

Para leer a Homero

La evolución del 'héroe problemático'
a la luz de sus principales discursos

Alejandro Martín Errecalde

PARA LEER A HOMERO

LA EVOLUCIÓN DEL 'HÉROE PROBLEMÁTICO' A LA LUZ
DE SUS PRINCIPALES DISCURSOS

Alejandro Martín Errecalde

Liceo "V́ctor Mercante"



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA


EDITORIAL DE LA UNLP

*A mis padres, Jorge y Mirian, por acompañarme y por haber confiado siempre en mí.
A mis queridos profesores, Atilio Gamarro, Luz Pepe y Carmen Verde Castro, quienes supieron
contagiarme mejor que nadie su pasión por los clásicos griegos.
A todos los héroes que crucé en el camino de mi vida, y muy especialmente a Damián Pérez Ipoutcha.*

Índice

Prólogo	5
<i>a cargo de la profesora María Grazia Mainero</i>	
A modo de introducción. Puntos de partida	12
Capítulo 1	
Relaciones genéricas entre épica homérica y <i>Bildungsroman</i>	
1.1. “Préstamos genéricos” entre la Antigüedad Clásica y la literatura de la modernidad: elementos estructurales y temáticos coincidentes en la “novela de iniciación o aprendizaje” y en la épica homérica. Su funcionalidad en el contexto del poema épico	12
1.2. La noción de “héroe problemático” (Aquiles) en <i>Iliada</i>	24
Capítulo 2	
Análisis filológico-literario de los principales discursos del “héroe problemático”	
2.1. <i>Iliada</i> , I. 148-171	41
2.2. <i>Iliada</i> , I. 364-412	44
2.3. <i>Iliada</i> , IX. 307-429	48
2.4. <i>Iliada</i> , XVI. 49-100	57
2.5. <i>Iliada</i> , XIX. 56-73	60
2.6. <i>Iliada</i> , XXIV. 518-551 e <i>Iliada</i> , XXIV. 599-620	63
Capítulo 3	
Los discursos de Aquiles como reflejo del movimiento de evolución interna del héroe	
Conclusiones	70
Glosario de términos griegos utilizados	72
Bibliografía	76
El autor	80

Prólogo

"Leer no aísla del mundo. Leer introduce en el mundo de forma diferente.
Lo más íntimo puede alcanzar en este acto lo más universal"

MICHÈLE PETIT. *Nuevos acercamientos a los jóvenes y la lectura.*

Tal vez uno de los mayores retos al que nos vemos enfrentados los profesores de Literatura sea el de justificar frente a nuestros estudiantes la elección de ciertos textos para la conformación de los programas de estudio. Intentar explicar por qué algunas obras literarias perduran a lo largo del tiempo, transformándose en canónicas, mientras que otras florecen en una determinada coyuntura para marchitarse con el correr de los años es parte, también, de nuestra labor docente. Podría pensarse que son las instituciones de la literatura las que las colocan en el centro de la cultura, obligando así a su transmisión. Sin embargo, hay algo evidente en determinados textos y es su capacidad de concentrar un sinnúmero de lecturas, así como de cuestionamientos filosóficos, éticos, estéticos, distintas experiencias y visiones del mundo que hacen posible que trasciendan un tiempo y un lugar.

Con este libro, el profesor Errecalde no solo acepta el reto de enfrentar el hipotético cuestionamiento de los estudiantes sino que, al mismo tiempo, da respuesta a esta problemática. Por un lado, asume el desafío de transmitir a lectores muy jóvenes la densidad semántica de una de las obras fundantes de nuestra literatura occidental sin valerse de la remanida apelación a la autoridad que la tradición habilita como respaldo de su valor. Por otro, nos guía en una lectura novedosa a la vez que minuciosa de "un libro cuya materia –en algún momento de la historia de Occidente- puede ser todo para todos" (Borges, 1949).

Partiendo del aporte teórico de un estudio publicado por T. Van Nortwick (1996), el autor emprende un viaje, tal como él mismo señala en la Introducción de su estudio, "de índole interior y subjetiva tanto para el personaje como para el lector", que le permitirá establecer un diálogo entre la épica y el *Bildungsroman* o novela de formación o aprendizaje. Este viaje, cuyo primer paso es el autoconocimiento (el "Conócete a ti mismo" del frontispicio del templo de Apolo en Delfos), debe pasar por la autoaceptación para culminar, en la madurez, con la autorrealización, producto de una decisión moral que el individuo debe tomar. Van Nortwick presenta el viaje heroico como una metáfora del proceso de crecimiento, hipótesis que el profesor Errecalde amplifica propiciando el diálogo entre dos formas literarias diferentes, pertenecientes a épocas alejadas entre sí, pero que confluyen en la evolución del ser individual. En otras palabras, el punto de encuentro es el aprendizaje del individuo, un proceso

que trasciende cualquier tipo de límites por ser, según lo define, “de índole humana, atemporal y universal”.

