los héroes aqueos. Cuando comienza la *Iliada*, los aqueos (a los que también se denomina argivos y dánaos) están en Troya, y en seguida se nos informa de que ya llevan allí nueve años.

La acción de la *Iliada* comienza con una querrela entre Agamenón y Aquiles a propósito de un reparto del botín. Tras una violenta discusión Aquiles se retira de la lucha a su campamento, y solicita de su madre que utilice toda su influencia ante Zeus para causar la derrota de los aqueos, a fin de que éstos se vean forzados a suplicarle que regrese al campo de bata-

lla para salvarlos. Este plan se va cumpliendo gradualmente, y ya en el libro noveno Agamenón, desesperado, envía una embajada con regalos a Aquiles por si éste quiere reincorporarse. Está claro que de acuerdo con el código normal entre héroes Aquiles debería ceder, pero se siente tan agraviado por el trato recibido que su apasionada cólera no le va a permitir hacerlo. Así la guerra continúa sin él, llegando los aqueos a estar más y más apurados, y resultar heridos sus campeones, hasta que finalmente Héctor, con la ayuda de Zeus, se abre camino hasta las naves e intenta prenderles fuego (libro décimoquinto). En este momento, el más querido compañero de Aquiles, Patroclo, se compadece y no puede soportar por más tiempo los desastres de sus compañeros, y Aquiles le autoriza a ir al campo de batalla a ayudarles, para lo cual le presta su propia armadura. Después de varios éxitos importantes muere a manos de Héctor, quien le despoja de la armadura de Aquiles. Abrasado por la cólera y el dolor, Aquiles decide dar muerte a Héctor, a pesar de que su madre le ha hecho saber que tras la muerte de Héctor él mismo al punto le seguirá; Aquiles mata a buen número de troyanos hasta encontrarse finalmente cara a cara con su enemigo, que se da la vuelta para escapar, aunque termina por quedarse y luchar, encontrando allí la muerte. Aislado aún en medio de su pena y su odio, Aquiles no accede a devolver el cuerpo de Héctor para ser enterrado, sino que lo arrastra de su carro. En el último libro intervienen los dioses para hacer que Aquiles lo entregue. Príamo aparece durante la noche y recupera el cadáver de su hijo. El anciano rey y el asesino de su hijo lloran juntos, reconociéndose su recíproca grandeza, así como la común desdicha del ser humano, y el poema concluye con el funeral de Héctor y las lamentaciones sobre su cadáver.

La *Odisea* comienza diez años más tarde, y trata de las aventuras del último héroe que regresa desde Troya a su casa. Entre ambos poemas ha acaecido finalmente la caída de la ciudad, al décimo año de comenzada la guerra. Una mirada retrospectiva nos proporciona una visión rápida del caballo de

madera, en cuyo interior los aqueos se introdujeron en la ciudad, del incendio de Troya, de la caótica situación en que partieron los vencedores, borrachos e insolentes, y de los desastres que la mayoría de ellos iban a sufrir durante su regreso a casa. Aquiles murió antes del saqueo de la ciudad, y Ayante se suicidó poco después; y por encima de todo, el rey Agamenón, que regresaba triunfante, fue asesinado por su infiel esposa y el desleal amante de ésta. Los episodios que enlazan ambos poemas han sido cuidadosamente organizados y puestos en boca de algunos personajes, especialmente de Néstor en el libro tres, y de Menelao en el libro cuarto.

El poema en sí trata del regreso de Ulises (el héroe más astuto y paciente) a su casa en Itaca. Al comienzo él está apartado del mundo, alejado por completo en una isla que pertenece a la ninfa Calipso, quien, enamorada de él, no le permite marchar a pesar de que él siente nostalgia por su patria. Mientras tanto, su esposa Penélope es objeto del molesto cortejo de los príncipes locales, quienes se banquetean en su palacio al tiempo que consumen sus provisiones y su vino, con el propósito de forzarle a que se case con uno de ellos. Su hijo Telémaco, que era un niño cuando su padre partió, ha sido hasta este momento un espectador impotente. El poema tiene una trama doble, en contraste con la trama única de la *Iliada*; en los cuatro primeros libros la diosa Atenea anima a Telémaco a retar a los pretendientes y a salir en busca de noticias sobre su padre. Néstor y Menelao le acogen hospitalariamente, y contemplamos cómo crece en el curso de sus viajes. En los cuatro libros siguientes Calipso, por orden de Zeus, deja en libertad a Ulises; construye éste una balsa en la que se aleja, y naufraga frente al país de los feacios, un pueblo mítico. En los libros noveno al décimosegundo Ulises les cuenta el largo relato de sus vagabundeos y sus peligrosos encuentros con las sirenas y los cíclopes, así como su estancia en el Mundo de los Muertos. Luego los feacios le acompañan hasta su patria y lo dejan en Itaca. Las dos tramas se unen cuando Telémaco también vuelve de regreso a casa, y evitando una emboscada de los

pretendientes, se reúne con su padre. Disfrazado de mendigo, el héroe sufre los abusos de los pretendientes en su propia casa. Finalmente Penélope parece rendirse. Entre lágrimas acercan el gran arco de Ulises: obtendrá la mano de Penélope aquel pretendiente que sea capaz de enhebrar el arco y atravesar con su disparo una fila de hachas. Ninguno de los pretendientes puede ensartar el fuerte arco; el héroe por fin lo toma en sus manos, ejecuta la tarea asignada y a continuación, con la ayuda de su hijo y dos leales servidores, da muerte a los pretendientes. Tras reunirse con Penélope concluye el poema, con el vano intento de los familiares de vengar a los pretendientes; finalmente Atenea impone la paz en la isla.

Hay que decir desde un principio que, excepción hecha de los poemas que bajo su nombre nos han llegado, no sabemos nada de Homero como hombre. Cuando los griegos llegaron a interesarse por la biografía no se conservaba nada sobre este hombre al que consideraban autor de sus mejores joyas literarias. Es una mera leyenda romántica el suponerle un aedo ciego. Los griegos atribuyeron los dos poemas a un solo hombre, y tan sólo algunos excéntricos los asignaban a dos poetas distintos; en la actualidad, la mayor parte de los especialistas creen que la *Iliada* fue compuesta en primer lugar, y que la *Odisea* tuvo un origen aparte y algo más tardío, y que el segundo poeta estaba influido por sus conocimientos de la *Iliada*. Estas afirmaciones basan en parte sus conclusiones en argumentos técnicos, relacionados con rasgos de la lengua, aunque algunos otros son más generales; sobre ellos volveremos en el apartado que este libro dedica a la *Odisea*. Los dioses observan en la *Odisea* un comportamiento distinto, donde se encarna también otra concepción tanto del heroísmo como de la moralidad, mientras que la *Iliada* brinda una descripción del mundo altamente selecta, que a su vez da lugar a una gama de intereses mucho más abierta y variada en la *Odisea*. No es norma del género épico el que un poeta hable de sí mismo; es la Musa quien le inspira y quien habla a través de él, y así en los veintisiete mil versos de los poemas homéricos no se nos rela-

ta un solo hecho del poeta. El individuo «Homero» se ha perdido en el esplendor de la creación homérica, y su nombre, en efecto, no es otra cosa que un sinónimo de la propia épica. Algunas características de la lengua, la arqueología y la historia sugieren que fuera en torno al 725 antes de Cristo, y en algún lugar de la costa de Asia Menor o en alguna de las islas del Egeo, cuando un poeta genial concibió el plan de la *Iliada*, y que aproximadamente una generación después un segundo poeta compuso la *Odisea*, con la intención de crear un poema que en proporción y en plenitud rivalizara con la *Iliada*.

Una vez compuestos, nunca pasaron estos dos poemas de moda, y nunca se les perdió de vista. El destino corriente de este tipo de primitivos poemas épicos, como son el inglés *Beowulf* o el islandés *Edda*, es el quedar desfasados y marginados, y si tienen suerte ser finalmente redescubiertos. A veces, como ocurrió en la antigua Roma, llega un momento en que se les considera dignos de estudio, pero para entonces ya están perdidos definitivamente. Los poemas de Homero nunca corrieron esta suerte, sino que han sido leídos ininterrumpidamente desde su creación, primero en Grecia y más tarde también en Europa occidental. Es esta una diferencia que les distingue del resto de la literatura antigua, excepción hecha del Viejo Testamento; los escritos de los egipcios, los sumerios, los babilonios, y todos los demás quedaron olvidados por el mundo durante muchos siglos, y sólo recientemente han sido descifrados por el trabajo de filólogos occidentales. Razones distintas, de tipo histórico y geográfico, mantuvieron a nuestros antepasados en el desconocimiento de literaturas como las de la India y la de China. De ahí que tampoco ellas pudieran influir directamente en la cultura y la historia europeas.

Aunque nosotros no podemos leer los poemas que precedieron a los de Homero, es importante para la comprensión de la hazaña homérica tener una idea del fondo del que emergió. Esto presenta diversos aspectos. Primero, los pueblos indoeuropeos, de quienes los griegos descienden, tenían una tradición de poesía épica. Encontramos una supervivencia repre-

sentativa, por ejemplo, en la antigua literatura de la India, en las primitivas sagas germánicas, en el poema anglo-sajón *Beowulf*, y en antiguo irlandés. Temas tales como la retirada de un héroe, las luchas a muerte entre parientes o amigos, la lealtad feudal y la desobediencia, y sobre todo la venganza, son argumentos recurrentes en todos ellos; así, el concepto de gloria actúa como móvil y recompensa del guerrero. Podemos ver cómo Homero deriva en última instancia de esa tradición, y merced a su comparación con otras ramas de la misma, reconocemos a veces la individualidad de los poemas homéricos. La venganza, por ejemplo, es un motivo central en ambas epopeyas, pero cuando observamos la tradición germánica, con su violento arrebató de autodestrucción a la que sus héroes y heroínas, por igual, se ven abocados con frecuencia por su ansia de venganza, comprobamos el gran contraste que existe con el calculador racionalismo de Ulises, contraste que se hace tal vez aún mayor al compararlo con el profundo autoconocimiento y comprensión humana que aparece en la escena en que Príamo se encuentra con su enemigo Aquiles en el último libro de la *Iliada*.

A más de esta tradición heredada, los antiguos griegos entraron en contacto con las civilizaciones del Este, ya antiguas e impresionantes. Las hazañas de los poemas de Homero se sitúan, tímidamente, en la Edad del Bronce, cuando Micenas era rica en oro; es decir, en el período que nosotros llamamos micénico, en torno a 1400-1200 antes de Cristo. Los poemas adquirieron su forma definitiva mucho más tarde, aunque encarnaban recuerdos reales de esa época más antigua. Fue ésta una época de contacto cultural e incluso de un cierto grado de uniformidad cultural sobre una extensa área, desde Grecia y a través del mar Egeo hasta los hetitas de Anatolia, los reinos cananitas como Ugarit, en lo que actualmente es Siria, Chipre, Egipto, e incluso Mesopotamia. Estos reinos comerciaban, mantenían relaciones entre sí, y estaban unidos por matrimonios dinásticos. Más importante aún, tuvieron una producción literaria que, como sabemos, influyó en Grecia.

Por ejemplo, Homero está familiarizado con la leyenda de que Zeus tuvo como padre a Crono, y que su abuelo se llamaba Urano, cada uno de los cuales había sido sucesivamente desalojado de la cúspide divina por su propio hijo. Esta sucesión de dioses celestes no se explica según la primitiva concepción indoeuropea, sino que la han debido conocer y tomar en préstamo de fuentes orientales con anterioridad al año mil antes de Cristo. Además, en Homero encontramos con frecuencia escenas en que todos los dioses se reúnen y discuten los actos y el destino humano. También es ello un rasgo importante que deriva del Este, pues encontramos este tipo de reuniones divinas en la literatura de Mesopotamia y Siria. Específicamente son ajenos a la religión griega.

Estos dos conjuntos de tradiciones convergen en la épica de Homero. Debemos ahora considerar también la realidad histórica. Los poetas guardaban un recuerdo heredado de que había habido un tiempo en que el rey de Micenas fue un gran soberano, cabeza de una hueste con armas de bronce, en una Grecia en la que las tribus dorias, tan poderosas en su propia época, aún no habían llegado, al ser la última migración de invasores del Norte. Nosotros sabemos ahora que la realidad histórica fundamenta estas ideas. Micenas, que en época clásica era un lugar sin importancia, había sido realmente una poderosa fortaleza en aquellos lejanos días. Pero los propios aedos, que vivían en las comunidades menores de Grecia y en las peores circunstancias tras la destrucción de los palacios micénicos, ya no comprendían realmente cómo fue aquel período anterior ni cómo funcionaba. Los héroes y su mundo aparecen como analfabetos, a pesar de que sabemos que los micénicos históricos tenían complicados registros burocráticos. La posición del rey Agamenón es oscura; es el comandante supremo y en cierto sentido «más regio» que los demás, aunque generalmente se considera a los demás como sus iguales, libres para acompañarle o para abandonar la expedición, y cuando Aquiles amenaza con embarcarse de regreso a casa desde Troya, Agamenón sólo puede decirle: «Huye allá, enho-

rabuena, si es que tu corazón te empuja a la fuga, que no pienso suplicarte que por mi amor te quedes; a mi lado otros hay que sabrán sin duda honrarme, y el consejero Zeus antes que nadie» (1.173). En algún momento observamos una descripción realista de las circunstancias de los reyes homéricos, más próxima a la de los granjeros de la Edad Oscura que a la de los poderosos soberanos que construyeron las potentes fortalezas de Micenas y Tirinto, unos siglos antes. Así, los hijos de Príamo aparcan personalmente su coche, mientras él los increpa por vagos y golfos (24.247-280); personalmente Príamo alimenta sus propios caballos (5.271). En la *Odisea*, la llegada inesperada de dos huéspedes provoca la extrañeza en los sirvientes de si la casa de Menelao será capaz de acogerlos (iv. 26-36). Pero en otros momentos los palacios homéricos aparecen en términos impresionantes, aun cuando de manera vaga.

Por encima de todo, la época de Agamenón se nos presenta como una edad heroica. No se trata simplemente de un período de la historia del pasado que resulta ser interesante. Los hombres de estos días eran mayores y más robustos de lo que somos nosotros, y estaban más próximos a los dioses, que intervenían directamente en sus actos y se unían a ellos sobre la tierra. Debido a esta conducta de los dioses, esta época fue una época especial, y las acciones tenían consiguientemente el carácter de ser representativas de la vida humana como un todo. Nosotros podemos ver y comprender la naturaleza y límites de la vida humana mientras los dioses intervienen en ella; sólo así se hace el mundo transparente y podemos ver las fuerzas divinas actuar veladamente, mientras que están ocultas en la vida corriente. Muchos pueblos han creado poesía sobre una época heroica, e implícitamente tenían la idea de que aquello a lo que se aspira no era una representación puramente naturalista o sinceramente histórica de una etapa del pasado, sino que debido a que este período se sentía como algo especial, y a la trascendencia que tuvo, es por lo que las leyendas en torno a él eran mitos; la edad mítica fue bastante bre-



ve, tan sólo dos o tres generaciones en torno a la época de las guerras de Tebas y de Troya, y sin embargo, durante el período de mil años que duró la Antigüedad se ha considerado a aquella época como algo separado y que continuaba siendo tema para la poesía, la tragedia, la pintura y la escultura. De Grecia y Roma pasó al arte de la Europa renacentista y se dio por cosa natural que las primeras óperas que se produjeran en Italia fueran sobre temas de la mitología griega, como lo fuera para Shakespeare escribir *Venus y Adonis*, a Händel componer *Acis y Galatea*, y a Leonardo, Ticiano y Poussin representar temas de mitología.

Uno de los rasgos más característicos de la mitología griega es que está dominada por héroes y relatos heroicos. Esto es lo que la hace única entre las demás mitologías del mundo. Normalmente encontramos en ella mucho más acerca de los dioses, acerca de la creación del mundo y acerca de la fertilidad de plantas, animales y hombres; e incluso acerca de la actividad de animales que pueden hablar y poseen cualidades humanas o sobrehumanas. En la mayor parte de las mitologías los héroes apenas se dejan ver o están por completo ausentes. La posición preeminente de los poemas homéricos en la literatura griega va unido a esto, aunque no estemos en condiciones de establecer la simple relación de causa a efecto. El volver a poner juntos lo que es colosal, lo vago, y lo bestial, con la imagen humana y la escala humana es tal vez el logro más vital y más duradero de Grecia, tanto en literatura como en arte. En la *Iliada* este logro parece absolutamente conseguido.

Esto no se logró sin una cautelosa meditación y un refinamiento, ni sin la cuidadosa combinación de elementos diferentes. Vemos que en la *Iliada* y la *Odisea* se combina rasgos del pasado mundo micénico con otros de los días del propio poeta. Por ejemplo, los héroes aparecen representados de forma consciente como guerreros que luchan con armas de bronce, aunque incidentalmente algunos detalles revelan que los poetas estaban perfectamente familiarizados con armas de hierro. Cara a cara enfrentan caracteres humanos e históricos con

otros que tienen un origen completamente distinto, como Helena, que era originariamente una diosa de la vegetación, que fue robada y devuelta como Perséfone diosa de los cereales, hija de Deméter; y como Aquiles, que es el caudillo de un pueblo por completo mítico, los mirmidones, y que es el hijo de una diosa del mar, y que en la más primitiva poesía griega (aunque no en Homero) era, como Sigfrido, invulnerable salvo en un punto de su cuerpo. Se incluye entre los guerreros que luchan en Troya a los licios, que viven al extremo opuesto del Asia Menor, y también a Diomedes, que no pertenece al mito del ciclo troyano sino al del ciclo tebano; mientras que en la *Odisea* encontramos pueblos mágicos como los feacios, y fantásticos monstruos como los Cíclopes. En todo ello, estos poemas no difieren del poema germano de los *Nibelungos*, que combina figuras históricas con héroes míticos, y desplaza a su antojo a sus personajes de un siglo a otro. Estas diferencias de origen no se le hacen evidentes al lector a causa del enérgico estilo de Homero y la consistencia de la descripción que del mundo hace Homero. Cuando los críticos las ponen en evidencia, nos pueden ayudar a apreciar estas cualidades con mayor intensidad.

Los poemas están compuestos en una métrica compleja. Al igual que los demás versos griegos, se basa en unos esquemas de sílabas largas y sílabas breves; el acento de intensidad que caracteriza la poesía inglesa no existía en la lengua griega antigua\*. La unidad base es un verso largo, que permanece constante en su esquema básico, aunque admite variaciones sometidas a un cierto control, de tal suerte que el verso puede contar de doce a diecisiete sílabas. Tanto la extensión como la complejidad de este verso resultaban infrecuentes en el verso heroico. La lengua posee un tono poético conscientemente buscado, y contiene palabras cuyo significado era ya oscuro

---

\* En español también existe el acento intensivo, del que carecía la lengua griega antigua. Por contra, la alternancia breve/larga es irrelevante en nuestra lengua.

para los propios aedos, aunque todo el mundo entendía que pertenecían al estilo de la épica. Al propio tiempo, puede ser muy directa y simple, y en modo alguno posee esa ampulosidad exenta de humor que es, tal vez, el defecto característico del estilo de poetas como Virgilio, Milton y Racine. Matthew Arnold, en su provechoso librito *On Translating Homer*, da como características principales del estilo homérico: «Es eminentemente rápido; eminentemente llano y directo.. y eminentemente noble.»

Hay un rasgo notable en los poemas que requiere especial comentario, dado que aunque es un asunto relativo al estilo tiene también consecuencias de tipo más general. Los poemas homéricos se distinguen de toda la restante tradición épica, excepción hecha de aquellos que derivan de los propios poemas homéricos, por la gran extensión de sus símiles, comparaciones que a veces ocupan hasta una docena de versos. En ocasiones, un héroe se comporta simplemente «como un león», lo cual puede ser ampliado hasta casos como en los que leemos, por ejemplo:

Pero del otro lado, Aquiles frente a frente levantándose, como fiero león que gentes muchas, todo un pueblo para ello reunido, a todo trance matar quieren; y él, primero, desdeñoso camina de la chusma; pero un mozo, de los que Ares con su ímpetu enfurece, con la lanza le dio, y la fiera entonces, parece recogerse boquiabierta, la espuma entre los dientes le rebosa; dentro del corazón el aliento potente se le estrecha; con la cola, a ambos lados, las ancas y costados se sacude, y a sí mismo se incita a la batalla, y ya, ya, con mirada centelleante, derecho por su ardor se precipita, a matar de los hombres al que pueda, o a morir allí él mismo, en la línea primero combatiendo; tal entonces su ardor, tal su ánimo arrogante incitó a Aquiles a enfrentarse con el gran corazón del noble Eneas (20.164-175).

Este tipo de comparaciones es un fin en sí mismo, un fragmento de decoración y variedad impresionante, y a menudo se despliega de tal manera que el símil se aparta del objeto que describe. Aquí, por ejemplo Aquiles no resulta herido, ni apa-

rece atacando a todo un grupo de hombres. Sin duda se ha evitado la exacta correspondencia de un modo deliberado; en vez de una misma descripción dos veces repetida, lo que vemos son dos descripciones diferentes.

La mayoría de los símiles son, obviamente, heroicos, y en ellos intervienen leones, jabalíes, serpientes, tormentas, inundaciones, y fuegos en el bosque; otros se derivan de los árboles, nubes, estrellas, o el mar en calma. Aparecen la mayor parte de las actividades humanas, algunas de las cuales son eminentemente prácticas. Así, la tarea agrícola del regadío, arar la tierra, segar, trillar y pisar el grano; también algunos oficios específicos como el herrero que enfría el hierro al rojo vivo, leñadores manos a la obra, la rueda del alfarero, curtidores estirando la piel de un buey, un carpintero taladrando una viga, un escultor sobredorando una estatua, o una mujer pesando lana. Vemos una niña que llorando tira de la falda de su madre, mujeres enzarzadas en una riña callejera, una viuda que se lamenta sobre el cadáver de su marido, un padre que se repone de una enfermedad. Hay también símiles «poco nobles». Cuando se produjo la lenta retirada de Ayante, asediado por una hueste de troyanos, se le compara con la lenta salida de un asno de un campo de trigo bajo los débiles golpes de unos niños pequeños; o Atenea protegiendo de una flecha a Menelao es comparada a una madre que espanta una mosca de su niño dormido; o cuando se compara a Ulises, que se revuelve y se agita por su impaciente cólera, con una morcilla que se asa sobre el fuego (11.558, 4.130, XX.25).

Estos símiles añaden un mayor énfasis, y pueden controlar la reacción emocional del auditorio presentándoles objetos y escenas de una manera determinada, en términos a menudo de cosas excitantes y peligrosas. Pero también permiten al poeta incluir aquellos aspectos del mundo que no tendrían cabida en el poema de otra manera: la naturaleza salvaje, las pacíficas actividades agrícolas, o los diversos oficios y destrezas. Homero está seguro de que el cúmulo de material que puede ser descrito en estilo elevado, sin riesgo de caer en trivializa-

ciones ni anti-clímax, es enorme; el mundo entero puede ser tratado por el poeta épico, y no sólo las guerras y la muerte continúa. Esta capacidad de incluirlo todo contribuye a crear en el lector la convicción de que la justicia se está haciendo realidad, y no sólo en áreas especialmente elegidas de ésta, y ello es algo importante. Se ha dicho que en *El Paraíso Perdido* no tiene cabida un niño, debido a que la naturalidad de un niño supondría un contraste en exceso chocante con el formalismo de estilo del poema; este tipo de crítica no puede hacerse a Homero. En la historia posterior de la influencia de los poemas homéricos —un estudio fascinante que aquí no se puede tratar— no es ésta la parte de su legado menos importante. Alexander Pope escribió que «la naturaleza y Homero eran una misma cosa» (*Essay on Criticism*, 124), y la existencia de los poemas de Homero enseñó a los poetas ingleses que resultaba posible ser natural y ser también poético en el más excelso grado.