La primera parte de la obra condensa una detallada investigación que da cuenta de los puntos de contacto –estructurales y temáticos- entre la épica homérica y el *Bildungsroman*, una especie novelística nacida en la segunda mitad del siglo XVIII en Alemania, que será el origen de la novela de *iniciación* o *aprendizaje* del resto de las literaturas europeas y americanas. A lo largo del texto se puede percibir cómo lo que se configura no es la idea que considera a la novela de “formación” subordinada genéricamente a la epopeya, sino la constatación de un desarrollo artístico centrado en la evolución individual y en la problemática del ser, cuestiones presentes desde las primeras manifestaciones literarias de Occidente. Es entonces cuando cobra sentido el diálogo entre una de las obras canónicas de la Antigüedad Clásica y este particular género literario de la modernidad.

Lograr que nuestros estudiantes puedan tender puentes entre dos mundos en apariencia tan distantes y, por lo mismo, tan disímiles es contribuir de manera decisiva a su formación no solo como lectores con espíritu crítico, sino también como individuos capaces de resignificar desde el presente textos que los invitan a aprender algo sobre ellos mismos. Nuestros estudiantes son, en esta etapa particular de sus vidas, protagonistas de sus propios recorridos de aprendizaje. Se encuentran precisamente en un punto de inflexión de su formación, enfrentados a elecciones no tan rimbombantes como la de optar por ser un simple mortal o una “cuasi divinidad”, pero igual de decisivas como la difícil encrucijada en la que se encuentra Aquiles. El profesor Errecalde nos enseña con su libro, que este “héroe problemático”, el héroe clásico por antonomasia, se está debatiendo en definitiva entre dos destinos que se reducen a sendos planteos existenciales: cuál es la verdadera esencia del heroísmo y en qué consiste la condición humana. Hay un proceso de autoconocimiento que es necesario y que va a marcar la evolución interna del personaje a la vez que lo va a acercar, irremediabilmente, a los límites humanos. A pesar de ser un semidiós, Aquiles no puede evitar caer en el exceso, en el error, en la ira, en la sed de venganza. Es su naturaleza divina la que al sentirse merecedora de reconocimiento lo acerca, paradójicamente, a la realidad del más pedestre de los mortales: al sufrimiento y a la muerte. Y es precisamente por eso que podemos salvar las distancias y comprenderlo. Sin omitir una visión articulada con la historia, el análisis hace posible la contextualización de las diversas manifestaciones literarias como hechos estéticos y culturales, a la vez que preserva las singularidades con que las distintas épocas presentan la dimensión moral, psicológica y espiritual que conlleva todo proceso de crecimiento.

En un segundo momento de su Libro de Cátedra, el autor nos ofrece un análisis filológico–literario de las principales intervenciones de Aquiles en el poema, con el plus de que las traducciones que dejan al descubierto los conflictos que deberá sortear el héroe en su aprendizaje de vida son personales.

A medida que el poema homérico avanza, Aquiles aprende lo que significa ser humano. En definitiva, su grandeza heroica (como bien señala el profesor Errecalde) radica en “la superación de uno mismo, más allá de los errores cometidos, y en la enmienda de dichos

errores por medio de la convicción de que todos compartimos una naturaleza única y común". Esto es, justamente, lo que permite que una obra trascienda los tiempos y sea capaz de interpelarnos a nosotros, lectores del siglo XXI.

G. Deleuze consideraba que la *paideía* de la filosofía debía indagar en los filósofos del pasado para mostrar lo que tenían de novedoso a pesar del paso del tiempo. También a la *paideía* de la literatura le corresponde esta tarea que, sin duda, encontrará su base, tal como indica el autor, en la "actitud propiamente pedagógica y moralizante" que sostiene el narrador en *Iliada*, un rasgo que la acerca a literaturas posteriores, como es el caso del *Bildungsroman*. Y es entonces cuando se establece un productivo diálogo entre pasado y presente que nos permite a los docentes acercar a la sensibilidad contemporánea, y por lo tanto al mundo de nuestros alumnos de la escuela secundaria, un texto clave de nuestra cultura, incentivándolos en la búsqueda de nuevas conexiones, en la ruptura de lecturas estereotipadas, en la actualización de la tradición en relación con los temas y las preocupaciones de hoy.

R. Barthes manifestaba su pesimismo a la hora de entrever los resultados de la escuela en la educación del lector de literatura, del lector crítico. A este respecto sostenía que "No se trata de hacer de la escuela un espacio de predicación del dogmatismo, sino de impedir los rechazos, el retorno de la monología, del sentido impuesto" (1992, "Literatura/ Enseñanza"). Y este es, justamente, el logro del fructífero cruce entre teoría, análisis literario y traducción que el profesor Errecalde propone a los jóvenes estudiantes a través de su Libro de Cátedra, no como clausura, sino como punto de partida para futuras reflexiones.

Prof. María Grazia Mainero

Universidad Nacional de La Plata

Liceo "Victor Mercante"

Colegio Nacional "Rafael Hernández"

La Plata, agosto de 2020

A modo de introducción

Puntos de partida

El presente trabajo de investigación desprende sus hipótesis de la lectura del estudio publicado por T. Van Nortwick en 1996, *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero's Journey* (Oxford University Press). El autor del texto propone –como el título lo indica– la realización de un viaje a través de lo que él denomina “literatura imaginativa”, y que define como el tipo de literatura en la que la proyección de alguno de sus personajes permite a los lectores aprender algo sobre nosotros mismos. La poesía épica antigua resulta el género privilegiado dentro de ese gran marco (debido al enfoque central que realiza en el problema de la evolución del ser), y por esta razón Van Nortwick se detiene en el análisis pormenorizado de tres de los poemas épicos más famosos y estudiados de todos los tiempos: el *Cantar de Gilgamesh*, la *Ilíada* homérica y la *Eneida* de Virgilio.

Su postulado principal consiste en remarcar la función desarrollada por un personaje particular (el deuteragonista, a quien el crítico prefiere llamar “el compañero fiel del héroe”), en el que cada uno de los autores de estas obras encarnaron partes del protagonista, transformando de este modo la dinámica moral, psicológica y espiritual del crecimiento –un proceso de índole interior y subjetiva, tanto para el personaje como para los lectores– en una dramatización objetiva. Así la épica, como siglos más tarde lo haría el *Bildungsroman* o “novela de formación o aprendizaje”, resulta la encargada de exponer un viaje interior que se inicia con la premisa de que el conocimiento del ser es el primer paso en la tarea de alcanzar la madurez. Una vez superada esta etapa, el personaje debe llegar a la aceptación de su esencia para que de esta manera la posibilidad de una nueva forma de vida –que bien puede elegir o no, pero que al menos ya está en condiciones de comprender– se abra ante él.

El estudio de Van Nortwick presenta el viaje heroico como una metáfora del proceso de crecimiento: ese “segundo yo” del héroe se convierte en un vehículo para explorar el dolor y la recompensa del saber, y aprender a vivir así una existencia más integrada. Pero, paradójicamente, el beneficio que puede ser obtenido de ese trabajo se refleja en las obras seleccionadas como el resultado de una pérdida terrible, ya que el compañero del héroe debe morir antes de que este pueda crecer; la muerte –entendida no como una negación, sino como una parte integral de la vida– tiene obligatoriamente que preceder el renacimiento espiritual. Las parejas Enkidu-Gilgamesh, Patroclo-Aquiles (Héctor-Aquiles, en segundo término) y Dido-Eneas, protagónicas en cada uno de los textos seleccionados, representan entonces esa búsqueda de realización personal

o de integración que, en cada caso, es expandida por el tratamiento de otros temas centrales cuya naturaleza ayuda a determinar la construcción del deuteragonista. Si bien existe una diferencia de fondo entre los tres poemas, diferencia que el autor se encarga de señalar (*Gilgamesh* e *Iliada* muestran con claridad la esperanza de la integración del héroe con otros seres luego de un movimiento hacia la totalidad espiritual, mientras que en *Eneida* esos mismos motivos que se encuentran delineados para sugerir el potencial de tal cicatrización confluyen en una imagen final algo más negativa), el punto de intersección que los une resulta el hecho de la presencia de protagonistas masculinos, quienes determinan que la dinámica de autorrealización en todos ellos se corresponda con la visión de mundo del varón.

Antes de sumergirse en el análisis textual, Van Nortwick realiza una serie de apreciaciones vinculadas tanto a su metodología de estudio como así también a la terminología empleada, terminología que adoptaremos en nuestra propuesta. En primer lugar, indica el factor común existente entre el trabajo del escritor y el del psicólogo moderno: la utilización de la metáfora como basamento para la explicación de procesos de naturaleza interior, los cuales no pueden apprehenderse sino luego de haber tomado forma en la mente consciente. Tanto los poetas como los psicólogos crean metáforas para describir algo que por definición es misterioso e incognoscible. Los postulados de la escuela a partir de los cuales construye su teoría pertenecen al modelo de la psicología del desarrollo de Carl Jung. Nos ofrece tres motivos relacionados con su postura para tal elección: en primer término, el hecho de que Jung presente la solución del problema del aprendizaje como la posibilidad de crecimiento en el futuro (oponiéndose de esta manera a la mecánica del psicoanálisis freudiano, que coloca el acento en el pasado); luego, el interés marcado de esta corriente en la relación entre el arte y la vida, y por último, la inclinación natural de Jung por el optimismo, ya que la realización personal es considerada por este autor como una decisión moral, como un proceso en el que uno mismo resulta el responsable de cada elección a lo largo de la existencia. Van Nortwick prefiere calificar ese desarrollo como “espiritual” más que psicológico, aclarando al mismo tiempo que mediante el uso de este término, que podría ser relacionado específicamente con una eventual interpretación religiosa, no pretende referirse a ninguna doctrina en particular.

Otro tema de suma importancia resulta la elección de la expresión “segundo yo” para referirse al compañero del héroe, al tiempo que desecha posibilidades como “doble” o *alter ego*. Tal preferencia se basa en las conclusiones de una investigación de C. Keppler referida al *Gilgamesh* y citada por Van Nortwick (*The Literature of the Second Self*, Oxford University Press, 1972), en la cual se realiza una especie de tipología de ese “segundo yo” en la épica antigua. Van Nortwick se separa de esta intención porque considera que no todas las características señaladas por Keppler se ajustan a los personajes presentes en los tres poemas que él analiza, pero subraya dos aspectos generales de la clasificación: la función “terapéutica” de ese “segundo yo” y su inclusión en las obras como figuras básicamente brillantes, a las que solo se asocian cualidades positivas, funcionamiento que por otra parte se opone al uso del doble en la literatura del siglo XIX, tal y como aparece en autores como Edgar Allan Poe o Robert Louis Stevenson.