En nuestro siglo han surgido una buena cantidad de trabajos a propósito de la teoría, que se hizo famosa gracias al estudioso americano Milman Parry (1902-1935), de que los poemas de Homero eran «poesía oral». Algunos rasgos de los poemas se compaginan mal con la poesía escrita; esto es obviamente cierto en los adjetivos, repetidos en lugares fijos, que acompañan al nombre de cada héroe importante, o en la mención de objetos recurrentes como son la espada o las naves. «Ulises rico en ardides», «Aquiles de pies ligero», «Agamenón pastor de hombres», «cóncavas naves», «el mar que brama sonoro»; éstos y otros parecidos plantean una dificultad notable para el traductor, dado que omitirlos supone una falsificación de la poesía, y expresarlos en cada ocasión equivale a darles en una lengua moderna un énfasis que en la original no poseen. Con estas frases aparecen repetidas constantemente líneas enteras como «extendieron sus manos sobre los manjares que presto estaban», o «así le pareció a él, mientras daba vueltas en su mente sobre la solución más acertada». Y aún en mayor escala, escenas completas como las de un guerrero armándose

para la batalla, o una multitud bogando y remando en un barco, o el sacrificio de un animal, se repiten sin alteración; y cuando se envía a un mensajero con un comunicado, éste lo reproduce con las mismas palabras con que hemos oído se le comunicaba.

Después de cincuenta años de labor filológica, parece cosa admitida que los poemas son el producto final de una tradición oral, en la que los recitadores usaban estos recursos formularios en lugares fijos para ayudarse a crear, sin recurrir a la escritura, largos poemas que eran elaborados en la mente antes de su recitación, y que eran recreados para cada ocasión mediante una combinación de memoria, improvisación y un hábil empleo de bloques de palabras preexistentes. No puede demostrarse que nuestra *Iliada* y nuestra *Odisea* fueran creadas realmente de esta manera, y algunos filósofos no lo creen, y arguyen que su excepcional extensión y elegancia deben ponerse en conexión con la reintroducción de la escritura en Grecia, en torno al 730 antes de Cristo, tras unos siglos de analfabetismo. No carece de importancia el hecho de que se trate de una poesía de origen oral, ya que ello proporciona una explicación de algunos rasgos que chocan al lector como poco familiares; además, ello debería servir para precavernos contra las elucubraciones a propósito de la repetición de una palabra o una ligera discrepancia entre una escena y otra. Esto no equivale a decir que los poemas necesiten una defensa, y lo correcto es insistir en que contienen en realidad muy pocas discrepancias significativas, y con toda certeza ninguna como la transferencia, hasta ahora inexplicada, del título «Nibelungos», cedido por un grupo de pueblos a sus enemigos, según lo encontramos en el *Nibelungenlied*, o la muerte de la princesa Finnabair a la que sigue su propia boda con Cúchulainn en el ciclo heroico irlandés del *Tain*.

Tras la destrucción final de los palacios micénicos en el siglo XII antes de Cristo, y de la refinada cultura que les acompañó, lo que supone el fin de un proceso largo de decadencia, siguió una época de disturbios y mayor empobrecimiento, du-

rante la cual Grecia quedó por algún tiempo desvinculada del Este. Los antiguos núcleos de población fueron abandonados y el nivel alcanzado por las artes parecía haberse venido abajo bruscamente. La épica homérica en su forma presente se remonta al final de esta época, cuando Grecia comenzaba a desarrollarse de nuevo, y el alfabeto fue tomado en préstamo y adaptado del de los fenicios. En algún lugar, y en torno al 725, según parece, vino a la luz la *Iliada*, por la misma época en que lo hacían otros poemas épicos de temas mitológicos.

A pesar de que estos otros poemas se nos han perdido, conocemos un cierto número de datos sobre algunos de ellos, y está claro que la *Iliada* es en aspectos importantes algo diferente. En primer lugar, tiene más de dos veces la extensión que cualquiera de los que tenemos noticia, y mucho mayor que la mayoría. En segundo lugar, está organizada de una manera diferente. Mientras que la *Tebaida* narra el relato completo de la guerra tebana, y un poema como la *Iliupersis* versaba sobre el evidente clímax final de la leyenda troyana, este enorme poema-troyano no incluye ni el comienzo ni el final de la guerra. Independiza un episodio que en sí mismo parece poco decisivo, y lo hace que represente al total; la muerte de Héctor equivale a que Troya ha sido domeñada, mientras que Aquiles está sujeto al destino de morir joven, y así él mismo acepta su propia muerte, aunque continúa vivo al final del poema. Luego veremos cómo sucede esto. En tercer lugar, los demás poemas épicos antiguos eran mucho más libres en admitir lo mágico, lo milagroso y lo extraño. En aquellos poemas encontramos a las Amazonas y a los etíopes, armaduras maravillosas que no pueden ser atravesadas, remedios mágicos que devuelven la juventud a un anciano, y muchachas llamadas «del vino», «de los cereales» y «del aceite», capaces de producir sin limitación las provisiones de las que toman sus nombres. Entre los Argonautas, Orfeo puede dominar con su laúd a pájaros y animales, los dos hijos del viento del Norte tienen alas, Linceo posee una vista sobrenatural, y las propias ovejas hablan. Había también objetos mágicos. Troya no caería mien-

tras en ella estuviera la imagen de Atenea llamada Paladio; un héroe recibe una herida que sólo puede curar la herrumbre de la espada que le hirió; etc. Y aún más, en esos poemas los héroes pueden ser rescatados de la muerte, y así sabemos que no sólo Aquiles, sino también Penélope y Telémaco son representados como inmortales.

Frente a todos estos antecedentes, la *Iliada* emerge como un esfuerzo consciente de ser algo muy distinto. Ya hemos dicho que no sabemos nada de su autor; ahora podemos añadir que también es poco lo que conocemos de su auditorio. La *Iliada* representa un punto de vista altamente aristocrático de la vida humana, poniendo decididamente al pueblo llano en su lugar. Esto sugiere tal vez un auditorio originario con plena conciencia de su aristocracia, en un sentido que no se observa en la *Odisea*; sin embargo, tal deducción es francamente débil. Fueran quienes fueran su auditorio, el poeta ha conseguido un dominio tal sobre ellos que le ha resultado posible imponerles un extenso poema, en lugar de ajustarse a su exigencia más natural de algo que pudiera ser oído íntegramente en una o dos sesiones, como eran las canciones que Demódoco cantaba en la *Odisea*. Una vez que el poeta se ha embarcado en algo de la envergadura de la *Iliada*, es él y no su auditorio quien controla la situación. Hemos de pensar en un recitador, consciente de sus propios poderes y de la atención de su público, que concibe un poema imponente, referido al asunto en cuestión, para el que se inspira en las fuentes de la tradición oral. El poema debe quedar unificado de forma un poco sofisticada, incluyendo en el tema de la cólera de Aquiles toda la guerra de Troya; al final el auditorio debe aceptar simbólicamente que Troya ha sucumbido. La concepción del conjunto, en proporción y en originalidad, resultó tan audaz e individual que podemos asegurar que fue la obra de un solo hombre. Los días en que unos filólogos románticos creyeron en una «poesía popular» que produjera la *Iliada* en una acción colectiva, han pasado.



La *Iliada* comienza con el anuncio de lo que va a ser su tema, «la cólera de Aquiles, hijo de Peleo; la cólera perniciosa que acarreó desastres sin cuento a los aqueos, pues a muchas generosas almas de héroes a Hades precipitólas, mientras eran sus cuerpos desgarrados por los perros, y festín de los grajos; cumpliase de Zeus alto designio». El poeta no necesita explicar quiénes son los personajes, ni por qué los aqueos están sitiando Troya. Su prólogo da por supuesto la totalidad de la leyenda y anuncia al auditorio en qué punto va a comenzar la acción. También se nos dice en él que va a ser un relato encarnizado. No se trata de un entretenimiento alegre, ni de un recitado gratificante para los oídos griegos a propósito de una gran victoria de sus antepasados sobre un enemigo extranjero. Héroes valerosos que yacen por el suelo sin recibir sepultura, sus cuerpos botín de las aves de rapiña —tal era la voluntad de Zeus; oiremos sucesos terribles, sufrimientos por ambos bandos, y por encima de todo ello los oscuros propósitos de la divinidad.

Había muchos relatos sobre la cólera y retirada de un héroe. En el libro noveno se nos habla de otra, la de Meleagro, y allí

conocemos que «de este modo sabemos por las gestas de los héroes de antaño, si violento arrebató les venía, que podían a dádivas rendirse y eran a las razones accesibles» (9.524-526). Ahora veremos qué hace la *Iliada* con este tema tradicional.

En las escenas iniciales del poema hallamos la disputa de Agamenón, el caudillo de la expedición y el de mayor rango en ella, con Aquiles, el más valeroso guerrero. Se les presenta como «Agamenón, caudillo de guerreros, y divino Aquiles», y el verso contrapone hábilmente al hombre que depende de su rango y su posición, con el hombre caracterizado por su naturaleza excepcional. El rey ha tomado a una chica cautiva como parte de su botín; su padre es un sacerdote del gran dios Apolo, e intenta rescatar a su hija a cambio de ricos regalos y aludiendo a la posible ira del dios; sin embargo, Agamenón le rechaza violentamente. El sacerdote suplica a su dios que lance con sus flechas una plaga sobre el campamento aqueo, con lo que fuerza a los jefes, y a sugerencia de Aquiles, a consultar al divino Calcante cuál sea la causa. Enojado y humillado, Agamenón pide recibir una compensación por haber devuelto la chica y por su pérdida de imagen; pronuncia una jactanciosa amenaza de que va a tomar algún otro premio de uno de los otros jefes, quizá de Aquiles o de cualquier otro, y una vez que ha pronunciado su amenaza, la respuesta de Aquiles le obliga o a coger y llevarse el premio, o a tener que desdecirse públicamente.

La disputa parece maravillosamente descrita; siguiéndose cada paso con una perfecta convicción psicológica, y al final vemos cómo Aquiles se ha retirado del combate a sus tiendas con un solemne juramento, «un día le echarán a Aquiles de menos los aqueos, todos sin excepción, cuando muchos bajo el ímpetu de Héctor, matador de guerreros, caigan muertos» (1.240). Agamenón le arrebató una muchacha cautiva, amante suya; Aquiles apela a su madre, la divina Tetis, para conseguir de Zeus que los aqueos sean derrotados, de suerte que se vean éstos obligados a reclamarle. Los libros siguientes muestran el comienzo de la ejecución del plan. Se nos da el catálogo de los

aqueos, ocupan el campo de batalla, el agraviado marido, Menelao, mantiene por Helena un duelo sin consecuencias con Paris, y gradualmente los aqueos se ven obligados a retirarse.

La trama toma un giro nuevo cuando Aquiles, en el libro noveno, descubre que él no puede resignarse a aceptar la propuesta de Agamenón para volver al combate. En una apasionada explosión de cólera dice:

Tan odiosos como él me son sus dones, y no los precio en un ardite, aunque diez y veinte veces más diera, cuanto ahora poseo y de parte cualquiera le viniera: ni cuanto sobre Orcómeno y Tebas confluje... ni aun cuando sus presentes se igualaran con las arenas del mar y el polvo de la tierra, ni aún así Agamenón en adelante persuadirá mi alma, si antes no por entero la honda ofensa, que el corazón me roe, satisface (9.378).

Deja en suspenso su intención de retirarse por mar a su patria, pero sólo para quedarse ociosamente ofendido mientras sus compañeros continúan sufriendo. Se precisa la intervención de Patroclo para resolver esta situación sin salida, y cuando Aquiles le autoriza a ir al combate en su lugar y muere a manos de Héctor, se combina el tema de la cólera del héroe y su retirada, con el de la venganza del compañero de una manera en verdad trágica. Zeus ha garantizado la súplica de Aquiles de que sus amigos van a sufrir una derrota, sin embargo, pregunta amargamente éste: «¿qué placer tendré yo en ello, si he perdido a mi caro compañero, Patroclo, a quien por encima de mis otros compañeros, a par que a mí mismo, yo preciaba? He perdido a Patroclo...(18.80). La contundencia de su pesar y su remordimiento hacen que los presentes de Agamenón carezcan ahora de valor, y cuando se los traen puntualmente a su presencia, Aquiles los ignora (19.147). Ya no sigue interesado en la gran disputa con Agamenón, pues vive sólo para la venganza. Así, se incorpora a la lucha, transformado del oponente razonable que era en los primeros días en un asesino sin escrúpulos (21.100); y tan sólo al final encontrará que ninguna ven-

ganza puede ser suficiente —ni la muerte de Héctor, ni incluso la deshonra de su cadáver.

También aparece en escena otro motivo: la elección entre una vida larga de inactividad o una breve carrera de gloria. Todo héroe, en cualquier relato tradicional, debe hacer esta elección. En una forma nada sofisticada, sucede como en la elección del gran héroe Cúchulainn en el ciclo de Ulster. Cuando niño, supo que aquel que un día tomó las armas por primera vez llegaría a ser un fuerte guerrero, que su nombre perduraría en Irlanda, y que por siempre se narrarían leyendas sobre sus hazañas. Y él aprovechó su oportunidad, «Bien», dice Cathbad, «esta ocasión es una oportunidad única: quien hoy se arma por primera vez alcanzará fama y será grande. Pero su vida será efímera.» «Esto es una buena ocasión», dice Cúchulainn. «Si obtengo fama me doy por contento, aunque viva un solo día sobre la tierra.» Pero Aquiles, meditando en su tienda, no puede ver razón alguna de por qué debía él hacer una elección heroica, dado que no ha recibido trato de héroe. «Yo muchas noches pasé insomnes y días sangrientos» —dice— «guerreando, haviéndome con hombres que a sus propias esposas defendían» (9.325), una descripción de la guerra que se ha elegido como nada heroica, porque los aqueos —como él mismo advierte— también están luchando por una mujer — Helena. En el libro decimonoveno nos habla de su padre, «que sin duda en la patria vertiendo está tiernas lágrimas por la ausencia de su hijo, mientras ya estoy luchando en suelo extraño contra los troyanos por la horrorífica Helena» (19.322). Y en el último libro, enfrentado cara a cara con el padre de su enemigo a quien acaba de dar muerte, ve cómo Príamo le recuerda a su padre; ambos fueron un día felices, pero ahora son desgraciados. «Mi padre tuvo un solo hijo, destinado a una prematura muerte, y ahora en su vejez yo no le cuido, pues aquí estoy en el asedio de Troya, causando pesar a ti y a tus hijos» (24.540). El antiguo motivo ha tomado unos derroteros más complejos. Aquiles no se erige en defensor de la paz; escogió el heroísmo y aceptó su inminente muerte, pero en vez de la sa-

tisfacción del héroe, lo que él siente es un sentimiento trágico de inutilidad.

El relato adquiere una amplitud decisiva en categoría y significación por el hecho de que Aquiles es hijo de una diosa y puede movilizar a los dioses para que intervengan en sus conflictos. La mitología griega conoció innumerables casos de héroes que descienden de la unión entre una mujer mortal y un dios. En su origen se trata de una parte del orgullo familiar de los clanes de la nobleza, cuya pretensión de que su superioridad es innata les hace remontar a un antepasado divino. Dado que Zeus era el dios de mayor categoría, buena parte de estas pretensiones eran, como es natural, referidas a él; de ahí su posterior reputación de tenorio. Más raro en cambio era la unión entre una diosa y un mortal. No solía estar bien visto entre los dioses, y se suponía que debía existir alguna razón especial para esta venturosa fortuna en un hombre. En los primitivos relatos Tetis era una sirena que metamorfoseaba su aspecto; Peleo luchó con ella en la playa, y la retuvo fuertemente mientras ella tomaba forma de león, de una serpiente, y del fuego. Finalmente la sometió, pero tras dar a luz a su hijo, Aquiles, le abandonó y se reincorporó al mar. Homero no admite los aspectos fantásticos de este relato. Se limita a dejar decir a Tetis que ella se casó con un mortal en contra de sus deseos, aunque no da detalles. Se nos habla a veces como si fuera una madre corriente que aguarda en casa, aunque vemos que Peleo está de hecho sólo, y cuando Tetis va al encuentro de Aquiles no lo hace desde su casa de Ptía, sino desde las profundidades marinas.

Tetis aparece en forma humana como una madre que sufre y ama, pero sigue siendo una diosa. Al implicar a Zeus en la disputa de su hijo con Agamenón, ella le confiere una significación cósmica: los dioses están de parte y parte en la guerra de Troya. Se ven envueltos en la contienda con considerable menor apasionamiento que los hombres, y en sus luchas, discusiones y fraudes vemos que las acciones humanas reciben una significación adicional en tanto que afectan a los gober-

nantes del cielo. Toda la poesía griega de carácter serio está relacionada con la posición del hombre en el mundo, y consiguientemente con los dioses, que por su existencia y naturaleza definen la vida humana; y esto es verdad tanto referido a la tragedia y la poesía lírica, como a la épica de Homero. El poeta de la *Iliada* idea, en la figura de Tetis, un lazo perfecto entre el mundo de los hombres y el de los dioses. Su función no es sólo la de poner en marcha la intriga; ella es también una intermediaria entre el mundo humano del sufrimiento y la muerte, y el mundo divino de la contemplación y la inmortalidad.

También Zeus aparece tratado con gran habilidad. El padre celestial de la creencia popular, señor del tiempo, las nubes, del relámpago, y del cielo brillante, a quien los hombres suplican la lluvia, aparece también personalizado íntegramente con dios en los relatos, con relaciones personales y con todas las dificultades que fueron capaces de crear para un dios supremo. Vemos ambos aspectos fundidos en un momento inolvidable, cuando Tetis acude ante él, que se encuentra sentado solo en su alto trono, a implorarle ayuda para su hijo; apela al recuerdo de importantes servicios que ella le cumplió con anterioridad. Zeus presiente disensiones con su esposa, Hera, partidaria vehemente de los aqueos, si llega a agraviarla por causa de Tetis, de ahí que él se sentara en silencio. Tetis repite su súplica, y finalmente Zeus contesta:

«Cierto, enojoso asunto, pues me vas a enzarzar en mil pendencias con Hera... Sin embargo, tú retírate ahora, no se dé cata Hera, que a mi cuenta la cosa queda para darle cabo. Si no, la cabeza te inclinaré, por que me creas: porque prenda mayor yo no concedo entre los inmortales, y por ende no revocable, no engañosa, no incumplida promesa será la que mi testa confirmare.» Dijo así, y de su oscuro sobrecejo guiñó el hijo de Crono; los cabellos del señor, inmortales, se agitaron en la testa divina, y el grande Olimpo estremeciése todo (1.497-530).

El dios elemental del cielo y el tiempo, que se sienta sólo en la más alta montaña que con una inclinación de su cabeza agita, se ha fusionado con el dios mitológico que tiene favores personales que devolver y una esposa con quien tiene que andar con los pies de plomo. Esta combinación es inusual y atrevida, y resultó ser el antecedente de innumerables representaciones de otros dioses en acción: no sólo las *Metamorfosis* de Ovidio y su más o menos frívola descendencia en la literatura y el arte (miles de techos barrocos con pinturas de dioses derivan en última instancia de la *Iliada*) sino también algunos de los intrincados aspectos de una obra como *El Paraíso Perdido*, en el que el Dios cristiano y su Hijo deben combinar de alguna manera una supremacía transcendente con una intervención «heroica» en acontecimientos históricos concretos. Homero se las ha ingeniado para hacer que su dios, incluso en medio de este desconcierto mitológico, siga siendo sublime. La descripción del movimiento de asentir con la cabeza, que posee toda la concisión y todo el peso que suelen tener sus descripciones de dioses, inspiró al escultor Fidias para crear su famosa estatua de Zeus en Olimpia, la máxima representación de una divinidad en época clásica.

El retrato que Homero hace de los dioses es muy llamativo, y causaba inquietud y perplejidad en la antigüedad más remota, y aún puede desconcertar al lector más moderno. Se crea creyente o ateo, cualquiera espera que los dioses se le muestren con majestuosidad, y que tengan que ver, ante todo, con la moralidad. Ninguno de estos requisitos parecen cumplirse por parte de los dioses de la *Iliada*. Zeus no va a participar, como Ares y Afrodita, en las batallas de los hombres y resultar herido; no hace el ridículo, como Hefesto, ni recibe un cachete, como Artemis. En ocasiones, como hemos visto, puede ser sublime. Pero hemos de aceptar, por duro que se nos parezca, que este terrible Zeus, sólo en la cima del monte, cuyo movimiento de cabeza sacude el Olimpo, es el mismo dios que encabeza, bajo la atenta mirada de su esposa, una sociedad jovial. El final del libro primero de la *Iliada* muestra cuán ínti-

mamente aparece unido en los dioses homéricos lo digno y la indignidad. Zeus, como vimos, en su trono de majestad, contestó a la súplica de Tetis con angustia, a propósito de la disputa que ella la iba a causar con su esposa, mientras esperaba que ésta no se enterase de lo que estaba ocurriendo; una respuesta poco convincente, hasta que añadió la sublime anuencia de su inmortal cabeza. Zeus regresa a presencia de los demás dioses y todos ellos se levantan para recibirle, aunque el anunciado escándalo con Hera estalla en un momento. Zeus le amenaza violentamente, «Todos los dioses del Olimpo no me apartarán de ti, cuando sobre ti deje caer mis invictas manos». Los dioses se atemorizan, y el lisiado Hefesto, dios artesano, hace que se recupere el buen humor, presuroso en servir néctar, asumiendo el papel que en propiedad corresponde al encantador Ganimedes o a Hebe. «Es intolerable» —dice— «que vosotros dos vayáis a luchar como éste por asuntos humanos; carecerían de encanto las fiestas, si son las cosas de ínfimo talante las que prevalecen.»

Esta serie de secuencias muestran cuán intrincadamente se mezclan en los dioses homéricos lo sublime y lo frívolo. Esta combinación es constante, y regularmente se alternan escenas en que los dioses aparecen humillados o maltratados, con escenas en que reafirman su gloria. En el libro quinto, Afrodita y Ares resultan heridos por el mortal Diomedes, y es en este mismo libro donde Apolo explicita de modo sumamente intransigente el infranqueable abismo que existe entre hombre y dioses; cuando Diomedes intenta atacar al poderoso dios, éste le fulmina: «Para mientes, Tidida, y retírate ya, y no pretendas igualar tus pensamientos con los dioses; porque jamás igual la casta podrá ser de los dioses inmortales y de los hombres que la tierra pisan.» Encontramos el clásico mandamiento griego «conócete a ti mismo», que no es una recomendación a la introspección, sino un aviso del aleccionador hecho de que tú no eres lo que aspiras naturalmente a ser: un dios. Al final del libro, Ares cura su herida, se baña y se viste con agraciadas prendas, «y alardeando de su gloria, junto al trono de Zeus



vino a sentarse». Incluso cuando Hera seduce y engaña al propio Zeus, encontramos que la unión de esta diosa culpable y de este dios crédulo es todavía el Matrimonio Sagrado del cielo y la tierra, que vivifica toda la naturaleza:

En sus brazos tomó el hijo de Crono a su esposa, y la divina tierra por debajo tierna hierba brotóles: el loto del rocío humedecido, y azafrán y jacinto, espeso y blando, que elevados por encima del suelo los tenían. Allí sobre las flores se acostaron, y bella nube de oro se vistieron, de que caen, como perlas, las gotas de rocío (14-346-351).

Los dioses aventajaban a los hombres en estatura, por su poder, y por estar libres del paso de los años y de la muerte. Ya no mantienen entre sí luchas duraderas e importantes como hicieron una vez; ningún hijo de Zeus podrá expulsarlo del cielo, como él expulsó a su padre. La energía divina de tales dioses carecería de un escape si no fuera porque existen los hombres. En la creencia religiosa de épocas pretéritas, igual a Grecia que en muchas otras partes del mundo, se pensaba que el padre celestial miraba desde arriba y observaba y castigaba los pecados de los hombres. Por influencia de la épica de Mesopotamia y Siria, Homero concentró a todos los dioses juntos en el cielo; juntos vuelven sus ojos sobre las acciones de los hombres. Esta concepción condujo a una nueva autoconciencia tanto a los dioses como a los hombres, quienes ahora definieron su propia naturaleza a la luz de su visible oponente; tan sólo mediante el contraste con los hombres toman los dioses conciencia de su propia grandeza y unidad. Es más, los dioses, divididos en banderías por su apasionado partidismo a causa de los acontecimientos en torno a Troya, llegaron a ser un auditorio permanente —un auditorio que observa participando del genuino placer y dolor—, no como un juez divino, sino como el espectador de un acontecimiento deportivo, como cuando todos ellos contemplaban a Héctor perseguido por Aquiles alrededor de los muros de Troya, o cuando, en una tragedia, Zeus debe presenciar la muerte de su propio hijo Sarpedón.

La atención de los dioses tanto glorifica las acciones humanas, consideradas como algo digno de un tal auditorio, como las humilla. Hemos visto cómo Héfeso protesta por las discusiones entre dioses «a propósito de los mortales», quejándose de que así se les hurta el placer del banquete. Los hombres son lo suficientemente importantes para que los dioses se preocupen por su destino, pero al tiempo son tan insignificantes que los dioses no los toman en conjunto como cosa seria. Zeus se irrita cuando matan a su hijo Sarpedón, y provoca una lluvia de sangre para señalar su muerte, pero no lo salva. El pesar de un dios por la muerte de un hombre es distinto del pesar humano. A Sarpedón no se le recuerda de nuevo en el cielo, y la pena de Zeus no es comparable a la de Príamo por su hijo Héctor, mientras que de entre los dioses es Tetis la única, porque está vinculada a la vida de los hombres, que se apena por un ser humano. Los dioses pueden observar los conflictos humanos con un cierto apasionamiento, pero por momentos los olvidan; cuando Zeus ha conducido a Héctor y los troyanos hasta las naves aqueas y la batalla se hace más encarnizada, «Zeus los dejó allí que el trabajo y la miseria soportaran sin respiro, y él la lumbre apartó de sus ojos; allá lejos, a contemplar la tierra de los tracios, afamados jinetes, de los misios que luchan cuerpo a cuerpo, la de los hipomolgos excelentes que de leche se nutren, y de los abios que en justicia no conocen rival entre los hombres, mas a Troya, ya ni un punto sus ojos esplendentes volver quiere» (13.1-7). Pasajes como éste derivan su vigor de la estrecha yuxtaposición de ambos mundos. Sobre la tierra, dolor y sufrimiento sin tregua; en el cielo, la serenidad de un dios que puede a su antojo apartarlos de su mente, yéndose para variar a una larga lista de pueblos exóticos e interesantes de cualquier parte.

Los dioses lo hacen todo sin esfuerzo. Los aqueos construyen penosamente, en momentos de retirada, un muro protector que defiende su campamento, y en el libro doce asistimos a la amarga lucha que se necesita hasta que los troyanos puedan derribarlo. Mas en el punto álgido del éxito troyano,

tres libros más adelante, Apolo pone a los griegos en fuga:

Pues ya, mientras inmóvil Febo Apolo, la égida mantuvo entre sus manos, los tiros acertaban de ambos bandos, y caía la gente; mas apenas mirando cara a cara a los dánaos de rápidos corceles agitóla, y él mismo, un grito prolongado les lanzara, hechizóles el alma dentro el pecho y en un punto de su ímpetu y su fuerza se olvidaron. Como vienen dos fieras de repente, en lo más hondo de la negra noche y de bueyes asaltan la manada o un rebaño magnífico de ovejas, al tiempo que el pastor ausente se halla; tal cobardes huyeron los aqueos... (15.318-326).

Y respecto al muro, «y la muralla aquea, con gran facilidad derribó al suelo, como un niño, que a la orilla del mar montón de arena levanta entre sus juegos infantiles y los esparce después también por juego, de un puntapié o una manotada; así tú, Febo Apolo, el clamoroso, la obra desparciste a los argivos que con harto de fatiga y laceria construyeron»... (15.361-366). Para los hombres, largo esfuerzo y trabajo; para el dios, un juego de niños.

Esta descripción no es menos verídica que la elaboración de lo que puede denominarse historia. Al comienzo del libro cuarto ambos bandos intentan desesperadamente poner fin a la guerra mediante un compromiso. Los dioses contemplan la situación «brindándose unos a otros en copas de oro, y mirando desde arriba la ciudad de Troya», y Zeus pregunta si están dispuestos a permitir la paz sin que Troya sea destruida. Las dos diosas irreconciliables, Hera y Atenea, muestran posturas opuestas, y Zeus pregunta a Hera con emoción.

Malhadada, ¿qué males tan enormes, de Príamo y sus hijos has sufrido, que así anhelas destruir, implacable, a Ilión la ciudad de bello asiento? Sólo si penetrando por sus puertas y sus largas murallas te comieras crudo a Príamo y de Príamo a los hijos, sólo así curarías ese encono. Obra como te plazca, que no quiero se convierta este asunto entre nosotros en fuente de pendencias adelante. Pero otra cosa te diré y tú adentro métela de tus mientes. Si yo también alguna vez quisiera destruir, implacable, ciudad en que tú tengas tus amigos, no in-

tentes a mi enojo poner freno, sino déjame obrar, como yo a ti también te dejo ahora, libremente, si bien de mala gana. Porque de cuantas hay que el sol alumbra y bajo las estrellas se cobijan, ciudad como la sacra Ilión no había, cara a mi corazón... (4.31.49).

Hera replica, «tres ciudades hay a las que amo por encima de todas, Argos, Esparta, y Micenas de anchas calles; destrúyelas, si día llega en que a tu corazón odiosas sean. Yo no voy a defenderlas ni a dártelas de mala gana...».

Una escena como ésta es intencionadamente fuerte. La gran diosa no necesita ni siquiera responder cuando se le pregunta la razón de su odio; y Zeus, que busca una justificación, continúa adelante hasta decir: «Haz lo que quieras», con el resultado de que ella lo preparara todo para que se rompa la tregua y continúe la guerra. Zeus ama a Troya, y Hera ama a sus ciudades en Grecia, pero en la época en que se compuso la *Iliada* las cuatro ciudades habían sido ya conquistadas, Argos, Esparta y Micenas de anchas calles por parte de los invasores que marcaron el final de la civilización micénica. Cuando el auditorio se pregunta la razón de la destrucción de las grandes ciudades de Grecia, oían esta dura y terrible respuesta: —un pacto macabro entre los dioses, que hizo que una diosa protectora les retirara su protección. En cambio, cuando la ciudad sumeria de Ur cayó en manos de los elamitas, se compusieron extensos poemas trenéticos, en los que se mostraba a la diosa Ningal lamentándose por su ciudad, y reprochando a los demás dioses a quienes ella había rogado salvaran la ciudad. Esta, pienso yo, es la manera natural en que los adoradores de un dios pueden imaginar a la divinidad de un pueblo que ha sido derrotado; sin embargo, en la *Iliada* encontramos algo todavía mucho menos obvio.

La hostilidad de Hera y Atenea contra Troya, que se nos muestra apasionadamente implacable, estaba unida en su origen al relato del Juicio de Paris. Como hemos visto, Homero prescindió de este relato, que era en exceso abstracto para sus modales, pero retuvo la hostilidad de las dos diosas, que quedó así algo misteriosa y sin explicación de sus causas.

Como los dioses no necesitan ser ennoblecidos, a menos que ellos mismos así lo exijan, tampoco deben dar razón de sus posturas y acciones; de nuevo se nos trae ante la dura realidad de la supremacía divina, que sitúa a la vida y el sufrimiento humanos en la perspectiva en que el poeta gusta contemplarlos.

Hemos visto que la *Iliada* crea un gran poema troyano en torno a un episodio de la guerra que parece ser, en sí mismo, de escasa transcendencia. El poeta deja bien claro que la muerte de Héctor equivale a la destrucción de Troya: él es el único que defendió la ciudad, según vimos en el libro sexto, y cuando le mataron y fue arrastrado por el polvo, su madre chillaba y se rasgaba los cabellos: «gimió el padre también de modo lastimero, y en torno a él por lo ancho de la villa, las gente sollozaban y gemían. Se diría del más preciso modo que llión toda, la que se alza altanera, fuera hasta los cimientos consumida por las llamas» (22.405-411). Vemos esta misma técnica de representación simbólica cuando el poeta describe el lamento de la esposa de Héctor, tras observar cómo Aquiles arrastra su cadáver. Ella ha estado ocupada en las faenas de la casa, tejiendo en el telar, mientras las sirvientas preparaban un baño caliente para cuando Héctor regresara de la batalla. «Pobre ingenua, que ignora que muy lejos de los baños, por las manos de Aquiles, Atenea, la de cara de lechuza, le domara» (22.445-447). Al oír el lamento de los troyanos que estaban sobre la muralla, se lanza calle arriba y ve los veloces caballos arrastrando su cuerpo despiadadamente hacia las naves de Aquiles. «Al punto, de sus ojos descendida, una noche cubrió la tenebrosa, hacia atrás cayó al suelo, exhaló el alma y lejos esparció de su cabeza los adornos esplendentes; y el velo que era regalo de Afrodita de oro, el día memorable que a su casa, del palacio de su padre, se la llevara como novia, el noble Héctor, de yelmo refulgente...» (22.466 ss.). Al igual que el telar y el baño no son tan sólo un fortuito detalle de la realidad, sino que nos muestra a Andrómaca como esposa amante y leal, del mismo modo la caída de su velo de novia simboliza el final de su matrimonio y el final de su marido.

Por doquier hallamos poderosos e importantes ejemplos de esta invención. Una de las mayores habilidades de la *Iliada* es su arte en el contraste. El virtuoso Héctor, buen marido y padre, y campeón de Troya, aparece en contraste con su atractivo e irresponsable hermano, Paris, seductor sin hijos de una mujer extranjera, que es un cobarde en el combate y va a ser la ruina de su pueblo. Se le contraponen también a Aquiles: el hombre que tiene todas las ataduras humanas, un valiente aunque humano guerrero que lucha porque debe hacerlo, con este apasionado y solitario héroe semidivino que no sabe si su hijo, criado en una isla apartada, está vivo o muerto (19.327); es un luchador que combate porque es un héroe, ayudado por los dioses, y que tras la muerte de Patroclo llena su espíritu de poder y ferocidad sobrehumanos. También se nos contrasta a Aquiles con el rey Agamenón, que le es inferior en coraje, y que pasa del bravucón exceso de confianza al más abyecto derrumbamiento y hundimiento, apoyándose sólo en su jerarquía para ocultar su interna falta de resolución. Se compara a los aqueos en su conjunto con los troyanos. Estos muestran una tendencia a ser fanfarrones, algunos de ellos van vestidos ostentosamente, son más ruidosos y menos disciplinados en el combate, por lo que provocan duelos en los que los aqueos obtienen la victoria. Cuando ambos bandos acuden al campo de batalla, «los troyanos avanzan entre gritos y alaridos, como pájaros, como enfrente del cielo resuena de las grullas el graznido..., los aqueos, empero, que ardor y valentía respiraban, en silencio avanzaban, con el alma en la mutua defensa enardecida» (3.2-9). Pero Héctor, Andrómaca y Príamo son de talla trágica, y los troyanos nunca son despreciables. Y es de la máxima importancia saber que esta distinción no es sólo un reflejo del patriotismo griego; se nos muestra a los troyanos con el carácter de Paris —con la ligereza que le lleva a comenzar la guerra, y que le va a conducir naturalmente a su derrota. El relato posee un sentido coherente; es, de hecho, moralizante, aunque el poeta prefiera dejarlo implícito a explicitarlo, como si después de todo, fuera lo justo que sucumbiera

Troya, ya que fueron los troyanos quienes habían comenzado todo esto. En sus rasgos más generales, sea cual sea la conducta de los dioses individualmente, la trama de la *Iliada* muestra como justo el diseño de los sucesos.

Estos contrastes se evidencian en escenas que tienen un valor representativo. La *Iliada*, como hemos visto, no comienza sino en el noveno año de la guerra de Troya, pero el método indirecto que el poeta usa le permite incluir una escena que representa su comienzo. En el libro segundo se nos da el largo catálogo de los dos ejércitos, y al final la marcha de los aqueos contra Troya, con sus armas de bronce chasqueando como un bosque en llamas, y la tierra crujiendo bajo sus pisadas (2.455-466). A Príamo, que había convocado la asamblea, llegan las noticias de su aproximación: «¡Oh viejo!, los discursos sin fin gratos te siguen siendo, como antaño en la paz, cuando ¡ay! ahora una guerra ha estallado inexorable. Cierto que muchas veces me he metido en batallas de guerreros, pero nunca tal y tan grande hueste he contemplado» (2.796-799). La hueste troyana avanza a su encuentro, ruidosos, mientras los aqueos van en silencio, y en un momento, «Paris, el deiforme, campeón para los troyanos, se adelanta, a los hombros la piel de leopardo, arco corvo y espada; y blandiendo dos lanzas reta a los jefes argivos a que con él sus armas midan en terrible combate» (3.16-20). Acepta el duelo inmediatamente el marido de Helena, Menelao, pero «cuando Paris, deiforme, le vio aparecer al frente de la fila, su corazón se estremeció, y se fue a buscar refugio entre sus compañeros por temor a morir». Fue Héctor quien le tuvo que forzar a tomar su armadura y hacer frente al hombre al que había afrentado, y tras perder el combate fue rescatado por Afrodita y conducido a su casa, donde la diosa obliga a Helena, avergonzada ahora y renuente, a ir al lecho con él. Así, Paris yace con Helena, mientras fuera en el campo de batalla Menelao le busca como un animal de presa: «Ninguno de los troyanos ni de los aliados pudo darle un rastro de Paris, y no es que le encubrieran por amor, pues todos le odiaban como a la negra Parca» (3.448-445).

Está claro, en primer lugar, que todo esto pertenece al principio de la guerra. Se trata, en cierta manera, del primer ataque del ejército aqueo contra Troya, y del que debe ser informado Príamo, mientras los dos rivales luchan por Helena. Se llega a la evidencia total cuando Príamo sube a la muralla con Helena y le pide que identifique al caudillo aqueo de allá abajo; lo cual, también, resulta extraño tras nueve años de guerra. También entonces conocemos qué clase de hombre es Paris; su atractiva apariencia bajo la piel de leopardo en vez de la armadura se acuerda bien con la frívola combinación de su alegre reto y su desmoronamiento por el pánico. Es un hombre apuesto, pero no es un verdadero guerrero. Y Helena, que ahora lamenta su vinculación con él, se da cuenta de que no puede escapar de él; como los troyanos, que le odian como a la negra Parca, y que al instante van a entrar en liza por él, mientras él yace en el lecho con su raptada esposa, Helena, que se ve obligada ahora a seguir con él. Esta secuencia de escenas, que el poeta ha sabido presentar mañosamente, según las leemos, en un orden perfectamente natural, le permite mostrarnos la naturaleza de los personajes y el significado de sus acciones.

Otra secuencia similar la encontramos en el libro sexto. En el libro quinto, el héroe aqueo Diomedes ha llevado a cabo importantes hazañas y ha luchado incluso con los dioses; mientras el hilo principal de la argumentación, la derrota aquea, parece casi haberse perdido de vista. Héctor ha marchado a Troya para decir a las mujeres que supliquen la ayuda divina, y especialmente la de Atenea. De nuevo aquí hay una extrañeza si atendemos al sentido común: si alguien debe abandonar el frente de batalla, ¿por qué ha de ser precisamente el mejor guerrero troyano? Mas el poeta nos pide que lo aceptemos así, por los beneficios poéticos que ello le va a proporcionar. Héctor llega a Troya y sucesivamente se reúne con tres mujeres. Primero, con su madre, Hécuba, una verdadera madre, quien le ruega aguarde un poco mientras le trae una copa de vino, «que haga recuperar su gran fuerza a un hombre



fatigado». Héctor la rehúsa: «No me traigas dulce vino, madre, no sea que me trastorne y olvide mi espíritu de combate.» Luego acude a casa de Paris, a reclamarle a primera fila. Le encuentra en su dormitorio, acariciando su armadura, con Helena y las sirvientas, un perfecto cuadro del guerrero de mujeres. Paris acepta regresar al frente, y Helena pronuncia un conmovedor discurso, deseando haber muerto el día de su nacimiento, o haberse casado con un hombre de dignidad y que fuera sensible a la opinión pública —un hombre como Héctor, se nos quiere decir, no como Paris. «Ven, toma asiento en esta silla» —dice ella a Héctor—, «tú has soportado el peso mayor de los sufrimientos por mí causados, lagarta de mí, y por el loco de Paris.» De nuevo Héctor resiste la tentación de su encantadora compañía, diciendo que debe regresar al campo de batalla. Pero antes, va a visitar a su mujer y su hijito.

Andrómaca no está en casa sentada, sino que ha salido con su hijo a los muros, para ver la batalla. Ella le suplica: «Tu temerario valor va a ser tu muerte, y tú eres todo lo que yo tengo... Apíadate de mí, e instálate aquí en el muro, so pena de dejar huérfano a tu hijo y a tu mujer viuda. Es por aquí por donde el muro puede ser asaltado más fácilmente...» Vemos cómo el libro sexto repite el mismo esquema tres veces, en un crescendo de poder emocional: la mujer intenta retener al guerrero y mantenerlo en su propio mundo de confort y seguridad. La tentación aumenta más cada vez. Héctor da a Andrómaca su respuesta más emotiva, diciendo que él ya sabe que Troya está condenada, y tan sólo ruega morir él mismo antes de llegar a oír la gritar mientras es sacada fuera de la ciudad y conducida a cautividad tras el saqueo de la misma. Sobre la cabeza del niño, Andrómaca sonríe entre lágrimas, y el marido, intentando dar a su esposa el confort que los soldados pueden dar a sus esposas, se reincorpora al combate. Vemos no sólo el contraste fundamental entre los dos sexos, en sus diferentes mundos, y sus diferentes valores; también vemos el auténtico matrimonio de Héctor y Andrómaca en contraste con el culpable vínculo de Paris y Helena, sin hijos, una unión de mero pla-

cer, en la que Helena desdeña a su hombre y le pide vaya al combate, luche y muera. Lo que una mujer quiere ver en un hombre es decisión para no ceder ante sus súplicas, y para salir entre una lluvia de lanzas; pero el frívolo Paris ha condenado a Andrómaca y a su hijo. Esta serie de escenas ha sido ideada de tal forma que subraya la significación de los acontecimientos.

Hemos mencionado las diferentes virtudes de los dos sexos, y quisiéramos añadir ahora que también se buscan y se admiran virtudes diferentes en los jóvenes y en los hombres mayores: se esperaba que los jóvenes fueran impetuosos y vehementes, y que los viejos fueran prudentes y previsores. Es frecuente en las sociedades primitivas pensar que una mujer es excelente si posee cualidades como la castidad, la belleza, y es económica; mientras que las cualidades de un hombre son el valor, la fuerza y la confianza en sí mismo. Así, cuando se comunica a Agamenón que debe devolver su cautiva Criseida responde con un acceso de rabia incontrolada a los aqueos allí convocados: «la prefiero a Clitemestra, mi legítima esposa, que a la zaga en cuerpo no le va, ni en apostura, ni en juicio, ni en labores de sus manos» (1.113-115). Por «juicio» quiere significar el circunspecto proceder que hace capaz a Penélope, por ejemplo, de contener a los pretendientes. Un comentarista antiguo observa que «en un verso el poeta ha incluido la excelencia de lo que debe ser una mujer» (hemos de hacer la observación de que a los griegos les gustaban las mujeres altas). Podría objetar alguien que este elenco define la excelencia de una mujer según los criterios de valoración del hombre; pero es justo señalar que ese énfasis imperioso en que el valor y la fuerza son las virtudes de un hombre, también lo definen según los criterios de valoración de las mujeres. Los grupos humanos de esta época tan temprana están constantemente sometidos a los ataques, y su existencia depende del belicoso espíritu de sus hombres. Sin Héctor, Andrómaca será una esclava.

No carece de interés señalar que las cualidades más altamente apreciadas no sean en modo alguno exclusivamente

morales. Pasarán siglos antes de que Grecia alcance el momento en que el poco agraciado Sócrates, condenado a muerte por sus propios conciudadanos, pueda ponerse como modelo de excelencia moral, o de que Platón pueda afirmar que realmente la naturaleza y las virtudes de hombres y mujeres son iguales; incluso, y a pesar, del inmenso prestigio de Platón y de los filósofos que le siguieron, estos puntos de vista nunca convencieron totalmente al hombre corriente de la Antigüedad. Tal vez, incluso en la actualidad, y a pesar de la continuada insistencia de las iglesias y las distintas filosofías en la idea de que sólo existe un tipo de patrón moral, sin lugar a equívocos e idéntico para todo el mundo, el hombre de la calle aún retiene en su corazón algunos valores heredados de Homero. Pero mientras que los patrones de los personajes homéricos parecen descansar sobre el propio interés, sería erróneo negar que son en cualquier caso morales. La fidelidad, la lealtad y autosacrificio son ideas centrales para héroes y heroínas por igual. Una esposa puede reclamar fidelidad a su marido —«todo hombre bueno y sensible ama y cuida a su esposa», dice Aquiles (9.341), mientras que el padre de Ulises pagó un alto precio por su sierva Euriclea «al igual que su esposa la honró en el palacio, mas nunca con la esclava se unió por temor a las iras de aquélla» (1.430-433). Lo mismo que un soldado tiene derecho a reclamarla a su camarada (9.628-645). El héroe está sujeto a las limitaciones morales.

La *Iliada* es un poema heroico, y se encara al auditorio con la misma pregunta central con que se encara a los propios personajes: ¿en qué consiste ser un héroe? Y en ello se concentran todas las energías del poema. Para dejar esto en claro, resulta útil considerar la cuestión del realismo en Homero. Nos encontramos con que la *Iliada* brinda una descripción altamente estilizada de la vida humana y del mundo, pero a pesar de todo convence al lector por su realismo en los dos sentidos siguientes: en el de que aporta convicción de un momento a otro de la acción, y también en ese otro sentido más profundo de estar haciendo justicia a los hechos centrales de la vida humana.

En el relato de este poema no existe el tiempo en el sentido corriente. Existe el trueno, pero sólo como señal de las calamidades planeadas por Zeus, o como anuncio de futuras penalidades; cuando muere en el combate algún hijo de Zeus, su padre hace llover sangre como señal de su muerte; cuando el combate se incrementa excepcionalmente hasta hacerse encarnizado y sangriento, negras nubes cubren a los combatientes. En todo esto vemos que el tiempo existe sólo como reflejo e intensificación de los acontecimientos en el campo de batalla. Nunca se nos dice tampoco en qué estación del año se desarrollan las acciones. De manera similar, la topografía del escenario de batalla es imprecisa y cambiante. En la parte primera del poema los ríos que cruzan la llanura son en apariencia pequeños y no plantean graves dificultades a los guerreros, pero en los libros veinte y veintiuno el río Escamandro se ha transformado en amenaza formidable; se trata de la preparación de los extraordinarios acontecimientos de la parte final del libro veintiuno, donde Aquiles combate realmente con el río. En el libro veintidós encontramos, para sorpresa nuestra, que el Escamandro tiene dos fuentes en la llanura troyana, una de agua caliente, y otra de agua fría. Ninguna investigación posterior ha encontrado una fuente templada en esa zona, y en otro lugar se dice, y esto es más plausible, que el río brotaba de las faldas del monte Ida (22.147,12.21). Árboles y peñascos aparecen en tanto que la acción los exige, y cuando no se necesitan no hacen acto de presencia.