Una vez finalizadas estas consideraciones generales sobre sus puntos de partida, inicia el análisis de los poemas. A lo largo de los seis capítulos que abarca su estudio (uno dedicado al *Gilgamesh*, dos a *Ilíada* y tres a *Eneida*) se revisan algunos de los planteos tradicionales en el enfoque interpretativo de los textos, como la oposición entre naturaleza y cultura, el funcionamiento del “pasaje del destino” del héroe a su compañero, etc., a la luz de este enfoque que permite desarrollarlos en forma original y novedosa. El texto de Van Nortwick, ese viaje al interior del héroe (y de nosotros mismos), se convierte en una lectura amena no solo dirigida al interés de los especialistas en estudios clásicos, sino también al de todos aquellos atraídos por la literatura en general o por la manera en que esas construcciones de la imaginación pueden ayudarnos a sacar a la luz ciertos aspectos internos del desarrollo de la personalidad que no se encuentran al alcance de la mano.

Nuestra investigación retomará y expandirá los principales postulados expuestos por el crítico con la intención de observar de qué manera la épica homérica refleja esta evolución en la actitud discursiva del “mejor de los aqueos” y por qué causa el héroe es merecedor de tal epíteto. En el desarrollo vital de Aquiles, semidiós que comparte las características positivas y negativas de los dos órdenes presentados por Homero en *Ilíada* (el mundo de las divinidades olímpicas y el mundo mortal), y también en su discurso, observamos una variación que se corresponde con cada una de las partes de su doble naturaleza: por un lado, un notable acercamiento a su costado materno (el divino), que se hace presente en el texto hasta la peripecia, representada por la muerte de su amigo Patroclo, y un poco más allá aun. Al mismo tiempo, esta visión de la vida ofrecida por el héroe conlleva una rotunda negación de sus aspectos mortales, sumada a la afirmación de su superioridad física ante los hombres y a una inconsciente y persistente negación de la futura muerte propia. Por otra parte, a medida que el héroe se pone en contacto –paradójicamente, pues estamos ubicados en un contexto bélico donde la muerte es la figura principal– con la pérdida irreparable de sus seres cercanos, esa visión cambia para acercarse gradualmente a su otro costado, representado por la figura del padre, el anciano, que resulta la síntesis de la experiencia y de la sabiduría en los poemas homéricos. Aquiles aprende que más allá de la posibilidad de elección entre sus dos destinos, el fin último de cada uno de ellos es la culminación de la existencia, y tal aprendizaje solo es posible en él una vez que corta el cordón umbilical, es decir, se desprende de sus características divinas para acercarse a las masculinas y mortales, herencia de Peleo.¹

¹ Este mismo pasaje de lo femenino a lo masculino está representado en una porción del mito de Aquiles que Homero no narra en *Ilíada*, pero que todos sus oyentes conocían muy bien: se trata del reclutamiento del héroe para la guerra de Troya, a cargo de Odiseo, Néstor y Áyax. La mayoría de las versiones coinciden en tomar a Tetis como la responsable del ocultamiento del joven héroe en Esciros, dentro de la corte del rey Licomedes, “travestido” como una muchacha a la que llamaban Pirra, luego de conocer el destino de muerte joven de su hijo. Durante los nueve años que Aquiles pasa allí nadie se percata de la situación con excepción de Deidamía, hija de Licomedes, con quien el héroe engendra a su hijo Neoptólemo. Cuando Odiseo llega a la corte en busca del héroe, ingenia un plan para sacar a la luz la verdadera identidad de Aquiles: disfrazado de mercader, se introduce en el aposento de las vírgenes y les ofrece sus mercancías, telas y elementos para bordar, entre los que había mezclado armas. A estos últimos objetos se dirigió la atención de “Pirra”, y fue así como Aquiles quedó reclutado para la expedición contra la ciudad de Príamo. Otra versión cuenta que para estimular el instinto bélico del héroe, Odiseo imaginó otra treta: hizo sonar

De este modo, y por medio del aprendizaje de vida de un personaje que hemos calificado como “problemático”, Homero construye este poema monumental acerca de lo que precisamente significa ser humano. De acuerdo con su postura de “mostrar el mundo” y en ningún momento señalar ni juzgar como narrador las actitudes de Aquiles (actitud propiamente pedagógica y moralizante que sí está presente en la otra vertiente de la poesía épica griega, representada por la obra de Hesíodo), el poeta crea la que ya desde la Antigüedad Clásica se transformaría en la base de la *paideía* griega (el proceso de formación del ciudadano, entendido tanto en sus aspectos de transmisión de valores y de saberes técnicos inherentes a la sociedad). Como ya lo expresara en la década de 1930 W. Jaeger, el gran estudioso de la educación en la antigua Grecia:

“En cambio, los cantos heroicos se dirigen, por su misma esencia idealizadora, a la creación de ejemplares heroicos. Su importancia educadora se halla a gran distancia de la de los demás géneros poéticos, puesto que refleja objetivamente la vida entera y muestra al hombre en su lucha con el destino y por la consecución de un alto fin. La didáctica y la elegía siguen los pasos de la épica y se acercan a ella por su forma. Toman de ella el espíritu educador que pasa más tarde a otros géneros como los yambos y los cantos corales. La tragedia es, por su material mítico y por su espíritu, la heredera integral de la epopeya. Debe su espíritu ético y educador únicamente a su conexión con la epopeya, no a su origen dionisiaco. Y si consideramos que las formas de prosa literaria que tuvieron una acción educadora más eficaz, es decir, la historia y la filosofía, nacieron y se desarrollaron directamente de la discusión de las ideas relativas a la concepción del mundo contenidas en la épica, podremos afirmar, sin más, que la épica es la raíz de toda educación superior en Grecia”.

Referencias

- Jaeger, W. (1985). *Paideia*, traducción al español de J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Van Nortwick, T. (1996). *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero's Journey*. New York-Oxford: Oxford University Press.

de repente una trompeta, y mientras las mujeres escapaban asustadas, solamente Aquiles permaneció inmóvil, pidiendo sus armas para luchar. A partir de entonces, tanto Tetis como Peleo tuvieron que resignarse a lo inevitable, pues nada pudo ya contrariar la vocación guerrera de Aquiles.

CAPÍTULO 1

Relaciones genéricas entre épica homérica y *Bildungsroman*

1.1. “Préstamos genéricos” entre la Antigüedad Clásica y la literatura de la modernidad: elementos estructurales y temáticos coincidentes en la “novela de iniciación o aprendizaje” y en la épica homérica. Su funcionalidad en el contexto del poema épico

La intención principal de la presente investigación es la demostración de la manera en que la épica homérica contiene y expresa una actitud propia de una especie novelística nacida en la segunda mitad del siglo XVIII, el *Bildungsroman* o “novela de aprendizaje”, “de iniciación” o “de formación”, producto de la literatura alemana, a partir de la cual se extiende al resto de las literaturas europeas y, posteriormente, americanas. No pretendemos en estas páginas afirmar la subordinación genética de la novela a la epopeya, basándonos en la teoría naturalista-evolucionista de las formas literarias desde la cual se enfocó este problema a partir de fines del siglo XIX, sino señalar y ahondar en los aspectos relacionados con una expresión artística centrada en el desarrollo individual y en el tema de la evolución del ser, los cuales serán interpretados como una constante, presente desde las primeras manifestaciones de carácter literario en Occidente. Cabe agregar a este hecho, y con respecto al tema específico que nos ocupa, la marcada preocupación que la cultura griega clásica expresó a lo largo de su historia por los acontecimientos vinculados con el desarrollo y con la formación humanos, resumidos magistralmente en las dos máximas que la tradición indica que estaban presentes en la entrada al santuario delfico de Apolo: **“Nada en exceso”** y **“Conócete a ti mismo”**. Es esta última (aunque también la anterior forma parte importante del planteo sobre la existencia expresado por el poema épico que estudiamos) la que se coloca en primer plano en nuestra propuesta de análisis del texto de *Ilíada*, ya que por medio de la figura de su personaje principal, Aquiles, Homero legó a la posteridad la historia del “aprender a conocerse” de un héroe, magistralmente elaborada a partir del material mítico que le sirvió como base para su creación.

Si bien indicamos que no estudiaremos estas dos formas narrativas en el contexto de una perspectiva evolucionista, tampoco podemos negar el origen de la especie literaria llamada “romance”, preforma del género novelístico, como un desprendimiento de los poemas épicos

medievales, los “cantares de gesta”,² ni dejar de señalar las profundas diferencias en los aspectos formales y de contenido entre la épica y este “romance” que se convertiría, con el paso del tiempo, en la novela. Mientras que el poema épico estaba destinado a ser cantado y su origen se ubica en una arraigada tradición oral y folclórica, la novela presupone la existencia de una lengua con un cierto grado de desarrollo, factor que facilita su transcripción como texto escrito (es decir, son creadas generalmente por un autor que se da a conocer, con la finalidad manifiesta de ser leídas); además, resulta absolutamente incuestionable el hecho de que sus respectivos modos de expresión (el verso para la épica y la prosa para la novela) también difieren, como sus contenidos y las visiones de mundo expresadas en cada una de estas especies narrativas.