Tal vez sería de esperar que en un poema épico heroico fueran ignoradas las funciones menos nobles del cuerpo, a pesar de que alguna tradición épica, como la irlandesa, es menos reticente al respecto. Aún más llamativo es el hecho de que también el combate queda en buena medida estilizado. Todo el énfasis se pone en el duelo de los héroes, y muchos cientos de versos se ocupan en esas descripciones inimitables y desapasionadas, en que los héroes se dan muerte en combate singular. Un héroe no muere de herida fortuita, como el rey Ahab, muerto por una flecha «disparada por azar», o el rey

Harold, alcanzado en el ojo por un arquero. Tampoco sufren los héroes heridas que les mutilan pero que no acaban con sus vidas. Una vez es alguien herido, o muere al instante o se retira para regresar más tarde al combate. Un héroe aqueo queda acorralado varias veces por un número de troyanos y es atacado en un momento por ellos; ningún héroe recibe una muerte similar. El poema también elimina virtualmente el fraude y la traición. Desde otro punto de vista, ya hemos observado que las armas mágicas quedan excluidas. Lo que sí tenemos es la descripción del héroe que encuentra la muerte a manos de otro héroe. Cuando ambos contendientes quedan frente a frente, el resto del mundo queda tácitamente en el olvido. Los dos hombres pueden desafiarse recíprocamente y hablar como si estuvieran en cualquier otro sitio menos en medio de un furibundo combate. La técnica tiene mucho en común con la del clímax de una película del Western tradicional, y efectivamente es aquí donde hemos de buscar los mejores paralelos modernos con el duelo homérico.

Toda la atención se concentra en el choque entre los dos héroes, y cualquier cosa que pueda empañar o restar valor a su encuentro es desplazado fuera lo más lejos posible. Todo esto es, de alguna manera, poco realista, y este efecto se intensifica en tanto en cuanto que los héroes se nos presentan como figuras sobrehumanas. En el momento de correr a este encuentro el héroe aparece elevado a su más alto poder. A lo largo de todo el poema los héroes se comparan a los dioses: «igual a Ares, dios de la guerra», «un hombre igual a los dioses», «deiforme», «semejante a los inmortales» —son los adjetivos más frecuentemente aplicados a estos guerreros. Cuando el rey Agamenón encabeza su gran ejército, se dice de él que es «en ojos y en cabeza a Zeus el fulminante parecido, a Ares en su cintura, y a Posidón en su ancho pecho» (2.478). Príamo, rey de Troya, dice de su propio hijo Héctor que «un dios entre los hombres era, y parecía no el hijo de un mortal, sino de un dios» (24.259).

Mientras el héroe vive, es semejante a un dios y amado por

los dioses. En su belicosa rabia, el punto más alto y el cénit de su existencia, se le compara a un león, a un jabalí, una tormenta, un río desbordado, un incendio que arrasa un bosque, un astro brillante entre una nube oscura; sus armaduras resplandecen como el sol, sus ojos despiden fuego, su pecho está henchido de irresistible furia, sus miembros son ligeros y activos. Alentado por los dioses, salta sobre sus enemigos con un grito aterrador. Cuando un héroe cae muerto, el poeta relata detalladamente el momento de su muerte. Uno es apuñalado en la espalda mientras se escapaba, y yace en el polvo extendiendo sus manos hacia sus amigos; otro muere bramando de dolor, aferrándose a la ensangrentada tierra, o mordiendo el frío bronce que ha cortado su lengua, o le ha herido entre el ombligo y sus genitales, «donde las heridas son más dolorosas para los pobres, mortales, hombres», enroscándose como un toro trabado en torno a una pica; o es apuñalado mientras suplica por su vida, con su hígado fuera por la espada, y sus rodillas caliente con su sangre. Una odiosa oscuridad se apodera de él, y su alma desciende al Hades lamentando su destino, mientras deja en pos de sí su juventud y su vigor. Tras el horror de semejante muerte, nada queda para el alma sino un mundo de sombras e incomodidades, la miserable mansión de Hades y una existencia sombría e insensible, alejada para siempre de la luz, el calor y la actividad de la vida. Y es que el poeta ha eliminado del mundo toda forma de recompensa póstuma o beatitud póstuma, e insiste en que la muerte es el final de todo lo agradable. También se explicita completamente que los muertos están totalmente apartados, que allí ya no hay poder, y que desde allí no se puede intervenir en el mundo de los vivos. Esto es algo que contrasta con el punto de vista sostenido virtualmente de forma unánime en las sociedades primitivas, y de hecho los coetáneos de Homero llevaban ofrendas a las tumbas de los muertos influyentes, lo que por supuesto implica la continuidad de su poder; la concepción homérica es de nuevo algo peculiar.

Vemos cómo todo esto actúa conjuntamente para destacar

el contraste de la vida frente a la muerte, y hacerlo lo más absoluto posible. Mientras vive, el héroe está repleto de vitalidad y poder, espléndido y terrible; cada vez que va al combate debe aceptar el riesgo de la muerte, en todo lo que tiene de horror total y final absoluto. Ningún héroe, ni siquiera Aquiles, está exento de la experiencia humillante de sentir miedo. Es esto lo que nos hace pensar que a pesar de la estilización y las omisiones (por ejemplo, no hay supervivientes lisiados, como los que encontramos en la poesía de la primera guerra mundial) el tratamiento que Homero hace de la guerra es sin embargo realista. La totalidad de los libros del poema están presididos por la realidad de la muerte en su forma más concreta y más horripilante: el cadáver del guerrero. La cólera de Aquiles, según se nos dice al principio del libro primero «a muchas poderosas almas de héroes a Hades precipitólas, mientras eran sus cuerpos desgarrados por los perros y festín de los grajos, cumplíase de Zeus alto designio». El héroe se enfrenta no sólo a la muerte, sino también al temor de pesadilla de que tras la muerte su cuerpo quedará mutilado por el enemigo y devorado por los animales carroñeros. En torno a los cadáveres de Sarpedón y Patroclo se disputan los más amargos combates de toda la *Iliada*, y el final del poema gira en torno al cadáver de Héctor, deshonorado por Aquiles, aunque es preservado por los dioses y finalmente es devuelto a su padre Príamo. Los héroes más destacados pueden ser rescatados tras su muerte por sus amigos, o ser protegidos por los dioses, pero el poeta también nos habla de la muerte anónima de cuerpos que son arrastrados por los carros, rociados su eje y sus ruedas con su sangre (20.499), y que, en el mejor de los casos, son recogidos en una carreta a la mañana siguiente:

El sol en las aradas esparcía nuevamente su luz, desde el profundo Océano y sus plácidas corrientes, remontándose al cielo, cuando aqueos y troyanos frente a frente se encontraron. Difícil fuera entonces distinguir uno a uno los guerreros; mas con agua lavando las manchas polvorientas de la sangre, a par que ardientes lágrimas ver-

tían, sobre los carros los cargaban. El grande Príamo, no consiente que lloren a los muertos, y ellos calladamente sobre piras, dolido el corazón, los amontonan. Y quemados que fueron, a Troya, ciudad santa, se volvían. Por modo igual del otro bando, los aqueos a los muertos sobre piras, dolido el corazón, amontonaban (7.421-431).

Este terrible énfasis en la muerte deja claro que la *Iliada* dista mucho de ser una ingeniosa o sentimental glorificación de la guerra. Regularmente aplica a la guerra estas dos frases: «combate en el que los hombres ganan gloria», y también «combate que causa lágrimas». Ambos aspectos son reales por igual. Hemos visto antes cómo se comparaba a Agamenón y a Héctor, a ambos con los dioses, y comprendemos la complejidad de esta idea cuando recordamos que en esos precisos momentos Agamenón está siendo conducido por Zeus al desastre, mientras Héctor ya ha muerto, y su cuerpo se halla en poder de su despiadado enemigo. Lo que aún es más patético, cuando muere Sarpedón, el hijo de Zeus, y los dos ejércitos se disputan su cuerpo «ya ni un familiar reconociera a Sarpedón, divino, pues de los pies a la cabeza, cuan largo era, está envuelto de tiros, sangre y polvo» (16.638). Esto es todo lo que quedó del apuesto guerrero Sarpedón, que mientras estuvo vivo fue semejante a un dios. Para el poeta, la grandeza y la fragilidad del hombre van unidas inseparablemente, y es precisamente esta combinación la que conforma la naturaleza del héroe. La existencia de los dioses, que no conocen el paso del tiempo ni la muerte, y son sin embargo semejantes a los hombres, permite al poeta subrayar, con la máxima viveza, su concepción de la naturaleza humana, acudiendo a la comparación y contraste de los héroes con sus dioses. Un último ejemplo muestra cómo este dispositivo logra efectos de gran economía y fuerza. Cuando Patroclo es requerido por Aquiles para que vaya a la misión que le va a llevar a reincorporarse al combate, y que le va a conducir a su muerte, el poeta lo presenta en un sólo verso: «salió al punto, a Ares mismo parecido, y éste de su desgracia fue el principio» (11.604). Le vemos simultá-



neamente como hombre en el cénit del esplendor humano, y como criatura vulnerable marcada para morir.

Los hombres se asemejan a los dioses; los dioses pueden amar a los mortales; Zeus mismo ama a Héctor y a Sarpedón, a Patroclo y a Aquiles; también ama a Agamenón. Los reyes que en Troya combaten son descendientes de Zeus, de acuerdo con sus títulos formularios, y el propio Zeus nos dice que ama a Troya más que a ninguna otra ciudad bajo el estrellado cielo (4.44). Pero al final de la *Iliada*, Sarpedón, Patroclo y Héctor han muerto todos, Aquiles está a punto de morir, y Troya está condenada; el rey Agamenón ha tenido que aprender la amarga lección de que Zeus estaba dispuesto a engañarle y humillarle por causa de Aquiles, Hera dice de Peleo, el padre de Aquiles, que «querido de corazón les fue a los inmortales; a su boda todos los dioses acudisteis» (24.61), pero ahora Peleo es viejo y digno de compasión, y su hijo dice: «Sin embargo, también a éste su mal añadió el cielo, pues no tuvo copiosa descendencia en su palacio, sino que uno solo engendró para muerte prematura, y ahora, en su vejez, yo no le cuido, sino lejos dejé mi tierra patria y aquí en Troya estoy, angustia para ti y para tus hijos» (24.538).

Cuando Héctor es perseguido por Aquiles, todos los dioses contemplan la acción, y Zeus dice: «¡Ay dolor! Con mis ojos a un hombre viendo estoy, a quien yo quiero, en torno a las murallas perseguido, y en lo íntimo del alma pena siento por Héctor» (22.168). Cuando su propio hijo Sarpedón cae muerto y queda irreconocible, envuelto en sangre y polvo, «Zeus la lumbre de sus ojos no apartaba del terrible combate» (16.645). Tras la muerte de Héctor, mientras Aquiles está maltratando su cadáver y se niega a entregarlo, su anciano padre, Príamo, anda humillado por el patio, entre el excremento del rebaño, fuera de sí por su pesar; Zeus envía a Iris, la mensajera divina, a rogarle acuda solo a presencia de Aquiles, e Iris le dice: «Zeus, lejos de aquí, te compadece y se preocupa por ti.» Es el sufrimiento lo que permite a los hombres mortales conseguir que los dioses se interesen vivamente por sus asuntos, y es así

como la mirada divina se fija en aquellos que más sufren. Zeus los ama precisamente porque están condenados, una concepción que más tarde se hace un cliché en la fórmula «aquel a quien los dioses aman, muere joven», pero que en la *Iliada* es un punto de vista genuinamente trágico del mundo y de la vida humana. Ante todo, se trata de que al igual que el héroe en el esplendor de su heroísmo se aproxima en rápido tránsito de la muerte y a la oscuridad, así su ser logra una nueva e intensa viveza que atrae la mirada del dios. En esta combinación de luz y sombras, Zeus le ve y le ama por lo que él es, pues su naturaleza alcanza en un momento a ser en su más alto grado semejante a un dios y lo más humana posible. La mayor parte de los personajes del poema tienen escasa intuición sobre este fondo trágico de los acontecimientos; tanto Héctor como Patroclo son engañados por sus respectivos éxitos, y no alcanzan a comprender que sus victorias provisionales son, en el plan de Zeus, sólo un episodio en su prevista derrota y muerte. Sólo unos pocos ven más allá y comprenden algo más.

Helena, en torno a quien el combate se desencadena, ha conseguido su auténtica perspectiva. El poeta nos muestra que ella se considera un personaje en la historia; alguien a quien se recordará por su papel en tan terribles sucesos. Cuando Menelao y Paris van al combate a disputar por su mano, aparece Iris para llevarla sobre la muralla a contemplar el duelo (y; añadimos nosotros, para hacerse visible como premio del certamen). Iris encuentra a Helena «un gran lienzo purpúreo tejiendo, manto doble, que de muchos trabajos recamaba, de troyanos domadores de caballos, y aqueos de broncíneas lorigas, por mor de ella sufridos en la guerra» (3.125). El simbolismo de esta escena se explicita más adelante, cuando Helena ruega a Héctor se siente junto a ella, «sobre tu corazón pesa el trabajo, más que sobre otro alguno, por culpa mía, pobre perra, por culpa de Paris. Zeus nos aparejó destino aciago, por que en lo porvenir, entre los hombres de canto en canto nuestro nombre rueden» (6.355). En la *Odisea* se nos presenta a

Helena en idénticos términos. Cuando el joven Telémaco, el hijo de Ulises, abandona la casa de Helena en Esparta recibe de manos de Menelao un regalo. Helena, por su parte, e inesperadamente le ofrece también un presente, un vestido de mujer que ella misma ha confeccionado. «Yo también, hijo mío, te ofrezco este don, un recuerdo de las manos de Helena. En la fecha feliz de tus bodas lo darás para que lo lleve tu esposa» (XV. 125). Ella es consciente de que el vestido va a tener un valor especial gracias a su costurera, y se cita a sí misma, por su nombre, como una figura histórica; cualquier novia se sentiría halagada por llevar lo que la legendaria Helena hiciera. Y Helena es ciertamente una figura legendaria, no por sus hazañas o su virtud, sino por su culpabilidad y sufrimientos. De modo similar, en otros pasajes de la *Odisea*, el rey Alcínoo dice a Ulises que «los dioses planearon la destrucción de los argivos y de Troya, y urdieron los hilos de la destrucción para los hombres, por dar que cantar a los hombres futuros» (VIII. 578), y Telémaco ruega a Penélope, su madre, escuche con paciencia el relato del desgraciado regreso de los aqueos desde Troya, y que comprenda que muchos otros a más de ella misma han sufrido pesares por designio de Zeus (i.353).

El sufrimiento es lo que inspira el canto, y por medio del canto comprendemos que el sufrimiento es el destino universal del hombre. Parte de la grandeza de Aquiles reside en que ve esto con una claridad más meridiana y de mayor alcance que Agamenón o Héctor. Cuando Héctor ha propinado a Patroclo su herida fatal, el héroe ya moribundo profetiza la inminente muerte de su matador a manos de Aquiles. Héctor replica: «Patroclo, ¿por qué me auguras desastrada muerte, quién sabe si Aquiles, con ser hijo de Tetis la de bella cabellera, no caiga antes herido por mi lanza y el aliento vital al punto pierda?» (16.859). En un contraste deliberado, cuando el moribundo Héctor advierte a Aquiles de su inminente muerte a manos de Paris y por obra de Febo Apolo, Aquiles replica, «muerto ahí quedes. Mi Parca yo la recibiré cuando a Zeus padre cumplírmela le plazca, y con él a los otros inmor-

tales» (22.365). Aquiles acepta su propia muerte, que su divina madre le había anunciado como inminente. El asumir su muerte le ennoblece y es lo que hace soportable su terrorífica explosión carnicera en los libros veinte a veintidós, como veremos en su encuentro con el príncipe troyano Licaón. Este es un hijo de Príamo, que, infeliz, ha sido capturado por Aquiles y vendido como esclavo. Es rescatado por sus amigos, y a los doce días de su reincorporación Aquiles cae de nuevo sobre él, ahora sin armas, desanimado, tras larga carrera. Licaón le suplica por su vida, cogiéndole de su lanza, pero la respuesta del héroe es terrible:

«Pues amigo, muere tú también ya; ¿por qué de esa manera te lamentas? Antes murió Patroclo, que era mejor que tú sin duda alguna. ¿No estás viendo, qué tal soy yo mismo de bello y grande? Vengo' de noble padre, y una diosa, mi madre, a la luz me diera. Y sin embargo, también tengo la muerte ya delante, y el violento destino. Sí, una aurora, una tarde será, o un mediodía, cuando uno a mí por fuerza de Ares, el hálito de vida me arrebatase, o dándome certero con su lanza, o con dardo de cuerda disparado.» Así dijo, y Licaón allí mismo, desatado siente su corazón y sus rodillas; soltó la lanza y sentóse tendiendo sus dos brazos. Mas Aquiles, desenvainando su afilada espada, junto al cuello le hirió por la clavícula, hundiéndose hasta dentro entera toda la espada de dos filos.

Aquiles, que es capaz de tener esta visión de la vida y de la muerte, inexorable pero nada sensiblero, expresada en un tono casi íntimo, habla también con la misma crudeza y realismo de las obligaciones que el heroísmo comporta (cf. supra, páginas [22-23]). El clímax de todo esto, y quizá el punto culminante del poema en su conjunto, es su encuentro con Príamo en el último libro. El anciano rey ha venido solo, por la noche, con el rescate por el cuerpo de su hijo Héctor, al campamento enemigo y a presencia del hombre que le ha dado muerte. Besa la mano de Aquiles, y le ruega acepte el rescate, diciéndole que se acuerde de su propio padre, que también es anciano y está desamparado.

Así dijo Príamo y a Aquiles el deseo excitóle del gemido por su padre, y tomándole luego de la mano, apartó suavemente de sí al viejo. El recuerdo llorar hizo a los dos: el uno a Héctor, matador de guerreros, con dolor vehemente le lloraba, arrojado a los pies del fuerte Aquiles; éste llora unas veces a su padre, y a Patroclo otra veces (24.507-511).

A continuación Aquiles hizo subir a Príamo a una silla, y en un extenso discurso expresa la profunda humanidad del poeta. Todos los hombres tienen que sufrir; es así cómo los dioses planean la vida de los hombres, «mientras que ellos están exentos de cuidados». El propio padre de Aquiles, Peleo, era querido por los dioses, y sin embargo ahora está viejo y sólo, «mientras, lejos de mi patria aquí en Troya estoy, angustia trayendo para ti y para tus hijos. Y de ti, noble viejo, por la fama sabemos que antaño fuiste feliz» (24.540). El poeta podría haber terminado con la muerte de Héctor. El final que el poeta ha ideado permite que su poema concluya, no con el mero triunfo del héroe, sino con dos grandes adversarios que se encuentran a un nivel desde el que ven (con profundo *páthos*, aunque sin la amargura de compadecerse a sí mismos) la condición esencial de la vida del hombre. Aquiles y Príamo ponen de manifiesto su realeza al entrar en contacto con la muerte y el sufrimiento. Aquiles no acepta la renuencia de Príamo y le obliga a comer con él, símbolo universal de la unión, y luego,

Después que la gana de comer y de beber echaron fuera, el dardánida Príamo, lleno de maravilla, a Aquiles mira: aquella talla, aquel aspecto, de los dioses dijérase su cara. Mas Aquiles también admira a Príamo, el rostro bondadoso contemplando y oyendo las palabras del Dardánida (24.628-632).

Esta sensibilidad tan griega por la belleza, incluso en momentos tan trágicos, presente no sólo en el joven guerrero sino también en el anciano rey, confiere a la escena su toque final. Vemos que el poeta da un ejemplo concreto de su concepción de que la belleza emerge del sufrimiento y del desastre. Aqui-

les y Príamo se ven unidos por el hecho terrible de que Aquiles ha dado muerte a Héctor, y que la guerra va a continuar hasta que Troya sea destruida; pero su encuentro les brinda la oportunidad de mostrar gran cortesía y reconocerse recíprocamente el esplendor y la fragilidad que coexisten en la naturaleza de los hombres.

De esta concepción derivan ideas que iban a ser de máxima importancia en la historia posterior de Europa. Primero, la idea de que aceptar el destino ennoblece y transforma la pura necesidad de soportarlo, y ésta es la diferencia entre Aquiles, que lo comprende, y Agamenón y Héctor que no. Los estoicos, desde los años 300 antes de Cristo y durante toda la Antigüedad, enseñaban la importancia vital de identificar la propia voluntad de cada uno con la voluntad de Dios, reflejada en lo que a cada uno le acaece: «El destino te guía si tú das tu asentimiento, te arrastra en caso contrario» (Séneca), y esta línea de pensamiento continuará perviviendo como una importante doctrina del Cristianismo. Uno no debería quejarse contra los caminos de la Providencia. Sin embargo, lo que nos enseña Homero no es sólo una obediencia pasiva, sino una actitud conscientemente heroica ante la fuerza dura del destino. Tenemos un impresionante ejemplo de la inspiración de un espíritu verdaderamente aristocrático en un relato contemporáneo de lord Granville, Presidente del Consejo en 1762, durante la elaboración del texto del Tratado de París. Robert Wood, que le trajo el documento un día antes de la muerte de Granville, es quien nos cuenta la anécdota: «Lo encontré tan lánguido que le propuse demorar mi asunto para otra ocasión; pero él insistió en que yo debía quedarme, diciéndome que el posponer su deber no iba a prolongar su vida, y repitió el siguiente pasaje del discurso de Sarpedón (12.310.328), que Granville citó en griego:

¡Ah querido! Si por huir de esta batalla, hubiéramos de ser ya para siempre de la vejez exentos e inmortales, ni yo entre los primeros combatiera, ni te exhortara a ti tampoco a la lucha que es lustre de

varones. Mas como cierto sea en todo evento que por miles encima se nos echan las Parcas de la muerte, que no puede evadir mortal alguno, avancemos.

Su Señoría repetía la última palabra (esto es, en español: avancemos \*) varias veces, con calma y decidida resignación; y, tras una grave pausa de algunos minutos, deseó oír la redacción dada al Tratado, al que prestaba máxima atención, y recobraba energías para declarar la aprobación de un hombre de estado moribundo (empleo sus propias palabras \*\*) «en la guerra más gloriosa, y la más honorable paz que esta nación nunca vio».

En segundo lugar, la idea de que el tema supremo cuando se escribe sobre el pasado son los acontecimientos y sufrimientos de la guerra, es una idea que ha tenido una trascendencia decisiva para los historiadores. Heródoto, «el padre de la historia», comienza así su magna obra: «Esta es la exposición del resultado de las investigaciones de Heródoto de Halicarnaso para evitar que, con el tiempo, los hechos humanos queden en el olvido y que las notables y singulares empresas realizadas, respectivamente, por griegos y bárbaros queden sin realce.» Da por seguro que su tema, y sus «notables empresas» serían una gran guerra. Su sucesor, Tucídides, el pionero de la historia científica, también tomó por tema una gran guerra; y apoya su elección con el argumento de que «esta guerra se alargaba enormemente, y que en el curso de ella acaecieron a Grecia más desastres que en ningún otro período de tiempo similar. Ni nunca fueron saqueadas ni deshechas tantas ciudades». Pasando por los historiadores romanos, Livio y Tácito, esta concepción de la historia como esencialmente militar y política ha continuado dominando hasta nuestro siglo veinte. Y esto ha sido cierto no sólo para los que escribían la historia.