Pero más allá de las diferencias de forma y de contenido entre novela y poema épico, la creación homérica se instituyó desde sus orígenes como un género centrado en las más inherentes y universales características del individuo (la muerte, la amistad, el amor, el honor, la relación entre el hombre y la divinidad, etc.) y, refiriéndonos puntualmente a *Ilíada*, como precursora del espíritu que se prolonga por medio de la lírica arcaica y alcanza el género griego clásico por antonomasia, la tragedia ática del siglo V a.C. Y por supuesto, una de esas características universales del hombre la constituyó su aprendizaje vital, detalle que transformó el arquetipo mítico utilizado por Homero (un héroe de fuerza superior que, encolerizado, se retira de la batalla) en el primer personaje de la literatura Occidental que exhibe un proceso de formación extendido desde la negación de su propia situación vital hasta la comprensión y la posterior aceptación de sus límites humanos. El “aprendizaje por medio del dolor” que experimenta Aquiles, además de acercarlo y transformarlo, por un lado, en un antecedente innegable del héroe trágico, se constituye, por otro, en lo que podríamos denominar la primera manifestación de una de las tendencias que dominarían el campo de la producción literaria desde mediados del siglo XVIII.

Como primer paso en nuestro análisis nos centraremos entonces en el *Bildungsroman* como forma literaria: estudiaremos su contexto de aparición, sus características principales, la visión de mundo que ofrece, etc., para posteriormente proyectar esos planteos al enfoque de la aparición embrionaria de tales elementos en el contexto de la épica homérica y poder así comprender su funcionalidad en el entramado del poema.

La “novela de aprendizaje” hace su aparición en la historia de la literatura ya promediado el contradictorio siglo XVIII. Lo llamamos contradictorio puesto que más allá del predominio de la razón y de la rigidez extrema en las estructuras, herencia de la nueva propuesta de lectura de la *Poética* aristotélica expuesta por los retóricos, es entonces cuando también aparece el germen de una especie novelística relacionada con aspectos de índole irracional, que se

² Con la palabra “romance” nos referimos aquí a las composiciones de carácter narrativo en lengua vulgar o ‘romance’, textos escritos primitivamente en verso, para ser leídos, y con una trama fabulosa y complicada. Cabe la aclaración para evitar la confusión con la especie épico-lírica propiamente española, de índole folclórica y popular, denominada de la misma manera.

desarrollará plenamente durante el Romanticismo, la llamada “novela gótica”.³ El “siglo de la razón” se caracteriza también por otro factor vinculado con la evolución y con la posterior imposición de la novela como forma literaria: los distintos movimientos de ruptura social protagonizados por la burguesía (Revolución Norteamericana, Revolución Francesa), clase social que desde entonces adquiere cada vez más poder. Las teorías filosóficas del pensamiento del Iluminismo, centradas en la idea de que el hombre era “educable” (como por ejemplo, la conocida metáfora de la *tabula rasa* de Rousseau), hicieron que la educación se considerara el primero de los factores que posibilitaban el ascenso social. El burgués debía suplir la falta de títulos nobiliarios con la educación, y esta idea actuó como base para el “endiosamiento” y la generalización de la formación académica en países como Alemania, Francia o Inglaterra, lugares en los que al mismo tiempo se comenzó con la producción del *Bildungsroman*, emergente cultural que refleja plenamente las preocupaciones de la época.

Un dato interesante para tener en cuenta y sobre el cual volveremos más adelante resulta el hecho de que dentro del campo de la producción novelística haya existido conjuntamente una marcada distinción genérica en la recepción: mientras que las mencionadas novelas góticas estaban dirigidas y eran consumidas principalmente por las mujeres burguesas, la novela de aprendizaje tenía como receptor privilegiado al varón, a quien, además, transformaba en su protagonista (recordemos el título de la primera novela de aprendizaje de Goethe, su *Wilhelm Meister*, en la cual el personaje protagónico ya lleva el nombre que implica el pasaje de aprendiz a maestro).⁴

El origen de esta especie literaria está dado por la confluencia y por la influencia decisiva de diversas formas narrativas muy en boga durante la segunda mitad del siglo XVIII como fueron, por ejemplo, las novelas de viajes, la novela cómica (caracterizada por un final feliz por medio de un golpe de suerte inesperado)⁵ o la autobiografía. A estas influencias debe agregarse la ejercida por la “manía teatral” que existió durante el Neoclasicismo y se extendió a lo largo de casi cien años, furor que también sirvió para resaltar las oposiciones presentes entre la vida de la nobleza y la de la burguesía: mientras que esta clase sustentaba la creencia en el poder pedagógico del drama como un elemento más en apoyo a la “fiebre educativa”, para los nobles el teatro presentaba una mayor relación con una forma de entretenimiento y de “pose” que se reflejaba en sus vidas cotidianas.

³ En 1764 Horace Walpole publica *El castillo de Otranto*, primera de las creaciones de la literatura gótica. Esta especie novelística se caracteriza por presentar historias que incluyen elementos mágicos, fantasmales y terroríficos con la finalidad de colocar en tela de juicio el concepto de lo real. El adjetivo “gótico” con el que se la calificó deriva del hecho de que muchas de las tramas se enmarcan temporalmente en la Edad Media, o bien la acción se desarrolla en un castillo, mansión o abadía de este estilo arquitectónico (desarrollado entre fines del siglo XII y el siglo XV).

⁴ Otro aspecto que no debe dejarse de lado es la proclamada admiración que W. Goethe sentía por la obra de Homero, transmitida fundamentalmente en su correspondencia con Schiller. Más allá de la idea de totalidad o de la expresión de esa subjetividad exacerbada que los escritores del *Sturm und Drang* y luego los románticos leyeron en los poemas homéricos, puede decirse que la trayectoria existencial de Aquiles en *Ilíada* le sirvió como referente al genio alemán para sentar las bases de esa nueva narrativa, demostrando el “diálogo” existente entre dos épocas y dos culturas tan diferentes.