---

\* El original, lógicamente, dice, en inglés: *let us go forward.*

\*\* En el original inglés: *on the most glorious war, and most honourable peace this nation ever saw.*

sino también para sus protagonistas. Tenemos suficiente constancia de que Alejandro Magno, de quien se decía que dormía con una edición de la *Iliada* bajo su cabeza, se sintió conscientemente atraído por el ejemplo de Aquiles, y su coraje ilimitado y su impulsiva generosidad eran en parte una imitación voluntaria. La interpretación heroica que a la guerra se da se corresponde perfectamente con el precedente homérico. Alejandro a su vez fue el modelo de César, y después, de Carlomagno y Napoleón. A través de la historia discurre un hilo rojo, que se retrotrae en última instancia hasta la *Iliada*.

Esta consecuencia no fue, tal vez, enteramente afortunada; otra, que puede considerarse que hizo época en el mejor y más claro de los sentidos, fue el efecto de la imparcialidad homérica. Tanto troyanos como griegos hablan la misma lengua, ruegan a los mismos dioses, respetan idénticos valores; Héctor y su esposa Andrómaca son en cierto sentido los caracteres que más simpatías despiertan en el poema, y es precisamente con el rey de Troya con quien Aquiles comparte esta visión de la humanidad común. Los troyanos comenzaron la guerra, y cometieron típicos errores de exceso de confianza y ligereza, pero en la *Iliada* no hay villanos. El contraste es grande al hacer la presentación de la historia de los antiguos pueblos de Oriente; ningún cronista asirio ni egipcio tiene en consideración las cualidades humanas del enemigo nacional, no más por supuesto que lo que lo tiene cualquier escritor del Viejo Testamento cuando se dispone a recordar las «grandes y maravillosas hazañas» tanto del Pueblo Elegido, como de sus oponentes, Cananeos o Filisteos. Para estos cronistas habría parecido absurda la idea de imparcialidad o de investigación desapasionada, y el objetivo de su obra era justificar y glorificar a su propio pueblo. La historia, en el sentido en que nosotros la entendemos, es una invención de los griegos, y la *Iliada* fue vital en el proceso de su creación.

No menos vital fue para la poesía. Una obra como *Enrique Quinto* de Shakespeare, con sus heroicos ingleses y sus innobles franceses muestran las limitaciones del poder poético, por



brillante que sea, sin esta percepción de humanidad compartida. Lo diremos con palabras del profesor Northrop Frye:

Resulta muy difícil estimar debidamente la importancia que ha tenido para la Literatura Occidental la demostración que hallamos en la *Iliada* de que la caída de un enemigo, no menos que la de un amigo o un jefe, es trágica y no cómica. Con la *Iliada*, y de una vez por todas, entra en la visión que el poeta tiene de la vida humana un elemento objetivo y desinteresado. Sin este elemento, la poesía es tan sólo un instrumento al servicio de las distintas metas sociales, de la propaganda, la diversión, la devoción o el adoctrinamiento: mientras que con él adquiere esa autoridad que desde la *Iliada* no ha dejado de poseer, una autoridad basada, como la autoridad científica, en la visión de la naturaleza como orden impersonal (*Anatomy of Criticism*, 319, Princeton, 1957).

Otro problema de heroísmo se manifiesta también ya en Homero: ¿cómo puede la habilidad y la autoafirmación del héroe individual relacionarse con el interés y el bienestar del resto de la sociedad como un todo? No hay verso más famoso que aquél que nos habla de la orden que da Peleo a su hijo Aquiles «que siempre en valentía descollase y entre todos los otros campeara» (11.784). Un grupo de hombres, todos ellos héroes, no actúan fácilmente en armonía, en tanto que el deseo más grato a cada cual va encaminado a procurar preeminencia y gloria para sí mismo. El guerrero es el supremo valor para estas sociedades primitivas, dado que éstas son constantemente vulnerables, y dependen para seguir existiendo del valor de sus guerreros. La recompensa del guerrero es el honor, pero las exigencias del honor individual a menudo colisionan con los de la comunidad. Aquiles venga la deshonra de su honor retirándose del combate, pero sus camaradas padecen el desastre por su ausencia. Héctor podría haber evitado el duelo fatal con Aquiles, si se hubiera retirado a tiempo a Troya, como le imploraban lo hiciera sus padres. «Vente dentro de las murallas», le dice Príamo, «y así salva a troyanos y troyanas» (22.56). Pero Héctor no desea eso. El había cometi-

do un error táctico la pasada noche al ordenar a las fuerzas troyanas pernoctar en un campamento en la llanura que está fuera de las murallas, en vez de hacerlas regresar más a salvo a Troya, y esto es lo que ha permitido a Aquiles, recién incorporado al combate, infligirle una desastrosa derrota y cuantiosas pérdidas. Ahora le vemos debatirse consigo mismo, cuando se encuentra fuera de los muros y advierte que Aquiles se le acerca:

¡Ay de mí!, que si ahora me meto por las puertas y la muralla, Polidamante antes que nadie me cubrirá de oprobio, pues él me aconsejó que a los troyanos guiara a la ciudad la noche infausta en que se levantó el divino Aquiles. ¡Y yo no le escuché, y mil veces mejor hubiera sido! Mas ahora que he perdido, obcecado, tanta gente, vergüenza he de troyanos y troyanas, de peplos rozagantes, no diga un día alguno —cualquier cobarde mísero a mi lado: «Héctor, fiado de su propia fuerza, perdió al pueblo». Tal dirán y yo entonces, mil veces prefiera haberme con Aquiles enfrentado y después de matarle dar la vuelta, o yo mismo morir bajo su lanza, cayendo honrosamente ante mi patria (22.99.110).

El héroe está atrapado por la lógica de su heroísmo. Siempre luchando por sobresalir, encuentra inaceptable la más mínima pérdida de su imagen, incluso aunque con ello consiga la salvación de troyanos y troyanas; y así, la muerte de Héctor significa la destrucción de su patria. Tragedias tales como las de Coriolano, o Rolando, que rehúsan hacer sonar su cuerno de caza en solicitud de ayuda en Roncesvalles, son similares a éstas de la *Iliada*.

Lo que tal vez distinga a la *Iliada* en particular es la plenitud con que ambos aspectos se presentan. No es una obra romántica que glorifique la individualidad magnífica desatendiendo los costes humanos, ni tampoco es un sermón antiheroico. Vemos que Héctor y Aquiles son grandiosos porque son héroes, y que por aceptar el peso de ese papel ensalzan a la naturaleza humana a su más alto poder, incorporan a los dioses a la vida humana, y nos capacitan para comprender el

mundo. Pero no podemos pasar por alto las consecuencias que tuvo para Aquiles su testarudez, que se refiere no sólo al daño que ocasionó a su comunidad, sino también a la pérdida de su más querido amigo. Y cuando Héctor ha muerto gloriosamente ante las murallas de la ciudad, experimentamos íntegramente la aflicción y la desesperación de su país, sus padres, y su esposa. Cuando Patroclo cae muerto, Aquiles maldice la cólera que le retuvo inactivo junto a sus naves, «y no presté mi ayuda a Patroclo ni a todos mis demás camaradas que recibían muerte a manos del divino Héctor». La apasionada impaciencia al verse deshonrado es parte de la constitución del héroe, mas al ceder ante ella, Aquiles se ha situado a sí mismo en una posición desde la que sólo le es posible desear la venganza de Patroclo y luego morir (18.98 ss).

También Héctor tiene conciencia de las consecuencias de su valor y coraje. Cuando su esposa intenta refrenar su audacia, le replica que su dignidad puede urgirle a ir a primera fila,

«porque yo he aprendido a ser valiente en todo tiempo y luchar el primero entre troyanos, para acrecer la gloria de mi padre y mía propia. Porque yo sé muy bien —el corazón, el alma me lo dice— que día ha de venir en que parezcan la sagrada Troya y Príamo y el pueblo de Príamo, lancero valeroso. Mas no tanto me acuita el duelo que a mis gentes les espera, ni el de la misma Hécuba o el soberano Príamo; ni ver a mis hermanos, que valientes y numerosos son, caer al polvo, a los golpes de guerreros enemigos, cuanto el tuyo, mujer, cuando cautiva, llorosa algún aqueo se te lleve —de broncía loriga—, después de arrebatarte el día libre. Y allá en Argos quizá, mandada de otra, al telar tejeras o de la fuente Mesécida o Hiperia, bien contra tu querer, traerás el agua, pues sobre ti pesará entonces dura necesidad... Mas que yo muera, que tierra amontonada me sepulte, antes que oír tus tristes alaridos y saber que te arrastran ya cautiva». Así dijo, y al hijo los brazos le tendiera el ilustre Héctor; mas el niño chillando, hacia el regazo se volvía de la nodriza de cintura grácil, asustado a la vista de su padre. Espantábase el bronce y el penacho de crines de caballo que notara ondular espantoso en la cimera. El padre se rió y la Augusta madre, y al

punto el ilustre Héctor, el yelmo se quitó de la cabeza y en el suelo, irradiando fulgor, lo colocaba. Y él entonces, besó al dulce hijo y mecióle en brazos blandamente... (6.444 ss.)

Héctor conoce todo lo que cuesta ser héroe, y está preparado para pagarlo, y el poeta ha añadido a esta escena tan intensamente humana un emocionante simbolismo del dilema de todo guerrero. El fiel marido puede sacar el valor para luchar por su esposa de la esperanza de que cuando la desgracia haga acto de presencia él ya no estará allí para conocerla; y para proteger a su hijo pequeño, el amoroso padre debe transformarse en una figura inhumana revestida de una armadura de bronce que aterroriza al niño cuya vida va a defender al precio de su muerte.

### 3. La Odisea

Los griegos de la Antigüedad consideraban la *Iliada* como el mejor poema de los de Homero, punto de vista, por cierto, que comparte el autor de este libro. La *Iliada* fue la más citada, fue objeto del mayor comentario filológico, y contribuyó en la mayor medida a conformar la concepción griega del mundo y del hombre. La *Iliada* es una obra trágica, mientras que la *Odisea* es un relato de aventuras con final feliz, en la que el bien queda debidamente recompensado y el perverso es castigado. La visión trágica de la vida humana resulta, ¡ay! más hondamente verídica que la visión que contempla la simple justicia poética en el desarrollo de los acontecimientos, y es éste un motivo por el que la *Odisea* no puede igualar la penetración psicológica de la *Iliada*, al igual que las presunciones optimistas y los elementales contrastes morales de una novela como *Nicholas Nickleby* le imposibilitan tener la profundidad de una obra como *Guerra y Paz*. Sin embargo, la *Odisea* posee en sí misma grandes atractivos, y no es de desdeñar el que la traducción de la *Odisea* que hiciera

E. V. Rieu para la colección Penguin haya tenido enorme éxito de ventas, mucho mayor que el que obtuvo la *Iliada*. Podría uno decir que la *Odisea* posee la mayor parte de las cualidades de una novela, y de hecho, ciertamente es el más lejano antecedente de la novela en Europa.

También hubo otros poemas que narraban las aventuras de los héroes aqueos a su regreso de Troya. Parece que se trataba de obras relativamente breves y simples, de extensión mucho menor que la *Odisea*, que en su prólogo expresa una consciente declaración de ser la última de esas leyendas de «Regreso». «Cuanto antes habían esquivado la abrupta ruina, en sus casas estaban a salvo del mar y de la guerra; pero sólo a él...» (i.11-13). El poeta parece haber tenido la intención de crear un poema muy extenso, de la magnitud aproximadamente de la *Iliada*, que debería recapitular y reemplazar los antiguos poemas sobre «Regresos». Diversas consideraciones de lengua, ideas y estructuras han hecho pensar a los modernos filólogos que la *Odisea* fue compuesta algo más tarde que la *Iliada*, de la que también habría recibido influencia. En la Antigüedad ambos poemas fueron casi universalmente adscritos al mismo autor, punto de vista que ahora mantienen muy pocos de entre los que han estudiado esta cuestión; sin embargo, una opinión que goza de prestigio es la de que la *Iliada* fue obra de la juventud del poeta, y la *Odisea* obra de su vejez, idea que como se ve tienen elementos comunes con el punto de vista de postular una doble autoría para ambos poemas, que es la opinión que hoy prevalece. Con ello concuerda el hecho de que el poema parece tener la pretensión de incluir un relato de acontecimientos importantes entre el final de la *Iliada* y los comienzos de la *Odisea*: en el libro veinticuatro tenemos noticias del funeral de Aquiles, en el libro once del suicidio de Ayante, en el libro cuarto, del Caballo de Madera y el saqueo de Troya, en el libro tercero, de la partida de los aqueos desde Troya, en el libro cuarto del feliz regreso de Menelao; por encima de todo, se nos explica detalladamente el desastroso regreso de Agamenón, un terrible aviso de lo que puede acontecer a Ulises en

su vuelta. Es lo más parecido al hecho de que el poeta de la *Odisea* estuviera inducido por la existencia de la *Iliada* a rivalizar con ella en extensión.

El simple relato de la vuelta a casa de un héroe era algo extraordinariamente difundido. En primer lugar, Telémaco, el hijo de Ulises, aparece ensalzado al papel de actor principal; los cuatro primeros libros tratan de sus aventuras, primero en su patria Itaca y más tarde en sus viajes a Pilo y Esparta en busca de noticias sobre su padre, mientras que el propio Ulises no aparece hasta el libro quinto. Estamos ante una concepción atrevida, que podría haber producido un efecto anticlimático, pero el poeta maniobra hasta conseguir crear una expectación *in crescendo*. En Itaca nadie ha tenido noticias de Ulises durante varios años. En todo este período de tiempo no se han celebrado reuniones oficiales de ciudadanos en la asamblea; su propio hijo asume como un hecho el que sus blancos huesos se pudren bajo la lluvia o están esparcidos por el mar, pero cualquier tipo de acción permanece en suspenso hasta que su suerte de una manera u otra llega a conocerse. Incitado por Atenea a emprender un viaje en busca de noticias, Telémaco parte en primer lugar al palacio de Néstor, viejo y prudente, quien sin embargo no ha visto a Ulises desde que hace diez años los aqueos emprendieron el regreso desde Troya. Tras un largo viaje por tierra llega ante Menelao, en Esparta, quien le da noticias de que muy lejos, allá junto a las costas de Egipto, encontró un dios que le habló de que Ulises estaba retenido en una isla por una diosa. Esta larga serie de escenas nos permiten conocer los efectos que la ausencia del héroe causa sobre su familia, su comunidad, y sus amigos; y está construida de tal manera que nos muestra cuán distante se halla alejado y perdido —hasta el final de la tierra, donde sólo un dios puede decirnos en qué lugar se halla oculto. De una situación como ésta es de donde debe regresar Ulises.

Ya hemos dicho que la trama de la *Odisea* es compleja, mientras que la de la *Iliada* es simple: Telémaco y Ulises aparecen descritos en escenas separadas, y más tarde se unen.

Pero la complejidad de la *Odisea* va más allá de esto. Las visitas a Néstor y Menelao, en los libros tres y cuatro, permiten al poeta incluir escenas de heroísmo doméstico —Néstor con sus hijos, y Menelao en casa con Helena, toda una señora en su casa, y en modo alguno caída en desgracia, ni por haberse escapado con Paris, ni por las muertes que en la guerra de Troya hubo. Desfila ante nosotros este pueblo atractivo e interesante a través de los deslumbrados ojos de Telémaco, quien al principio se muestra tan tímido que a duras penas puede hablar a Néstor, y así progresa el poema hasta acercarse a la comedia costumbrista, en tanto que en ésta se nos describe un tipo de encuentros en los que, por supuesto, nada realmente «heroico», ni «de grandes hazañas» puede ocurrir. Más adelante volveremos a decir algo sobre esto.

Otro elemento de complejidad se introduce mediante el recurso de hacer que Ulises narre por sí mismo a los feacios sus anteriores aventuras, en los libros nueve al doce. Relatos tan ingeniosos como los del gigante del Ojo Único aparecen por doquier en los cuentos populares, y perfectamente podrían ser contados de cualquier aventurero como Ulises; en efecto, tienen mucho más en común todos ellos con Simbad el Marino que con Aquiles o con Héctor. El regreso de Ulises es, pues, un conglomerado de material de muy diferente tipo, lo que tiene sus consecuencias para el aspecto central del poema. La *Odisea* es menos reticente que la *Iliada* en admitir acontecimientos mágicos y sobrenaturales, a pesar de que sigue siendo austera en comparación con los patrones de otras épicas primitivas, de Grecia o de cualquier otro lugar; pero el poeta es sumamente cuidadoso, y pone los relatos más extraños y fantásticos en boca de sus personajes, antes que garantizar su autenticidad por sí mismo. Es Ulises quien nos habla de los Cyclopes, y de que Circe metamorfosea a los hombres en cerdos, y de las carnes del Rebaño del Sol, que mugen mientras se asan en los asadores; a su vez, el rey Alcínoo dice de su relato: «No creemos que tú seas un charlatán o embustero, Ulises, de los muchos que nutre el oscuro terruño y que vagan amasan-



do consejas de nadie entendidas. Tú, en cambio, al hermoso decir acompañas un noble sentido; y has contado tu relato perfectamente, como un aedo profesional...» (xi.362-368). El cumplido es deliberadamente ambiguo. Se concede incluso a Ulises el espaldarazo supremo de un héroe; desciende al Mundo de los Muertos, motivo que pertenece en mayor propiedad a Heracles, el más excelente de todos los héroes, y a Orfeo, cantor sobrenatural que domó a la muerte misma. El poeta de la *Odisea* logra algunas escenas de un *pathos* de grandes efectos, cuando el héroe encuentra la sombra de su madre y de sus amigos muertos en Troya, aunque la escena en sí está sólo ligeramente vinculada al resto del poema. Se nos hace evidente que la intención del poeta es conferir a Ulises todo tipo de experiencia heroica.

En la segunda mitad del poema, una vez que Ulises se encuentra de regreso en Itaca, detectamos una expansión de distinto carácter, y el lector advierte que por momentos se busca una mayor densidad por sí misma. Algunas escenas aparecen repetidas veces en forma muy similar, como cuando Ulises es objeto de mofa por parte de las criadas, y cuando los pretendientes le arrojan diversos enseres. Dicho con mayor seriedad, parece tratarse de una indecisión entre dos versiones de la trama. Según avanza la idea central del poema, Ulises no revela su identidad a su esposa hasta haberse apoderado con sus manos del arco, y haber dado muerte a los pretendientes, aunque hay una serie de ocasiones en que creemos ver, justo por debajo de la superficie y casi atravesándola, una versión en la que él se hacía reconocer por ella mucho antes, y ella misma le entregaba el arco con plena conciencia de que él lo usaría para tomar venganza. La tendencia de la filología más reciente ha sido la de minimizar estas dificultades y ver en ellas un propósito poético coherente, aunque resulta difícil, en este área, no sospechar de la presencia de acontecimientos diversos e incompatibles, como si nuestro poema estuviera diseñado sobre poemas sustancialmente diversos, perdidos en la actualidad.

La inclusión de acontecimientos del tipo de cuentos de hada, ogros y monstruos, tiene unas consecuencias sobre la heroicidad del héroe. En la gruta de los Ciclopes, o enfrentado a Circe la maga, la franca actuación de un Aquiles resulta imposible; no puede uno sobresalir si se está amenazado por poderes sobrenaturales. Ulises es un tipo nuevo de héroe, el del hombre que quiere sobrevivir. Las cualidades que necesita para sobrevivir son actuar con disfraz, fraude y aguante. En la *Iliada* Aquiles habla de un heroísmo más simple cuando expresa sus ideas, y podemos observar cómo se lo dice a Ulises. «Porque a par de las puertas de Hades mismo yo aborrezco al que una cosa dentro de su corazón esconde y otra dice» (9.312), y consecuentemente con ello, cuando recibe instrucciones de parte de Zeus para que entregue el cadáver de Héctor a Príamo, habla a éste en términos parecidos (24.560-562), sin hacer intentos de solicitar para sí mayor credibilidad. Por contra, Ulises se presenta a sí mismo ante los feacios con las palabras siguientes: «Soy Ulises, hijo de Laertes, famoso entre todas las gentes por mis muchos ardidés» (ix.19) y su diosa protectora Atenea le felicita por ser «experto en artimañas» más que todos los demás hombres, al igual que ella misma sobrepasa a los demás dioses en inteligencia y astucia» (xiii.291-299). En perfecta armonía con esto es por lo que Calipso, cuando recibe de Zeus la orden de dejar en libertad a Ulises, nunca le dice por qué está haciendo eso, sino que le insinúa que es por su propia y afable voluntad, que Ulises desconoce (v.160-191, vii.262). Una vez que Aquiles a dado muerte a Héctor, grita, «Pues, ea, entonemos un himno de victoria, hijos de los aqueos, y a las cóncavas naves volvámonos: “Alta gloria nos hemos conquistado, al divino Héctor hemos matado, a quien en la ciudad como a un dios invocaban los troyanos”» (22.391-394). En cambio, en el mundo más reservado de la *Odisea*, Ulises hace callar a la vieja sirvienta que comienza a entonar un grito de triunfo sobre los cuerpos de los pretendientes: «Goza dentro del pecho, loh anciana!, mas tente y no grites, que no es bueno ufanarse por muerte de hombres» (xxii.411-412).

En la *Odisea* uno se encuentra rodeado y amenazado por toda suerte de artimañas. En sus vagabundeos Ulises se encuentra con Circe, quien da la bienvenida más dulce a todos los que a ella se llegan, les ofrece alimento y bebida, y más tarde los transforma en animales; las Sirenas, que le llaman por su nombre y cantan para él, pero que en realidad pretenden apartarlo del mundo de los muertos si él se detiene a escucharlas. El leal sirviente Eumeo que vivía en Itaca, había nacido príncipe, pero había sido raptado de pequeño por una criada desleal y había sido vendido como esclavo, pasando así su vida como cuidador de cerdos. A Penélope la hacen una desgraciada esos vagabundos y embusteros que le cuentan falsas historias sobre su ausente marido con el propósito de obtener de ella alguna recompensa (xv.403 ss., xiv.122 ss.: observamos cómo Eumeo es tan cínico que dice al propio Ulises cuando aparece disfrazado «También tú, viejo, estarías dispuesto a inventar rápidamente una historia, si alguien te ofreciera un manto o un vestido para ponerte»). Contra un mundo como éste, uno debe defenderse a sí mismo con el autocontrol y paciencia, y no menos con disfraces. Ulises se mueve entre los feacios, desde el libro sexto hasta el comienzo del libro noveno, sin ser reconocido y de modo misterioso; cuando el bardo Demódoco cuenta el relato del Caballo de Madera y el pepel desempeñado por el propio Ulises en la toma de Troya, Ulises llora en silencio, pero resiste la tentación de revelar su identidad. De igual manera deambula en torno a su propia casa, disfrazado, desde el libro diecisiete al libro veintiuno, y resiste también la tentación de desenmascarse antes de tiempo, a pesar de ser insultado por sus propias criadas, o cuando contempla a Penélope llorando. Su corazón aúlla en su interior como un perro, pero consigue domeñarlo:

Calla ya, corazón, que otras cosas más duras sufriste, como el día que el Ciclope, de fuerza sin par, devoraba mis valientes amigos: tú allí te aguantaste, y, al cabo, con la muerte a la vista, mi ardid te sacó de la cueva (xx.18-21).

Incluso la guerra contra Troya adquiere en este poema un aspecto muy diferente. Ulises, según leemos, entró en Troya disfrazado, y dio muerte a buen número de troyanos mediante artimañas (iv.240 ss.) e introdujo el Caballo de Madera en la ciudad merced a su ardid (viii.494). Néstor incluso describe toda la guerra diciéndonos «Nueve años tentamos la plaza tramando ruinas con ardidés sin cuento» (iii.119) —una concepción considerablemente distinta de aquella en que el elemental heroísmo de Aquiles o Ayante conducía el ataque de los aqueos. La propia esposa de Ulises, así como su hijo, comparten su autodomínio. Penélope muestra una gran habilidad en ocultar sus auténticos propósitos a los pretendientes, sobre todo en el famoso pasaje de la tela. Les anuncia que ella no puede volver a casarse hasta que haya tejido un precioso sudario para el padre de Ulises, Laertes; deshacía durante la noche lo que durante el día había tejido, y así logró mantener a raya a los pretendientes por tres años (ii.85 ss.). Al final su autodomínio se ha convertido en un hábito con el que no puede romper; cuando se encuentra frente a frente con su marido, y cuando los pretendientes ya habían recibido muerte, se le hace aún difícil dar crédito a la identidad de su marido (xxiii).

Los dioses que presiden este mundo también han cambiado su modo de ser. Se nos dice que ahora los dioses van y vienen disfrazados entre los hombres, y los someten a pruebas para ver si son virtuosos o perversos. El rey de los feacios pregunta al disfrazado Ulises si es un dios, y uno de los más pusilánimes pretendientes se alarma cuando uno de los más decididos de entre ellos ataca al héroe disfrazado de mendigo, aludiendo aquél a que podría tratarse de un dios (vii,199, xvii.485). En efecto, Ulises se comporta al respecto como un dios, al anunciar su intención de someter a prueba a sus sirvientes, y moviéndose entre ellos de incógnito (xvi.305); mientras que al final la destrucción de los pretendientes se nos ofrece menos como un gesto heroico que como un episodio de la justicia divina. Penélope, al enterarse de que los pretendientes han

muerto, se niega a creer que su marido ha regresado y ha sido quien lo ha hecho, y así dice:

«No, fue sin duda algún dios quien mató a los galanes, airado por su odiosa insolencia y sus hechos infames, pues nunca respetaron a un hombre entre tantos que pisan la tierra, fuese noble o ruin, que por caso llegara hasta ellos. Tal locura les trajo su mal» (xxiii.63-67).

Cuando el anciano padre de Ulises, Laertes, se entera de que los pretendientes han muerto, su respuesta fue decir, «Padre Zeus, aún vivís las deidades allá en el Olimpo, si en verdad los galanes purgaron su loca insolencia» (xxiv. 351-352).

La manera de ser «divino» en la *Odisea* difiere considerablemente de la espléndida presunción de la *Iliada*. El héroe se presenta a sí mismo como un agente casi anónimo de la justicia divina, asemejándose a los dioses, que ya no son por más tiempo los gobernantes del mundo serenos y confiados en sí mismos, y no necesitan justificar sus acciones, sino que se han transformado en seres que casi con angustia se defienden a sí mismos. Al comienzo del poema Zeus habla a Atenea, y si recordamos las escenas divinas del libro primero de la *Iliada*, con su extraordinaria mezcla de grandeza y frivolidad, quedaremos impresionados por la diferente situación con que aquí nos encontramos. Zeus está meditando sobre el destino de Egisto, el adúltero amante de la esposa de Agamenón, Clitemnestra, quien tras seducir a ésta dio muerte a su marido cuando regresaba triunfante de Troya, aunque terminaría él mismo por ser asesinado a manos de Orestes, hijo de Agamenón. ¡Ay!, dice el padre de dioses y hombres:

Es de ver, cómo inculpan los hombres sin tregua a los dioses achacándonos todos sus males. Y son ellos mismos los que traen por sus propias locuras su exceso de penas. Así, Egisto, violando el destino, casó con la esposa del hijo de Atreo y le dio muerte a él cuando a casa volvía. No accedió a prevenir su desgracia, que bien le ordenamos enviándole a Hermes, el gran celador Argifonte, desistir de esa muerte y su asedio a su esposa... Ahora Egisto ha pagado sus maldades (i.32-43).

Hay aquí una representación de la divinidad que aparece aplicada en el poema con una gran lógica. Quienes fracasan son culpables, que se han atraído sobre sí su propia desgracia; y son por ello explícitamente amonestados antes de que sea demasiado tarde, aunque ellos prefieren desoír la amonestación. Incluso los pretendientes han recibido una horripilante visión de su propia ruína, pero ellos prefieren desatenderla (xx.345-371). Sin duda el viejo cuento del héroe que regresa y, entregado a la muerte, llega justo a tiempo de evitar la boda forzada de su esposa y la pérdida de su reino —un tipo de relato que aparece en todo el mundo— no dedica gran importancia a la desaparición de los compañeros del héroe. Es vital para la narración que el héroe regrese a casa sólo, y tenga que hacer frente a grandes peligros, como veríamos si intentáramos imaginarnos una *Odisea* en la que Ulises alcanzara Itaca con doce barcos cargados de guerreros a su regreso de Troya. Los pretendientes, por su parte, deben morir ajusticiados por el simple hecho de que son pretendientes que han atropellado la posición y los derechos del héroe por su presunción. Mas en nuestra *Odisea* todo esto se nos presenta como moralmente cuestionable, y el poeta es sumamente cuidadoso en asegurarnos que Ulises hizo todo lo posible por salvar a sus hombres, que se atrajeron sobre sí mismos su propia ruina a pesar de los esfuerzos de Ulises.

Muchos males pasó por las rutas marinas luchando por sí mismo y su vida y la vuelta al hogar de sus hombres, pero a éstos no pudo salvarlos con todo su empeño, que en las propias locuras hallaron la muerte. ¡Insensatos! Devoraron las vacas del Sol e, irritada la deidad, los privó de la luz del regreso (i.4-9).

Los pobres compañeros habían sido avisados de que no debían tocar las vacas del Sol, pero bajo la presión de una inminente muerte por inanición, cedieron; sin embargo, el héroe se despertó rápidamente —como debió hacer también cuando los incorregibles marineros abrieron el odre donde estaban los

vientos que había dado a Ulises el señor de los vientos, Eolo, y la tormenta que se desencadenó los desvió muy lejos de Itaca, que ya ante su vista se hallaba (xii.338, x.31). Esas inoportunas siestas por parte de Ulises son los recursos un tanto elementales que el poeta ha encontrado para alejar a su héroe de los criminales errores de los hombres cuya condena va a quedar explicada y justificada más adelante. Por lo que se refiere a los pretendientes, su culpa se ve incrementada por un artificio que surge naturalmente al ampliar Telémaco el papel que le corresponde representar. Cuando el joven príncipe se transforma en figura activa, los pretendientes se reúnen para plenear su muerte, y disponen en efecto una emboscada contra él, para asesinarle cuando regresaba de Esparta. Se nos apunta una justificación anticipada de lo que será su aniquilamiento, y que va más allá de la que sería considerada como suficiente en una época más elemental: ellos no son sólo unos vasallos desleales que agravian a un héroe, sino que al menos de intención son también unos asesinos.

Héroes y dioses por igual se justifican ahora por un patrón explícitamente moral. En la *Iliada* no hay villanos, pero la *Odisea* está repleta de contrastes morales en blanco y negro. Los pretendientes son villanos; de los sirvientes de Ulises, algunos son virtuosos y leales, y éstos van a ser luego recompensados (la vieja ama Euriclea, el porquerizo Eumeo y el boyero Fíletio), otros son unos traidores que mueren de muerte humillante (el cabrero Melantio, las sirvientas que cohabitan con algunos pretendientes). Por su parte, en el cielo los violentos conflictos entre dioses que vivifican la *Iliada*, y que tanto quebradero de cabeza iban a traer a futuros teólogos, ceden paso a conductas más decorosas: los dioses no se enfrentan entre sí, y Atenea dice a Ulises que ella dejó de protegerle cuando Posidón le estaba persiguiendo a él, porque «no quise yo enfrentarme a mi tío Posidón» (xiii.341). De hecho, pocos son los dioses que aparecen en acción por completo, tan sólo la diosa protectora de Ulises, Atenea, hace las cosas a su manera con sus constantes intervenciones, y se nos da la impre-

sión general de que los designios divinos son algo indiviso y honrado.

La más notable excepción a esto es el vivo e indecente relato que el bardo Demódoco recita para entretener a la corte de los feacios. Canta la aventura de Afrodita, diosa del amor, esposa del tullido dios artesano Hefesto, con Ares dios de la guerra. El burlado marido, informado por el omnividente Sol de lo que está sucediendo, construye una trampa alrededor del lecho, una red de recias cadenas, delgada como una tela de araña, invisible a los ojos. Los amantes, engañados por Hefesto que les ha hecho creer que ha partido de viaje, marchan juntos al lecho, donde las cadenas les van a aprisionar fuertemente. El marido convoca a todos los dioses a que presencien la vergonzante escena, y reclama se le devuelva la dote que él hubo de pagar al padre por esta esposa infiel. Todos los dioses acuden, aunque las diosas se quedaron aparte por pudor, «y una risa sin fin levantóse en sus almas felices, observando las trampas del hábil Hefesto». Accedió éste finalmente a soltar a la avergonzada pareja, que marcharon a sus respectivos santuarios, él a Tracia, y ella a Chipre (viii.266-369).

En este relato, que se hizo tan popular en épocas posteriores, y que es la primera manifestación en que se trata la frivolidad de los amores de los Olímpicos, tal como iban a florecer en las *Metamorfosis* de Ovidio, y en la imaginación de innumerables escritores y artistas del Renacimiento, vemos como si estuviera concentrado e intensificado sólo en este pasaje de la *Odisea* todo el conjunto de dioses de la *Iliada* que, sencillamente, no tenían dignidad ni moralidad. Pero el poeta es sumamente cuidadoso en poner este relato nada edificante en boca de un personaje, no en sus propios labios, y este personaje está además entreteniendo a los feacios, que son un pueblo con privilegios sobrenaturales, pero que no es tomado definitivamente en serio por el poeta. Entre ellos la persona más ilustre es la reina, se nos dice, y no el rey; y se ufanan, «verdad que no somos luchadores perfectos de cuerpos ni puños; mas nadie nos supera en correr con los pies ni en regatas de



naves, y nos gustan de siempre el banquete, la cítara, el baile, los vestidos bien limpios, los baños templados, los lechos» (viii.246-249). Este es el tipo de canciones que a los feacios les *agradaría*. Pero, incluso aquí, podemos conocer el carácter serio de la temática que en la *Odisea* subyace. Hefesto, Afrodita y Ares configuran un triángulo análogo al de Menelao, Helena y Paris, y en este otro más trágico de Agamenón, Clitemnestra y Egisto. El triángulo de Ulises, Penélope y uno de los pretendientes, podría haber tomado esta misma forma. En la tierra, un relato como éste debe terminar en muerte violenta; en el cielo, los graves sufrimientos de los hombres se transforman en risa; allí no tiene cabida la muerte, y Afrodita se levanta tras su escándalo, y se escapa «para Pafo de Chipre, donde tiene su templo y su altar siempre lleno de ofrendas. Al llegar la lavaron las Gracias. La ungieron de aceite inmortal, del que brilla en la piel de los dioses eternos, y vistiéronle ropas preciosas, hechizo a los ojos» (viii.363-366).

Hemos visto que el héroe épico Ulises se ha arrojado a aventuras y situaciones en las que resultaría imposible el heroísmo de un Aquiles, y que un nuevo heroísmo de paciencia y de astucia le viene en buena medida impuesto. A pesar de todo, aún sigue siendo un héroe épico; ambas concepciones producen a veces efectos extraños y complejos cuando ambos se unen conjuntamente. Cuando el Cíclope regresa a su cueva y encuentra allí a Ulises y doce de sus compañeros,

Al oírle, el temor quebrantó nuestros pechos, tal era de terrible su voz, de espantosa su propia figura; mas con todo logré contestarle con estas palabras: «Somos dánaos, que errando venimos del campo de Troya, sobre el seno sin fondo del agua a merced y capricho de los vientos. Buscando el hogar nos torcieron el rumbo por diversa región y distintos caminos: decreto de Zeus ello fue a no dudar. Nos gloriamos de ser de las huestes que mandó Agamenón, cuya fama es sin par bajo el cielo, pues tan grande ciudad arrasó, tantas fueron las gentes que deshizo en la lid. A tus plantas venimos ahora esperando nos des la señal de hospedaje o nos hagas de lo tuyo otro don según es entre huéspedes ley. Ten respeto, señor, a los dioses. En rue-

go venimos; al que en súplica llega y al huésped, amparo y venganza presta Zeus Hospitalario; él conduce al honrado extranjero» (ix.259-271).

En este diálogo conmovedor oímos los dos aspectos del carácter de Ulises y de su pobre situación. El gigante le horripila, pero él aún habla con valor, como un héroe, y parece asaz convincente con la jactancia de sus relatos heroicos y las gloriosas hazañas en que ha participado. Pero más adelante el diálogo toma un giro distinto, una mera súplica por su vida. La gloria de Troya y Agamenón no sirve frente a un ogro, y la yuxtaposición de ambos elementos hace que esta jactancia parezca de un extraño patetismo.

Lo mismo ocurre repetidas veces en las aventuras. Circe predice a Ulises los peligros que le acechan; cuando ella le habla de Escila y Caribdis, el monstruo de seis cabezas de un lado, y el terrorífico vórtice de otro lado, Ulises pregunta cómo podrá castigar a Escila por el daño que va a causar a su tripulación. Circe replica: ¡Obstinado! tú siempre pensando en esfuerzos guerreros y proezas, no cedés siquiera ante dioses eternos; que no es Escila mortal, antes bien, una plaga sin muerte, un azote tremendo, agobiante, feroz e invencible, y no hay fuerza capaz contra él; lo mejor es la huida». Pero cuando Ulises llega al lugar: «(O)lvidándome entonces, del todo, del duro consejo que me había dado Circe, de no recurrir a las armas, revestí mi armadura completa y con dos grandes picas fuertemente empuñadas monté en el castillo de proa...» Pero mientras el héroe y sus hombres están atentos al peligro de Caribdis, de pronto, desde el otro costado, Escila arrebató a seis miembros de la tripulación:

mi nombre pronunciaban por última vez dando gritos de angustia... Devorólos Escila en las bocas del antro y chillando me alzaban los brazos aún en su horrible agonía: nunca tuve a mis ojos tan triste visión entre todas cuantas he padecido en el mar descubriendo sus rutas (xii.112 ss., 226-159).

Ulises intenta ser un héroe y luchar incluso contra peligros so-

brenaturales, pero el resultado es, de nuevo, sólo el *páibos*. El viejo heroísmo está desapareciendo del horizonte.

Podemos observar no menos de tres estratos en el episodio de Circe la maga. En el primero, que es más elemental y refleja con mayor claridad el carácter del cuento popular, Ulises queda a salvo de ser transformado en cerdo al igual que sus compañeros, gracias a haber tomado un antídoto mágico para su mágica droga. Hermes le encuentra y le ofrece la planta sobrenatural «que los dioses denominan “moly”, pero que a los hombres les resulta difícil arrancar; en cambio los dioses lo pueden todo». Hermes dice al héroe que «ella no será capaz de encantarte, porque la poderosa yerba que yo te voy a dar te protegerá». Lo que Ulises debe hacer, cuando Circe ya ha ensayado en vano todo su poder mágico contra él, es lanzarse impetuosamente sobre ella con la espada desenvainada: esto es, comportarse como un guerrero. Pero cuando él ha hecho todo esto, y Circe le invita a su lecho y le jura no va a causarle daño, ella le dice:

¿Quién eres, de qué gente y país? ¿Dónde son tu ciudad y tus padres y por qué maravilla bebiendo el brebaje no fuiste hechizado? Jamás un varón resistióse a esta droga una vez que bebida pasaba el valladar de los dientes; mas sin duda en tu entraña se encierra una mente indomable. ¿O por acaso eres tú aquel Ulises mañero que siempre me auguró Hermes, el de vara de oro, que habría de llegar en su negro, ligero bajel al retorno de Troya? (x.325-332).

No se hace mención aquí de la planta mágica, de la que no volvemos a tener noticias tras su presentación, ni del heroísmo marcial del pasaje con la espada en la mano. Ulises ha triunfado sobre los encantamientos gracias tan sólo a la habilidad de su mente, y creemos ver aquí los pasos sucesivos por los que un cuento popular de hadas y brujas en el bosque se ha tornado en algo heroico en primera instancia, y luego algo más sofisticado e intimista. La mente conquista y se hace reconocer de sus oponentes por lo que ella es.

El centro de atención hace algo más que el mero alejarse del guerrero heroico; también se ensancha. La *Odisea* se interesa vivamente por muchas cosas que la *Iliada*, que es de maneras más austeras y serias, excluye de su atención. Hemos visto que los criados juegan un papel importante en el poema. Ulises, en su primer regreso a Itaca, va derecho a la cabaña de Eumeo, su leal porquerizo; Eumeo, su cabaña y sus perros son descritos con todo cariño, y el poema se deleita en ellos durante tres libros antes de que el héroe parta definitivamente hacia su palacio (xiv-xvi). Se nos dice cómo son los sirvientes de los pretendientes, cómo se comportan las criadas de Ulises, cómo quedan de desmoralizados los sirvientes leales al comprobar que no pueden hablar cara a cara con su señora, ni tener algo que comer o beber, ni llevarse algún pequeño presente (xv.376). Aquí tenemos el más remoto antecedente de la poesía pastoril, con su sencillo interés por los temas campesinos y similares.

La *Odisea* también se interesa por los cantores profesionales, tanto en el marco de los feacios como en su propio país, Itaca. El cantor ciego Demódoco es una de las personas inolvidables del poema. Posee una visión penetrante e informada sobre su trabajo. Vemos a Ulises construir una balsa en la isla de Calipso, y él mismo nos dice cómo fabricó su gran cama doble, incorporando el tronco de un olivo como una de las patas de la cama, de suerte que la cama era inamovible «y en torno de éste, con piedras bien juntas, levanté mi aposento, cubrílo con un buen tejado y le puse unas puertas trabadas... y mondé de raíz para arriba su tronco, pulido lo dejé por el bronce... hice el lecho que luego revestí con oro, y plata y marfil...» (xxiii.192-200). Se ufana de ser un hombre excelente en arar y segar el trigo tanto como en la lucha (xviii.366-375); en cambio en la *Iliada*, al describírsenos las escenas del escudo de Aquiles, se nos habla de los segadores en su duro trabajo, mientras el rey «allí entre ellos, en silencio está, bastón al puño, y el corazón de gozo le rebosa» (18.556). En la *Odisea* tenemos una concepción claramente menos altisonante; en

ella el ideal de un hombre incluye no sólo destreza en la guerra, sino también habilidad y maña en las labores agrícolas; se ha dignificado el trabajo, y los señores de Feacia y los ociosos pretendientes aparecen tratados con dura ironía.

Es ir demasiado lejos afirmar de la *Odisea* que está realmente interesada en motivos políticos. En la *Iliada* los reyes son los reyes, y los demás deben hacer lo que se les dice. En el libro primero de la *Iliada* el rey Agamenón ignora simplemente el parecer expresado por la asamblea del ejército de que se devuelva Criseida a su padre, y es evidente que el rey está en todo su derecho a lograr así, aunque el resultado muestre que ha cometido un error de juicio y que ello lleva implícito una humillación. En el libro segundo, la asamblea de los aqueos se encuentra ante un episodio de indisciplina. Las tropas acuden a formación tras ciertas dificultades, y tan pronto como Agamenón ha terminado de hablar se precipitan hacia los barcos. Ulises restaura el orden con métodos drásticos, y en un pasaje verdaderamente único, uno de los subordinados toma la palabra para expresar una violenta crítica al rey. El poeta hace una odiosa descripción de él:

Mas Tersites, él sólo, seguía aún dando chillidos, el charlatán sin freno, que sabía en sus mientes palabras infinitas, descompuestas, locamente y sin orden, para armar altercado con los reyes y la risa excitar de los argivos. Era el hombre más feo que llegara bajo los muros de Ilión: zambo y renco de un pie, los abombados hombros sobre su pecho recogidos. Arriba, la cabeza puntiaguda, de una rala pelusa florecía (2.212-217).

Su estridente ataque contra el rey, en el que reproduce buena parte del enojado discurso de Aquiles en el libro primero, disgusta a todo el ejército —nos lo asegura el poeta— y cuando Tersites recibe los golpes de Ulises haciéndole callar, todo el mundo se alegra. Para la gente del pueblo el enérgico comportamiento de Ulises ha sido correcto: «Malhadado, ahí quieto, y escucha las palabras de los otros que valen más que tú;

porque tú, cobarde, tú sin fuerzas, ni en la guerra ni en el consejo cuentas. No vamos aquí todos a ser reyes, los aqueos; nunca bueno fue el imperio de muchos; uno solo, el soberano sea y el rey uno» (2.200-205). Ya se acabaron los alborotos en el ejército, ni nadie más intentó hablar excepto Ulises, Néstor y Agamenón.

Esta escena es virtualmente el único signo en la *Iliada* de que no puede haber otra vida política que la obediencia implícita a las órdenes de una clase real establecida por Zeus. Es enfática de una manera poco característica, y el lector se ve tentado a inferir que en realidad los demagogos no siempre fueron odiados y rechazados por el hombre corriente, como le ocurriera a Tersites; pero esto no es ir muy lejos. En la *Odisea* los asuntos políticos alcanzan mayor desarrollo y mayor interés. Hemos de tener en cuenta, desde luego, el hecho de que la *Iliada* describe un ejército en campaña, y la *Odisea* un estado regular, pero observamos que también en Troya el hombre del pueblo puede ser ignorado (3.154-160, 7.346-364). La asamblea de los hombres de Itaca en el libro segundo, la primera en veinte años, es lo más parecido a una asamblea en la vida ordinaria, con no menos de siete oradores y un procedimiento propio; y de nuevo, en el libro último, los familiares de los pretendientes muertos celebran una reunión en que se exponen diversos puntos de vista y se suscitan diversas emociones (ii.1.259, xxiv.412-471). El propósito de la primera reunión, convocada por Telémaco, es movilizar a la opinión pública contra los pretendientes, y esto es un arma formidable para alarmarlos; tras el fracaso de su tentativa por tenderle una emboscada, uno de los más violentos pretendientes les incita a matar inmediatamente a Telémaco, «antes de que convoque al pueblo en asamblea. El les contará todo el relato, que ellos desaprobarán: ellos nos causarán la desgracia y nos expulsarán al destierro» (xvi.376-382).

En la asamblea de los deudos de los pretendientes, se acusa a Ulises de ser la causa de la pérdida de buen número de sus compañeros, y haber asesinado a los pretendientes; un jefe

debe ser siempre el responsable de lo que ocurre a sus subordinados (xxiv.427), y ello no es una mera justificación de la murmuración que Héctor teme en la *Iliada* (22.106), sino una respuesta a lo que ha sido una violenta declaración. De otra parte, los partidarios de Ulises sostienen que él fue «bondadoso y amable», «tan bondadoso como un padre» y que por ello merece la devoción del pueblo. La posición del rey está ahora en peligro entre los ambiciosos nobles, tanto en Itaca, donde a ojos de los pretendientes está abierta la cuestión de quién va a suceder a Ulises (el propio Telémaco afirma «hay otros reyes en la isla de Itaca», i.394), como entre los feacios, donde el rey parece ser poco más que un *primus inter pares*. Sin duda, esto refleja la situación histórica de momentos en que las antiguas monarquías hereditarias de las ciudades griegas estaban siendo reemplazadas por los sistemas aristocráticos. En lo que a nuestro poema concierne, centra su atención en cuestiones como la lealtad y la obligación, ambas en el contexto de la propia familia del rey y de sus relaciones con los ambiciosos nobles, y junto a un mayor interés por el pueblo llano se vislumbra la fuerza que éste va adquiriendo. El propio Ulises está ansioso por exponer el estado de ánimo de sus sirvientes antes de manifestar él el suyo (xvi.301-307). En sus viajes también tiene problemas con un subordinado revoltoso: Euriloco, un primo suyo, intenta en repetidas ocasiones atraerse a los hombres para que tomen una opción diferente de las del héroe (x.429, xii.278).