⁵ Este “final feliz” pasará también a constituirse como uno de los requisitos básicos de todo *Bildungsroman*. En su momento discutiremos acerca de esta característica aplicada al final de *Ilíada*.

En 1803 se institucionaliza el nombre de esta nueva especie narrativa y se la etiqueta como *Bildungsroman*. Es el escritor alemán Karl Morgenstern quien así la denomina, aunque debemos admitir que ya en 1770, F. von Blankenburg había expresado la necesidad de bautizar esos productos de una literatura centrada en la educación y en el desarrollo del individuo como “novelas de formación de un carácter”, para oponerlos por su nombre a las distintas tendencias que poblaban el campo literario del siglo XVIII (la novela de viajes, la novela de aventuras, la novela filosófica o la picaresca). La palabra se compone de dos sustantivos: *Roman*, ‘novela’ y *Bildung*, término proveniente del terreno de la mística y que tiene relación con las ideas de ‘modelo’, ‘imagen’ o ‘construcción’. De esta manera, el propio nombre de la especie literaria propone, etimológicamente hablando, la existencia de un hombre que se desarrolla por medio de un patrón divino. Este nombre, cargado para entonces de connotaciones religiosas medievales, comienza a secularizarse durante el siglo XVIII: lo divino pasa a ser una potencialidad del ser humano que puede devenir mejor, y es así como ya a principios del XIX, el sustantivo *Bildung* se transforma en sinónimo de ‘formación’ o de ‘construcción de un carácter’.

Hacia el mismo año (1803) aparecen los primeros postulados teóricos acerca del *Bildungsroman* y se plantean sus características principales: la primera de ellas, el exhibicionismo en la representación del proceso de aprendizaje (presente, como ya señalamos, en el apellido del protagonista de Goethe: *Meister* significa en alemán tanto ‘maestro de escuela’ como ‘maestro en determinado oficio’). El *Bildungsroman* comienza a construirse sobre el postulado de que debe existir necesariamente en el texto un continuo debate sobre el aprendizaje del personaje central. El otro sello fundamental de la novela de formación está dado por la extensión temporal que abarca el desarrollo del protagonista, siempre un período de grandes dimensiones.⁶

Los lineamientos teóricos sobre el *Bildungsroman* se completan hacia 1870, momento en el que el género se había estandarizado, y es quizá en los estudios de Alexander von Humboldt, Friedrich Hegel y Wilhelm Dilthey donde cobran más fuerza.⁷ Los dos últimos escritores tomaron la obra de Goethe como el paradigma sobre el que debían construirse las novelas de aprendizaje, una especie de “metro patrón” inamovible,⁸ y propusieron el género como el producto de un orden social eminentemente burgués. Como ya señalamos, hacia esta época el género se había trivializado, hecho evidente en la aparición de “fórmulas” como es, por ejemplo, el final feliz en el que el protagonista logra el ascenso social tan deseado, por medio del matrimonio con una mujer perteneciente a la nobleza.

⁶ Sobre este interesante punto volveremos luego para enfocar y estudiar la forma especial en la que Homero propone el aprendizaje de Aquiles en tan solo cincuenta y un días, duración total de las acciones narradas en *Iliada*.

⁷ Hay que indicar también que el endiosamiento del término *Bildung* presenta un “dique de contención” para esta misma época, en la cual aparecen los primeros escritos de Nietzsche, que denigran y tratan de derribar del pedestal el culto que se había hecho de la educación en Alemania por una cuestión elitista (para Nietzsche, educar a todos era sinónimo de “bajar el nivel”).

⁸ Hasta tal punto fueron fieles al modelo propuesto por Goethe que Hegel, por ejemplo, sostuvo la idea de una protagonista femenina como algo impropio e impensable para la novela de aprendizaje.

Otro factor de fundamental importancia en el pensamiento de estos creadores y teóricos del último tercio del siglo XIX fue la influencia ejercida sobre ellos por las tendencias filosóficas vinculadas al positivismo, y especialmente la teoría evolutiva de Charles Darwin: en *La vida de Scheiermacher*, Dilthey coloca el acento en las ideas de “madurez” y “peldaños vitales”, metáforas tomadas en préstamo de la biología que también pasan a formar parte de los requisitos genéricos. Merced a la óptica de Dilthey, el *Bildungsroman* adquiere como otro de sus elementos constitutivos principales el acento en la noción de interioridad y, por ende, en el desarrollo de las potencialidades de índole subjetiva, ya resaltado por Humboldt durante la primera mitad del XIX,⁹ además del acento especial en el papel del narrador: la novela de aprendizaje requirió desde entonces la existencia de un “narrador educado” que presentaba a un “héroe en proceso de educación” ante un “lector obsesionado por la fiebre educativa”, y esa formación alcanzó los campos más diversos e inesperados, extendiéndose hasta abarcar, por ejemplo, el plano de los más íntimos rincones del ser humano de la mano de Gustave Flaubert y su *Educación sentimental*. Todas estas fórmulas, a medida que fueron repitiéndose e interesando al público lector, constituyeron ese género narrativo que hoy llamamos novela de aprendizaje.¹⁰