La cuestión de los diversos status sociales es tema central en el poema. Cuando Ulises se halla narrando el falso relato de su propia vida, le resulta natural ofrecer la impresión de ser un hijo ilegítimo de un hombre rico, favorecido por su padre, pero al que sus hermanos legítimos han quitado su herencia tras la muerte del viejo padre; un fuerte guerrero que se ha casado gracias a su valor personal con la hija de un rico hombre y se hace pirata (xiv.199 ss.). En otro de estos relatos fabulosos dice que ha tenido que exiliarse por haber dado muerte al hijo de un rey de Creta que intentaba privarle de su parte

del botín de Troya, «por no haberme prestado a servir a su padre como otros, pues tenía mis propios soldados». Mientras que en la *Iliada* el héroe sólo debe luchar con otros héroes, poniendo en peligro su vida pero preservando en todo momento su supremacía, la *Odisea* es plenamente consciente de que la lucha por la posición y la propiedad son luchas poco heroicas, y manifiesta cada uno de los múltiples detalles de ellas.

En el poema también tiene cabida lo débil y lo corriente, mientras que en la *Iliada* siempre se mira a lo sobresaliente. El centro de atención puede recaer sobre un personaje como el de Elpenor, uno de los hombres de Ulises, que se emborracha y se duerme sobre un tejado, olvidándose de dónde está, se cae y se rompe las narices, «no era, en verdad, esforzado en la guerra ni sano de juicio» es el comentario que merece de Ulises (x.552). Se le permite ser uno de los que se aparecen a Ulises en el Mundo de los Muertos y le suplica un funeral con los debidos honores:

Al llegar, ¡oh mi rey!, haz memoria de mí, te lo ruego, no me dejes allí en soledad, sin sepulcro y sin llanto, no te vaya mi mal a traer el rencor de los dioses. Incinera mi cuerpo vestido de todas mis armas y levanta una tumba a la orilla del mar espumante, que de mí, desgraciado, refiera a las gentes futuras; presta oído a mi súplica y alza en el rúmulo el remo con que vivo remé compañero de todos los tuyos (xi.72-78).

En la *Odisea* hay un completo y simpático tratamiento de los mendigos, y el poeta sabe que es probable que a un mendigo se le den mejor las cosas en la ciudad que en el campo (xvii.18). Incluso la pobre sirvienta que muele el trigo en el molino y es la más débil de cuantas allí trabajan en la tarea menos envidiable y más servil de todas, de suerte que después de que hayan terminado las demás y se hayan ido a dormir ella aún queda trabajando hasta completar el trabajo que se le ha encomendado; esta pobre vieja atrae la mirada del poeta, que le pide ruego a Zeus por la destrucción de los preten-



dientes, pues las exigencias de éstos le tenían agotada (xx.105). Que ellos hayan sobrecargado de trabajo a una sirvienta es una parte de su ofensa. En una escena muy famosa hace un empleo enormemente efectivo del patetismo de un viejo perro, que en su día fue buen cazador pero que ahora yace por tierra, presto a morir en un estercolero porque su amo anda lejos errante. Tras reconocer a su dueño después de veinte años, el perro Argo agita su cola y extiende sus orejas, aunque no le queda vigor suficiente para acercársele; Ulises disimula unas lágrimas ante Eumeo, y el perro muere cuando Ulises pasa ante él (xvii.290 ss.). El episodio ha sido con razón elogiado y mañosamente elaborado para evitar excesivo sentimentalismo, aunque extrae de la situación todo lo que de sí puede dar; pensamos que la *Iliada*, sin embargo, no consideraría esto suficientemente heroico para incluirlo en su relato.

No hemos dicho que en la *Odisea* Nausícaa, hija de un rey, también ayuda en las tareas del lavado. Se nos presenta un encantador incidente cuando sale de merienda hacia la playa acompañada de sus amigas; acabado el lavado juegan con la pelota en la playa (vi.1-118). El anciano Laertes, padre de Ulises, fue siempre un jardinero entusiasta, y se nos dice que había regalado a su hijo, cuando era éste pequeño, unos liños de frutales como propiedad suya. Obviamente el joven Ulises iba a ser el responsable de su cuidado (xxiv.336). El poeta ofrece con ello un ejemplo supremo de la diferencia existente entre esta concepción del héroe y la de la caballería medieval, en donde el caballero venía definido por su absoluta exención del trabajo corporal, e incluso por una oposición de principio a él, y así lo deja ver el poeta cuando emplea el símil del cansado labrador para compararlo a la añoranza que Ulises siente por su patria. Las últimas tardes que pasó entre los feacios, que habían prometido transportarle a su patria esa noche, en medio de los placeres de la fiesta y entre el son del canto de Demódoco se nos presentan así:

Ulises, en tanto, muchas veces tornábase al sol fulgurante anhelando se pusiese, que en ansias tenía el regreso a la patria. Como piensa en

su cena el varón al que en un largo día con el sólido arado arrastraron los bueyes bermejos por el haza y, al fin, consolado, contempla el ocaso por marcharse a cenar aunque apenas le rigen las piernas, tal de amable la puesta del sol fue esta vez para Ulises (xiii.28-35).

El poeta no percibe incongruencia alguna en tal comparación, ni su héroe queda envilecido por la idea del trabajo manual. El mismo lo conoce bien.

El mundo de Ulises también conoce el comercio, casi todo él en manos de los fenicios, y la piratería. En verdad que no se distinguen el uno del otro. Los fenicios que robaron al joven Eumeo eran comerciantes, pero un rapto de poca importancia y su posterior venta como esclavo les resultó cosa fácil. El honor heroico es en los poemas homéricos inseparable de la posesión, y llamamos la atención sobre el hecho de que tanto la cólera de Aquiles como la venganza de Ulises fueron provocadas por privar a un héroe de algo que fue posesión suya; mientras que incluso en caso de homicidio se acepta la satisfacción mediante el pago de una «multa de sangre»; (9.632). Pero mientras Aquiles da una prueba de su extraordinaria grandeza de alma al mostrarse por encima del interés en los detalles de la compensación, Ulises se va hasta el extremo opuesto. Náufrago y solo, ha perdido los tesoros que le correspondieron tras el saqueo de la ciudad de Troya, y, plenamente consciente de haberlos perdido, está ansioso por recuperarlos. Recibimos una fuerte impresión cuando dice al rey de los feacios:

Prez y honor de tus gentes, Alcínoo, señor poderoso, si ordenáseis que aquí me quedara por un año entero y, entretanto, ayudáseis mi vuelta con nuevos presentes, bien de grado lo haría; de cierto sería gran ventaja el llegar a mi propio país con las manos más llenas y obtendría más afecto y respeto de todos los hombres que en tal modo me viesen en Itaca entrar de regreso (xi.355-361).

Posteriormente los griegos se sintieron un poco ofendidos por estas ansias de lucro de Ulises, crítica ésta que aparece expre-

sada en el propio poema; un joven feacio de la nobleza le dice que no es como un hombre diestro en los deportes, sino

uno de esos, más bien, que en las naves de múltiples remos con frecuencia nos llegan al frente de gentes que buscan la ganancia en el mar, bien atento a la carga y los fletes, y al goloso provecho: en verdad nada tienes de atleta (viii.159-164).

Es un insulto terrible esto, y al momento Ulises se apresura a refutarle mediante la realización de una hazaña atlética: arroja un pesado disco más allá de la distancia que los feacios lograron alcanzar con otros menos pesados, mas con todo, nos queda la impresión de que la acusación no era por completo injusta. Incluso el propio poeta parece complacerse al pensar que al final de la *Odisea* regresa a su patria con tesoros mayores que los que originariamente había sacado de Troya (v.36-40).

Junto a este interés por el comercio va el gusto por los viajes y los países extranjeros. Se cuentan muchos relatos sobre viajes por Egipto, de negocios o de pillaje, o simplemente como consecuencia de vientos desfavorables. Ulises y el poeta comparten un interés por lugares exóticos: al principio del poema se nos dice que «conoció las ciudades y el genio de innumerables gentes» (i.3). Cuando el héroe alcanza la isla de los Cyclopes, hay otra situada enfrente, y es allí donde amarra los barcos. Nos da una completa y detallada descripción de la misma. Es una isla no habitada sino por manadas de cabras salvajes,

su suelo no es mezquino en verdad; rendiría de todos los frutos, porque tiene unos húmedos prados de hierbas suaves junto al mar espumoso; perennes las vides serían sobre él, las labores ligeras, espesas las mieses y de buena sazón, porque es mucho el mantillo en la tierra. Tiene un puerto, asimismo, con buen fondeadero... En el fondo del puerto deslízase límpida el agua manantial de una gruta (ix.116 ss.).

Recordamos que durante los siglos octavo y séptimo antes de Cristo, las ciudades griegas establecieron colonias dispersas

por todo el Mediterráneo oriental, y da la impresión de que en este pasaje tenemos algo así como un prospecto de propaganda para atraer colonos a un nuevo asentamiento. La atención de la *Iliada* es más intensa, también más concentrada, y aunque no necesita viajes al extranjero ni actividades económicas complejas para fijar el escenario de la acción y de los sufrimientos del héroe, ha abierto el horizonte para incluir los orígenes de lo que pronto serán las ciencias de la geografía y de la etnografía. La insaciable curiosidad griega encuentra su primera expresión en la *Odisea*, al atraer a Ulises hacia la cueva de los Ciclopes (ix.174). El poeta nos proporciona una somera descripción de la geografía y la historia de Creta, y nos suministra datos tan particulares como la extraordinaria fecundidad de los rebaños de ovejas en el Norte de Africa (xix.172-180, iv.81-89); comenta también la falta de vida social de los Ciclopes, quienes «no tratan en juntas ni saben de normas de justicia» (ix.112).

El tema del héroe que viaja por diversos lugares y conoce aventuras y lances amorosos, con frecuencia disfrazado e irreconocible, iba a convertirse en la forma original de la novela griega, que comenzó a aparecer en el siglo cuarto antes de Cristo. Estas novelas, de las que se nos han conservado sólo unos ejemplares, que son por cierto hoy día poco leídos, formaron la base de esas otras obras más complejas y entretenidas como el *Satiricón* de Petronio, o las *Metamorfosis*, también llamada el *Asno de Oro*, de Apuleyo. Desde entonces la tradición prosiguió hasta las primeras novelas en las lenguas modernas de Europa, y en libros como *Don Quijote* y *Tom Jones* se reconoce este mismo origen.

No es menos importante ni de menor interés de entre los nuevos temas que introduce la *Odisea* el tema de la mujer. En la *Iliada* los retratos de mujeres —Hécuba, Andrómaca, Helena— son plenamente satisfactorios y no se percibe el agudo grito del personaje femenino. También las diosas intervienen con un carácter y unas maneras claramente diferenciadas de los dioses, diferencias que, sin embargo, no significan que

sean menos activas o menos efectivas. Pero también las mujeres de la *Iliada*, como cualquier otro elemento en este poema tan concentrado, existen fundamentalmente para hacer resaltar la figura del guerrero. Hécuba es madre de hijos guerreros, el noble Héctor y el menos satisfactorio Paris; lo que se nos muestra de ella es precisamente su carácter de madre. Andrómaca es la esposa del héroe y la madre de su hijo. Se le confiere vitalidad e intensidad suficientes para representar su papel con perfección memorable; su esperanza y sus temores, tanto en su papel de esposa como cuando deja de serlo, completan la descripción de la vida del héroe. Si no existiera Andrómaca ni hijo por quienes arriesgar su vida, el heroísmo sería no sólo menos necesario sino también menos terrible. Pensar que Andrómaca va a sufrir es la pena que más atormenta la ansiedad con que Héctor acude al combate. También Helena aparece vinculada a dos guerreros, Héctor y Paris, mientras que la personalidad de la desdichada Briseida, la cautiva que arrebatan a Aquiles y que es pieza central de la acción del poema, no aparece totalmente desarrollada.

En la *Odisea*, y he aquí un nuevo contraste, encontramos una completa galería de figuras femeninas contrastadas. Ulises es retenido primero por Circe y luego por Calipso; cuando está entre los feacios se encuentra con la princesa Nausícaa, y luego con su formidable madre, Arete; su fiel esposa Penélope le espera en casa, en una casa cuya más fuerte personalidad parece ser la leal, aunque no siempre sumisa, vieja ama Euriclea. Durante sus viajes es la diosa Atenea quien constantemente le dirige y supervisa, y su actitud para con él resulta mucho más íntima que la de otras diosas con los hombres de la *Iliada*. Ha habido algunos que han pensado que el poema fue en realidad obra de una mujer, idea alumbrada por Samuel Butler, aunque parece un tanto ingenuo pensar que el interés por el tema de la mujer necesariamente deba sugerir una autoría femenina. Quizá sea más significativo pensar que ello está de acuerdo con el interés del poema por motivos velados y personalidades que quedan en el claroscuro. En la *Iliada* el pa-

saje más elaborado en que un personaje interviene en un motivo encubierto es cuando Hera seduce a Zeus en el libro catorce: cuenta a Afrodita una falsa historia para inducirle a que le preste un cosmético irresistible para sus propósitos, y luego parte hacia donde está Zeus y le dice, de manera fortuita, que va a partir de viaje... Todo esto nos muestra la manera de actuar de las mujeres, que logran sus objetivos por medios sutiles e indirectos, mejor que por el asalto frontal del carácter masculino que es más primario.

Lo que todas las mujeres de la *Odisea* tienen en común es algo misterioso que los personajes masculinos no alcanzan a dominar. Calipso es una mujer ardiente que desea mantener a Ulises en su isla y casarse con él, pero ella también es una persona sobrehumana, una diosa inmortal, de cuya cólera debe el héroe precaverse. Hermes, dios mensajero, enviado por Zeus a decirle que debe dejar partir a Ulises, se muestra muy circunspecto al acercársele. «Tú me preguntas por qué he venido. Vine aquí por mandato de Zeus, que no de mi grado; porque es un viaje largo y nada agradable, mas la mente de Zeus nunca podrá quebrantarla ningún dios ni dejarla incumplida. Dice que tienes contigo un varón desdichado... a este tal manda Zeus que dejes partir sin demora» (v.97-115, parafraseado). El énfasis en el poder abrumador de Zeus transmite a Calipso un aviso, pero lo hace con unos modales refinados. Respecto a Ulises, el precavido dios evita mencionar el asunto principal, esto es, que la ninfa le ama y que por ello va a encontrar muy difícil obedecer el mandato. Calipso expresa su pesar y su indignación, sin andarse con rodeos sobre su amor, lamentándose del doble juego del cielo, que interviene para evitar que las diosas disfruten del amor de los hombres. Mas cuando ella se presenta a Ulises para darle las últimas noticias le dice: «No llores por más tiempo: te voy a enviar a tu patria con todo mi corazón. Ponte a construir una balsa, que yo te enviaré un viento favorable, de suerte que puedas llegar sano y salvo a tu patria, si es este el deseo de los dioses, que son más fuertes que yo para fijar planes y cumplirlos.» Las palabras finales de

esta alocución tienen para nosotros un significado que no tenían para Ulises: nosotros sabemos que expresan su amargura porque el poder supremo de los dioses le está obligando a separarse de él, cosa que desde luego Ulises desconoce, pues tan sólo oye que ella va a ayudarlo ahora voluntariamente en su salida.

Ulises, naturalmente, se sorprende por este inesperado cambio de actitud, y sospecha se trate de una trampa, por lo que le hace jurar que no va a causarle ningún daño. Ella accede, sonriendo, y concluye: «mi sentir, en efecto, es conforme a justicia y un alma de piedad, no de hierro, me alienta en el fondo del pecho» (v.190-191). Ella le conduce a la gruta, y Ulises «se sentó en la silla de donde se había levantado Hermes», y ambos comieron juntos, él comía y bebía «manjares que los hombres consumen», mientras ella se servía néctar y la ambrosía de los dioses. El detalle de la silla, de nuevo, es significativo para nosotros, pero no para Ulises, que no sabe que Hermes ha estado allí para forzar su liberación; mientras que las distintas comidas que toman juntos son un símbolo de su fundamental diferencia de naturalezas: ellos no pertenecen al mismo mundo.

La última conversación aparece descrita con gran delicadeza, y lo que no se dice también tiene máxima importancia: «¿De verdad tienes prisa en partirte al país de tus padres y volver a tu hogar? Marcha, pues, pese a todo en buena hora; mas si ver en tu mente pudieses los males que antes de encontrarte en la patria te hará soportar el destino, seguirías a mi lado guardando conmigo estas casas, inmortal para siempre, por mucho que estés deseando ver de nuevo a la esposa en que piensas un día tras otro. Comparada con ella, de cierto, inferior no me hallo ni en presencia ni en cuerpo, que nunca mujeres mortales en belleza ni en talla igualarse han podido a las diosas» (v.203-212). A discurso como éste no era fácil dar contestación; conseguir una despedida elegante de una mujer enamorada nunca es sencillo, y en esta manifestación de Calipso le oímos decir, «es sólo por esta esposa tuya por quien tú

estás dispuesto a dejarme icuando yo podría hacer mucho mas por til ¡Y sus encantos no los compares con los míos!», y luego continuaba: «¡Quédate conmigo!». Ulises empezó su contestación ensalzando su divinidad; ella está muy por encima de él. «No lo laves a mal, diosa augusta, que yo bien conozco cuán por bajo de ti la prudente Penélope queda a la vista en belleza y en noble estatura. Mi esposa es mujer y mortal, mientras tú no envejeces ni mueres. Mas con todo yo quiero, y es ansia de todos mis días, el llegar a mi casa y gozar de la luz del regreso. Si debo sufrir en el camino, mil penas y esfuerzos dejé ya arrostrados: denle colmo esos otros ahora.» Ulises se apresura a reconocer que Penélope es menos atractiva —su nostalgia no es por ella, sino por su patria. La petición no formulada recibe tan sólo una contestación implícita, y el héroe hace lo que puede por reducir la herida de su honor y permitirle conservar su dignidad.

Circe es un caso muy distinto. Cuando sus poderes mágicos fallan contra Ulises, ella le invita instantáneamente a su lecho, pero el héroe, circunspecto, sospecha que ella planea «arrancarme, una vez desarmado, el vigor y la fuerza» (x.341), y él le hace comprometerse en solemne juramento, cosa que Hermes le había aconsejado hiciera, y que a nosotros nos parece una precaución muy sensata. Duermen juntos, Circe devuelve la figura humana a los hombres de Ulises, y viven durante un año con ella en el regazo de la lujuria. Son sus hombres, y no Ulises, quienes finalmente sienten que ha llegado ya la hora de partir. Ulises abraza sus rodillas en señal de súplica y le ruega les permita regresar: «Me impele el deseo de regresar a la patria, y a mis hombres también. Rodeándome quiebran mi alma con lamentos sin fin cada vez que me dejas con ellos» (x.484-486). La respuesta de la diosa es violenta: «A disgusto no habréis de seguir en mi casa...» Ella organiza el plan y les da provisiones para el viaje, que debe conducirles al Mundo de los Muertos. No hay escenas de despedida, y cuando se encaminan a sus barcos, Circe se les acercó sin ser vista para traerles una oveja y un carnero negro para que los ofrecieran



a los muertos: «¿Quién, cuando un dios no lo quiere, le verá pasar?».

Este tránsito brusco del hostigamiento de Circe a brindarle su lecho resulta extraño para los patrones humanos, y pertenece más a la lógica de los cuentos de Grimm que a los de la vida real, y no se nos aclara nunca si Circe, que ha reconocido en este extranjero a Ulises, le habría causado alguna terrible mala pasada, de no haber sido por el juramento. Los hombres de Ulises permanecen atemorizados ante ella, y el propio héroe se le acerca con pies de plomo, pues desconoce cómo va a reaccionar a la petición de que les permita partir. Ella no es la tierna Calipso, y su contestación es parecida a un negocio, mas al final se comporta misteriosamente y la pregunta retórica que al final le plantea Ulises —«¿Quién puede ver a un dios... si él no lo quiere?»— muestra cuán poco seguro se encuentra de comprenderle.

La amorosa Calipso y la adusta Circe representan dos tipos de mujeres con quienes el héroe navegante puede toparse mientras deambula por el mundo. Nausícaa es un tercer tipo: la ingenua, con quien cualquier cosa permanece siendo sólo algo potencial. La noche en que Ulises va a ser transportado a las playas de los feacios, desnudo y maltrecho, tiene ella un sueño. Una amiga se le aparece y le dice: «Nausícaa, el tiempo de tu boda se acerca; los jóvenes nobles de nuestra ciudad pretenden tu mano. Bien lindos tendrás que llevar los vestidos ese día y cuidar que los lleve el cortejo. Vamos, pues, a lavarlos en el río a la aurora, y pide a tu padre que disponga el carro y enganche las mulas» (vi.25-40). Nausícaa se los pide a su padre, diciéndole sencillamente que es mucho el lavado que le espera por hacer; porque, como nos dice el poeta, «reparo le dio nombrar a su padre la sazón de sus bodas, mas él lo comprendió todo...» (vi.65). Cuando Ulises despierta de su profundo sueño, por los estridentes chillidos de las muchachas que han lanzado la pelota con que jugaban hasta el agua, debe enfrentarse con una situación embarazosa: ¿Debe adoptar la típica postura de suplicante, abrazando las rodillas de la princesa,

desnudo y rebozado en salitre como está? Su prudencia le aconseja que a ella no le va a agradar verle así, por lo que se mantiene algo apartado, pronunciando un discurso galante y elaborado en el que presenta sus cumplidos a la belleza de la princesa («éres una diosa?») y le hace saber que, a pesar de su apariencia, él es un caballero que ha conocido días mejores («cuando fui a Delos al frente de muchos a mis órdenes»). Concluye deseándole «todos los deseos de su corazón»: un hogar y un amante esposo. No es de extrañar que ella le acoja, «puesto que pareces ser no un cualquiera ni un loco», ni que le deje caer una grave insinuación —«no debes aparecer conmigo, o la gente dirá: «¿Quién es ese extranjero tan alto y hermoso que sigue a Nausícaa y en dónde le halló? ¿Por ventura su esposo vendrá a ser?» (vi.275). Ulises le obedece y penetra en la ciudad por un camino propio, y cuando el padre de Nausícaa le dice que ha encontrado una falta en la manera de comportarse de su hija, pues ha debido acompañarle ella misma hasta la ciudad, Ulises la defiende con la mentira piadosa de que ella le había invitado a acompañarle, pero que fue él quien había preferido ponerse en marcha por separado, no fuera ello a malinterpretarse (vii.298-307). Finalmente, cuando Ulises está esperando se cumpla la promesa de que le lleven a casa, Nausícaa se las ingenia para cruzarse en su camino y decirle unas últimas palabras:

Ve, extranjero, con bien; cuando estés en los campos paternos no te olvides de mí, pues primero que a nadie me debes tu vida (viii.459).

Ulises le contesta galantemente, y acto seguido se ponen en marcha. En todo este episodio de Nausícaa, la atmósfera es de una gran delicadeza y tacto, con muestras manifiestas de ficciones e insinuaciones sociales, y su encanto reside precisamente en esta carencia de explicitación. El lector complementa lo que deja de decirse tras las últimas palabras de Nausícaa. Soñar con un matrimonio, encontrarse con un extranjero encantador; estuvo a punto de enamorarse de no haber tomado los acontecimientos un giro distinto.

Idéntico interés en los inescrutables corazones femeninos podemos ver en las escenas en que aparece Helena, libros cuarto y quinto: la hermosa mujer, de edad ya madura, con un pasado sensacional, que ha controlado fríamente los acontecimientos en Esparta, que mantiene en todo momento una actitud distante con su afable marido, y que vierte una droga en el vino para hacer que sus acompañantes olviden sus penas. También Penélope es una figura opaca; y en cuanto a Atenea, Ulises se queja, cuando ella le acaricia y le dice que no puede abandonarle porque él es un hombre muy astuto, inventivo y que se autocontrola, de que «es difícil para un hombre reconocerle, diosa, pues te muestras en las más variadas formas» (xiii.312-313).

Aristóteles afirma que el argumento de la *Iliada* «es simple, es un relato de sufrimientos, mientras que el de la *Odisea* es complejo, es un relato de caracteres» (*Poética*, cap.24), y está claro que el interés por los caracteres y el interés por las mujeres están íntimamente vinculados. Las mujeres de la *Odisea* están concebidas como interesantes en sí mismas, interesantes porque son misteriosas, y porque forman un conjunto que contrasta con cada una de ellas, y se intensifican las unas a las otras. Este aspecto del poema fue el comienzo de una larga e importante tradición. Eurípides retomó este interés por el alma femenina y le confirió lugar de honor en buena parte de sus tragedias, y tras él Apolonio de Rodas y Virgilio en su *Eneida* hicieron del sufrimiento por amor tema central de sus poemas épicos. La trágica figura de la Dido de Virgilio obsesionó la imaginación de la Europa medieval, incluso la de grandes santos, como San Agustín, por su gran resistencia, y contribuyó a hacer al amor trágico tema supremo de buena parte de la poesía europea. Al igual que ha ocurrido en otras ocasiones con la *Odisea*, hemos de considerar a la novela como la representación moderna de esta tradición.

Estos elementos del poema que ahora hemos estado discutiendo, el interés por el detalle psicológico y por los matices de la conducta social, no son obviamente heroicos, y un anti-

guo crítico llegó a calificar la *Odisea* como «una comedia de costumbres». Desde luego está más próxima al realismo de lo que lo está la *Iliada*. Es menos paradójico de lo que puede parecer el hecho de que este realismo aparezca combinado con un cierto gusto por lo mágico y lo maravilloso; nuestra propia época, que no tolera lo heroico en las obras contemporáneas, y que demanda explícitamente un naturalismo sin los falsos adornos de las grandes maneras, combina esa preferencia con unas grandes ansias por la ciencia-ficción, la astrología y la magia.

Otro asunto que aparece en la *Odisea* en contraste con la *Iliada* es uno que al propio tiempo tampoco está ausente de la literatura de nuestro tiempo: el sentimentalismo. Ya hemos llamado la atención sobre la objetividad como rasgo predominante del estilo de la *Iliada*, y sobre la concepción de heroísmo que mueve a sus héroes. En la *Odisea*, los ojos de sus personajes están permanentemente mirando atrás, al pasado y a sus sufrimientos, y hay una tendencia a derramar lágrimas de alegría, y se llega en algunos momentos incluso a deleitarse en la desdicha. La actitud de la *Iliada* es la actitud práctica de los soldados auténticos, según expresa el propio Ulises cuando dice: «Quienquiera muriere, con ánimo implacable hay que enterrarle, después que por un día se le llore» (19.228), o también la violenta pasión de dolor que siente Aquiles por Patroclo, o Príamo por Héctor. En la *Odisea* encontramos a Menelao, rico y pacífico en Esparta, encabezando a todos los presentes que lloraban por los muertos en la guerra troyana.

Así dijo, y en todos un ansia surgió de sollozos; dióse al llanto la argólica Helena, nacida de Zeus, y lloraban Telémaco a un tiempo y Menelao, hijo de Atreo; ni Pisístrato contuvo sus lágrimas: vino a su mente el recuerdo de Antíloco, su hermano, muerto a manos de Memnón... (iv.183-188).

Al cabo de un rato dijo Menelao: «Ahora cesemos nuestro llanto y pensemos de nuevo en el banquete»: todos ellos comieron en abundancia, y luego Helena vertió una estimulante

droga en el vino y les contó una historia de Ulises. Vemos que estas lágrimas no son auténticas como las de la *Iliada*, sino que brotan con facilidad, y con facilidad se extinguen. Esta misma sensiblería, algo blanda, la encontramos también en otros pasajes. Así, cuando traen a escena el arco de Ulises, después de veinte años, para que sirva como prueba a fin de seleccionar un nuevo marido para Penélope, ella misma se presenta para traerlo; bajándolo del colgadero, «sentada luego allí, lo apoyó en sus rodillas y al lloro entregóse con agudos gemidos en tanto quitaba la funda de la prenda del rey. Tras saciarse de llanto y suspiros dirigióse al salón» (xxi.53-58), donde los sirvientes leales también lloraban a la vista del arco de su señor. La escena es conmovedora, pero el sentimentalismo no anda lejos.

Otro recurso que domina el poema es la ironía dramática. Como una buena parte de los personajes están disfrazados o de incógnito, abundan los momentos en que otros personajes actúan y hablan desconociendo su identidad real, o desconociendo hechos importantes que son sólo conocidos por el auditorio. En el libro primero Atenea se aparece a Telémaco, disfrazada como un viejo amigo de su padre, y le anima a recobrar nuevas esperanzas de que su padre regresará y a que se afirme a sí mismo frente a los pretendientes. Por primera vez Telémaco les dice que se marchen de su casa; se produce un silencio sobrecogedor, y uno de los cabecillas replica: «De seguro, Telémaco, inspiran los dioses palabras tan ufanas y te hacen hablar con tamaña osadía...» (i.384). Lo importante es, desde luego, que siendo desconocido para Telémaco resulta literalmente cierto. De nuevo lo propia diosa acompaña a Telémaco es su viaje a la corte de Néstor, en Pilo. Cuando llegan, encuentran a Néstor y sus servidores en la playa, ofreciendo un sacrificio a Poseidón, dios del mar. Atenea dice a Telémaco que se le acerque y le hable, pero la timidez de un muchacho tan joven le hace retraerse:

«¿Cómo habré de abordarle? ¿Cuál será mi saludo? Pues no sé de ingeniosas razones y siempre a los mozos da vergüenza el venir con

preguntas a un hombre provector.» A su vez contestóle la diosa ojizarca Atenea: «Por ti mismo, Telémaco, en parte hallarás las palabras y algún dios, además, te vendrá a dar ayuda; no creo que nacieras ni que hayas medrado malquisto del cielo» (iii.22-28).

El educado hijo de Néstor, que les ha tomado por viajeros corrientes, les invita a participar en el ritual, pidiendo a Atenea, que parece ser el de mayor edad, elevar una súplica. Atenea está encantada con él, y eleva una súplica a Poseidón; el poeta concluye, «ésta fue su oración, que ella misma por sí realizaba» (iii.14-63). Esta es Atenea, que siempre se ha interesado por Telémaco, y ahora va a inspirar en su mente las palabras que él mismo no puede encontrar, y su participación en un acto de culto religioso tiene un significado especial para el lector, ya que éste sabe que ella es una diosa, lejos del aspecto, rayando en lo vulgar, que presenta ante los otros personajes. Los extensos episodios en los que Ulises se halla entre los feacios y en su propia casa están repletos de situaciones como éstas, en las que resulta evidente que el poeta se deleita de manera particular.

La historia subsiguiente de la ironía como artificio y actitud es un tema muy extenso, pero el tipo de ironía que caracteriza a la *Odisea* es extraordinariamente afín tanto a la ironía trágica de una obra como *Edipo Rey*, en donde cualquier cosa que ocurre tiene en realidad un significado distinto y terrible del que el héroe cree ver en él, como de la ironía cómica de muchas obras de Shakespeare. Los papeles de Porcia en *El Mercader de Venecia*, y del Duque en *Medida por Medida*, por ejemplo, utilizan este tipo de ironía, y cuando Ulises pregunta disfrazado a Eumeo y Filetio qué comportamiento observarían si Ulises estuviera allí presente (xxi.193) nos acercamos al espíritu de la escena shakesperiana, en la que, por ejemplo, una chica disfrazada de chico aconseja a su amante sobre la manera de conseguir a su amado (Rosalinda en *A vuestro gusto*).

Hemos dicho que la *Iliada* es el poema de la muerte. Una parte de la representación total de la vida y la muerte consiste en evitar detalles del destino póstumo del alma: tan sólo se

nos dice que ella parte entre lamentos de la luz de este mundo hacia las sombras y la insensibilidad, en los dominios misérrimos del Hades, de donde no cabe retorno. La *Odisea*, que tiene mucho menos que ver con el tema de la muerte, incluye un completo y detallado relato de una visita al Mundo de los Muertos. En lugar de marchar bajo tierra, Ulises recibe órdenes de navegar hacia las corrientes del Océano, del que se suponía rodeaba todo el mundo, hasta un bosque siniestro propiedad de Perséfone, la reina de los muertos. Allí, el río de fuego y el río de las lamentaciones, el Piriflegetón y el Cocito, desembocan en el Aqueronte, el río del dolor, y allí va a invocar a los muertos desde el Hades, sacrificándoles un carnero y una oveja negros, cuya sangre los atraerá. Con la excepción del gran adivino Tiresias, que es el único que conserva el poder de su mente, los muertos no podrán hablar hasta que se les permita beber la sangre. Esto procede de la antigua creencia de que la sangre de una criatura viva es su vida; los muertos pueden recuperar parte del poder que tenían cuando vivos sólo si se les administra sangre fresca.

Lo chocante de este episodio para el lector de la *Odisea* tal vez sea el que se evita lo fantasmal y lo horripilante. Incluso Virgilio, que tomó como modelo al propio Homero, incluye en su relato de la visita de Eneas al Mundo del Más Allá, la espeluznante figura del barquero Caronte, cuyos ojos despiden fuego, y una gran variedad de seres monstruosos; posteriores relatos latinos del Mundo del Más Allá se hacen cada vez más terroríficos. El poeta de la *Odisea* aún está muy próximo al espíritu de la *Iliada*, con su decidida idea de apartar todos los horrores sobrenaturales del mundo, y evitar tales desastres. Los episodios que más impresionan al lector son los del encuentro del héroe con el fantasma de su madre, que le dice con palabras sencillas y conmovedoras que ella murió por haberle perdido a él, y su encuentro con los héroes que en Troya murieron, sus amigos. El rey Agamenón le cuenta la lastimera historia de su asesinato a manos de su propia mujer y su amante: «Y yo, en tanto, pensaba llegar a mi casa de nue-

vo y gozar del cariño de mi esposa y de mis siervos...» (xi.430). El encuentro con la sombra de Aquiles también resulta impresionante. Ulises le aclama como a quien ha recibido honores divinos mientras vivió, y que ahora es príncipe entre los muertos. Aquiles, sin embargo, no queda confortado:

No pretendas, Ulises preclaro, buscarme consuelos de la muerte, que yo más querría ser siervo en el campo de cualquier labrador sin causal y de corta despensa que reinar sobre todos los muertos que allá fenecieron (xi.488).

El pasaje es interesante —no sólo porque muestra algo que emerge en muchos otros lugares del poema, a saber, que la posición de un esclavo podría ser preferible a la de un hombre libre empobrecido —sino porque el Aquiles de la *Iliada* aparece ahora muy cambiado. El héroe que aceptó la muerte sin arredrarse como precio de su heroísmo es muy distinto del hombre que expresa este conmovedor, aunque nada heroico, lamento. Ni tampoco encuentra expresión en la *Iliada* la idea de que los jefes muertos resultan ser los jefes en el Mundo de los Muertos: se tiende a mitigar el tremendo horror de la muerte, y también estaría fuera de lugar en la épica más severa. La *Odisea* ha retrocedido de esta concepción tan austera, que hizo a Aquiles y a Tersites iguales en la tumba.

Finalmente, vamos a acompañar a la *Odisea* en lo que parece ser un viaje a través del Hades, observando los castigos póstumos de algunos célebres pecadores de la mitología. Estos hombres —Tántalo, Sísifo, Ticio— fueron culpables de ofensas personales contra los dioses, pero no son hombres pecadores en el sentido ordinario; no tenemos aquí, como sustitución de la usual descripción homérica, una vida de ultratumba con premios y castigos para todo el mundo, como predica la doctrina cristiana. Pero dado que ellos están situados en el lugar de su castigo, está claro que lo que comienza cuando Ulises está de pie en la puerta del Mundo Subterráneo llamando a los



muertos, ha cambiado ahora a una concepción muy distinta, como es la del héroe que se halla en el Mundo Subterráneo y pasea por allí entre los muertos.

Es natural suponer que una descripción del mundo futuro debería tener graves implicaciones teológicas. Nosotros sabemos que entre los egipcios, por ejemplo, eran de la máxima importancia los detallados relatos sobre el otro mundo, así como las instrucciones a seguir como conducta tras la muerte; al menos desde el 400 antes de Cristo y quizá antes, los griegos de Sicilia e Italia podían ser enterrados con este tipo de descripciones e instrucciones escritas en delgadas tablillas de oro para asistir al alma en su trascendental viaje. Más tarde en Europa, el descendiente del Eneas del libro sexto de la *Eneida* tiene un gran poder moral y teológico, por no mencionar la *Divina Comedia* de Dante. Pero el libro once de la *Odisea* es pura literatura. Al igual que el mundo está dominado por héroes, también así entre los muertos son los héroes y las heroínas quienes monopolizan la atención del poeta; y los efectos que se logran son el patetismo y la nostalgia, tanto aquí como en muchos otros lugares del poema. Tan sólo al final, cuando el héroe va a partir nuevamente a su próxima aventura,

reuniéronse en torno por miles los muertos con chillido horroroso y fui presa de lívido miedo, no me fuese Perséfone Augusta a mandar desde el Hades la cabeza del monstruo que infunde el pavor, la Gorgona. En seguida llegando al bajel ordené a mis amigos embarcar... (xi.632-637).

Es una cosa extraordinaria encontrar en un poema tan antiguo un relato del mundo de los muertos que sea tan poco misterioso. Se trata como «si las tribus de los muertos» fueran tribus simplemente como las otras que bordeaban el mar Egeo, que interesan más o menos del mismo modo. Incluso el terror que se apodera de Ulises al final es apenas diferente del que siente cuando se aleja de los lestrigones o los Ciclopes (x.126-130). La literatura posterior posee pocos ejemplos

comparables de frialdad tratando este tema, lo que implica una sofisticación considerable tanto por parte del poeta como de su auditorio.

Los poemas de Homero son muy antiguos, sus patrones no tienen paralelo real en la literatura inglesa, y su contenido y su tema pueden parecer distantes y limitados. Marcel Proust escribió:

Los pueblos de épocas pretéritas nos parecen infinitamente remotos. Nos sentimos asombrados cuando nos sobreviene un sentimiento más o menos afín al que percibimos hoy día en un héroe homérico... Parecería como si miráramos al poeta épico como algo que está tan apartado de nosotros como un animal que visitamos en el zoo. (*The Guermantes Way*, tr. Scott Moncrieff, II.150.)\*

El argumento de este libro ha sido probar que los poemas épicos son en efecto productos sofisticados, y que en ningún modo son simplemente relatos de aventuras arcaicos y semi-

---

\* Hay traducción española: *En busca del tiempo perdido. El mundo de Guermantes*, Madrid, Alianza Editorial, 1966. [Nota del Editor.]

salvajes, sino que transmiten ideas de profundidad e importancia perdurables; ni tampoco están alejados de nosotros en el tiempo ni en el espacio para que nos resulten ininteligibles.

El poeta de la *Iliada* utilizó un material y unas formas tradicionales para crear una nueva obra, que encarna una interpretación del mundo y de la posición del hombre lógica y radical. Todo lo que pudiera distraer la atención del terrible contraste entre la vida y la muerte queda apartado en la medida de lo posible. El héroe simboliza el cúlmen de la grandeza humana, y su combate por enfrentarse a la muerte es fascinante, hasta tal punto que atrae sobre sí la mirada de los dioses inmortales, exaltando así la vida humana a un nivel en el que alcanza su pleno significado, y llega a convertirse en tema idóneo para el canto que celebra su fragilidad y su grandeza.

La *Odisea*, menos intensa, más completa, con su amplio espectro de intereses en el mundo y toda su variedad, tiene una distinta concepción de los dioses y del heroísmo. Los dioses y los héroes por igual necesitan y reciben una justificación moral que está mucho más próxima a nuestras ideas. Ulises, el héroe que resiste con su astucia, reemplaza a Aquiles, el héroe franco y directo en el mundo complejo y lleno de traición y decepción, en donde debe luchar con subordinados desleales y monstruos exóticos. Aquí encontramos un tipo de realismo diferente, y una especie de escapismo.

Los poemas de Homero no nos dicen que el mundo está hecho para el hombre, ni que nuestro estado natural en él sea el de felicidad. Lo que sí dicen es que el mundo puede comprenderse en términos humanos, y que la vida humana puede ser algo más que una insignificante e innoble lucha en la oscuridad. El alma humana puede ascender a las alturas del desafío y del sufrimiento que conforman el lote de toda la humanidad. Este espíritu, escarmentado pero no desesperado, que contempla el mundo sin ilusión y se enfrenta a él sin autocompasión ni evasión, fue el regalo de Grecia al mundo, y es el más profundo componente del pensamiento homérico.

Ha habido muchas traducciones de Homero al inglés. La famosa versión que hiciera Alexander Pope fue calificada por el gran filósofo Richard Bentley («Se trata de un bello poema, Mr. Pope, pero Vd. no puede llamar a eso Homero»), y en cambio fue elogiada por Samuel Johnson («Una versión que ninguna época ni nación puede pretender igualar»). Posee gran viveza y poder poético, pero en ocasiones se aparta considerablemente del espíritu menos retórico y menos enfático que posee el original.

En 1865 el conde de Derby llevó a cabo una traducción muy competente en verso blanco. Las traducciones de este libro han servido de base a las dos últimas versiones de época victoriana; la de la *Iliada* a cargo de Lang, Leaf y Myers, y la hecha de la *Odisea* por Butcher y Lang. Su pretensión fue la de lograr una prosa digna y arcaizante. T. E. Lawrence produjo una versión de la *Odisea* algo amanerada en 1932, bajo el nombre de T. E. Shaw; hizo una interpretación del original sorprendentemente mala. Las traducciones de la colección Pen-

guin Classic a cargo de E. V. Rieu (*Odisea*, 1946; *Iliada*, 1951) vierten los poemas a una lengua en prosa moderna, muy legible, aunque poco poética. W. Shewring ha efectuado una versión en prosa de la *Odisea* (Oxford, 1980) de mayores ambiciones estilísticas, con una interesante discusión de los problemas que la traducción de Homero plantea. El profesor R. Latimore a traducido ambos poemas épicos en verso moderno (*Iliada*, Chicago, 1951; *Odisea*, Nueva York, 1967).

Respecto al texto griego, la edición de la Oxford Classical Text a cargo de T. W. Allen, y D. B. Monro es tan buena como la mejor; también la edición de la Loeb Library, con la traducción inglesa enfrentada, a cargo de A. T. Murray\*.

---

\* En español, y para una visión panorámica de las traducciones de Homero, debe consultarse J. Pallí, *Homero en España*, Barcelona, 1953. De la *Iliada* hay que citar la traducción rítmica de Daniel Ruiz Bueno, 3 vols. Madrid, 1956; también la (bilingüe) de Francisco Sanz Franco, 1971, y la de Fernando Gutiérrez, de 1980. Respecto a la *Odisea*, pueden consultarse las de J. Luis Calvo, Madrid, 1976, y la de José Manuel Pabón, dada a la luz como homenaje póstumo por M. Fernández Galiano, en la Biblioteca Clásica Gredos, Madrid, 1982.

- ARNOLD, MATTHEW, *On Translating Homer*, Londres, 1862, existen varias reimpresiones. El estilo de Homero es discutido por un gran poeta, quien enjuicia algunos intentos de traducción.
- FINLEY, SIR MOSES, *The World of Odysseus*, segunda edición, Londres, 1977. Un estudio recomendable sobre la sociología de la *Odisea*.
- FRÄNKEL, H., *Early Greek Poetry and Philosophy*, traducción inglesa a cargo de Hadas y Willis, Oxford, 1975. La sección dedicada a Homero contiene interesantes puntos de vista.
- GRIFFIN, J., *Homer on Life and Death*, Oxford, 1980. Explica la singularidad del tratamiento que da Homero a aspectos centrales de la vida humana.
- KIRK, G. S., *The Songs of Homer*, Cambridge, 1962. Una exhaustiva discusión de los poemas desde el punto de vista de la poesía oral.
- LLOYD-JONES, H., *The Justice of Zeus*, Berkeley, 1971. Se examinan las ideas de Homero sobre la justicia divina en el contexto de su posterior desarrollo en Grecia.
- MURRAY, G., *The Rise of the Greek Epic*, cuarta edición, Oxford, 1934. Relato imaginativo y vivo de la creación de los poemas y de su implantación.
- OTTO, W. F., *The Homeric Gods*, traducción de Hadas, Londres, 1954. Excitante (aunque su enfoque se hace desde la vertiente

«apolínea») relato de los dioses según se les concebía en la Grecia primitiva.

WEIL, SIMONE, «The Iliad, Poem of Might», en *Intimations of Christianity Among the Ancient Greeks*, edición y traducción de E. C. Geissbuhler, Londres, 1957. Un ensayo brillante y sugestivo sobre la *Iliada* y su descripción del sufrimiento humano.

### Lecturas en español

- ALBARRACÍN, A., *Homero y la medicina*, Madrid, 1970.
- J. CHADWICK, *El mundo micénico*, trad. esp. Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- C. FALCÓN (y otros), *Diccionario de Mitología Clásica*, 2 vols. Madrid, 1980, Alianza Editorial.
- M. FINLEY, *El mundo de Odiseo*, trad. esp. Fondo Cultura Económica, México, 1961.
- L. GIL (y otros), *Introducción a Homero*, Edit. Guadarrama, Madrid, 1963.
- , *Tres lecciones sobre Homero*, Cuadernos Fundación Pastor, Madrid, 1965.
- G. S. KIRK, *Los poemas de Homero*, trad. esp. Buenos Aires, 1968.
- J. S. LASSO DE LA VEGA, *De Sófocles a Brecht*, Madrid, Planeta, 1970. Libro muy recomendable para el lector deseoso de un cierto aprovisionamiento intelectual sobre el teatro clásico.
- I. MUÑOZ VALLE, *Así nació el hombre occidental*, Valencia, Edit. Cosmos, 1972.
- W. OTTO, *Los dioses de Grecia*, trad. esp. Eudeba, Buenos Aires, 1973.
- M. RUIPÉREZ (y otros), *Nueva Antología de la Iliada y la Odisea*, Sociedad. Esp. de Estudios Clásicos, Madrid, 1965.
- B. SNELL, *Las fuentes del pensamiento europeo*, trad. esp. Madrid, Edit. Razón y Fe, 1965.



<b>Prefacio</b> .....	7
1. <b>La épica homérica</b> .....	9
2. <b>La Ilíada</b> .....	27
3. <b>La Odisea</b> .....	63
<b>Conclusión</b> .....	101
<b>Traducciones y textos</b> .....	103
<b>Lecturas complementarias</b> .....	105
<b>Lecturas en español</b> .....	106