Revisados ya el origen y los rasgos preponderantes de la novela de aprendizaje, pasemos a observar la manera en que sus principales características (el exhibicionismo en la representación del proceso de aprendizaje, la extensión temporal del período de desarrollo del protagonista, el final feliz y la noción de interioridad) aparecen de manera embrionaria en el contexto del poema épico para convertirlo en el antecesor privilegiado del *Bildungsroman*. Debemos destacar que, si bien desde el punto de vista externo algunas de ellas no se corresponden exactamente con la forma que adquirirán en la novela de desarrollo, su función dentro de la épica se acerca a la que estas cumplen en la mencionada especie narrativa. Para ello realizaremos, en principio, la enumeración de todos los rasgos que consideramos sobresalientes, con el objeto de observar el tratamiento específico que cada uno de ellos recibe de parte del poeta arcaico.

a. Exhibicionismo en la representación del proceso de aprendizaje

No puede hablarse en la obra de Homero, como indicamos anteriormente, de la existencia de una voluntad consciente de expresar un enfoque moral o explícitamente pedagógico acerca del mundo representado, cuestión que sí aparece incluida en los poemas conservados del otro gran épico arcaico griego, Hesíodo. La épica homérica se vale de la utilización del mito para

⁹ Para Humboldt, el término *Bildung* apuntaba al despliegue y a la asimilación de las potencias interiores.

¹⁰ Con este concepto nos referimos aquí a la combinación o síntesis de un número de convenciones culturales específicas que se funden en una forma o arquetipo de relato de carácter más universal, a las inferencias que sirven para constituir la noción de género, y no a la “fórmula” utilizada en la composición del poema épico, de carácter puramente oral y tradicional.

“enseñar” por medio del ejemplo, y un caso evidente en el contexto de *Ilíada* es el uso que los mismos personajes (y por supuesto, el poeta) hacen de mitos muy bien seleccionados, en relación con los sucesos que les tocan vivir. Así, por ejemplo, el anciano Fénix se vale de la narración del mito de Meleagro en el canto IX (vv. 524-605) para aleccionar a Aquiles respecto de la decisión de rechazar los dones ofrecidos por Agamenón, abandonar por completo el campamento aqueo y regresar a Ftía al día siguiente, o el mismo Aquiles relata una nueva e interesante versión del mito de Níobe ante Príamo, muy vinculada para el análisis del texto que propondremos con su propio proceso de desarrollo (XXIV. 602-617).¹¹ Esta función paradigmática del mito es exactamente la misma que toda *Ilíada* cumple en mayor escala. W. Jaeger ya se ha encargado de señalar el valor de tal uso del mito al resaltar:

“En un punto es preciso insistir, porque es de la mayor importancia para la comprensión de la estructura espiritual del ideal pedagógico de la nobleza. Se trata de la significación pedagógica del ejemplo. En los tiempos primitivos, cuando no existe una recopilación de leyes ni un pensamiento ético sistematizado, aparte de unos pocos preceptos religiosos y la sabiduría proverbial, transmitida oralmente de generación en generación, nada tan eficaz, para guía de la propia acción, como el ejemplo y el modelo”.

Y más adelante:

“Prueba de la íntima conexión de la épica y el mito es el hecho de que Homero use paradigmas míticos para todas las situaciones imaginables de la vida en que un hombre puede enfrentarse con otro para aconsejarle, advertirle, amonestarle, exhortarle, prohibirle u ordenarle algo. Tales ejemplos no se hallan ordinariamente en la narración, sino en los discursos de los personajes épicos. Los mitos sirven siempre de instancia normativa a la cual apela el orador. Hay en su intimidad algo que tiene validez universal”.

Por esto podemos decir que si bien no existe un exhibicionismo explícito del proceso de aprendizaje del personaje al estilo del *Bildungsroman*, la inclusión de tales paradigmas míticos en los discursos de los héroes constituye en sí misma una marcada preocupación por los aspectos relacionados con una función educadora de la cual tanto el poeta como así también sus oyentes eran absolutamente conscientes. En una época tan distante y tan diferente a la nuestra en lo concerniente a la transmisión de información, el aedo se convertía en una especie de “maestro” de sus audiencias a través del recitado del poema épico. Y si bien debemos tener en cuenta que, por un lado, las nociones que comunicaba en su obra (principalmente, el ideal heroico de la nobleza de resultar siempre excelente “en las acciones y en la palabra”) y, por otro, que su público principal lo constituían integrantes de las clases dominantes (así lo demuestran las audiencias de Femio y Demódoco, los dos aedos que aparecen en *Odisea*), con el correr del tiempo esas enseñanzas fueron popularizándose, sobre todo por la influencia de los festivales panhelénicos de recitado de rapsodas realizados desde fines del siglo VI a. C. Más tarde, esta función educadora sería llevada a cabo por la tragedia y

¹¹ A la narración de este mito haremos referencia más adelante, pues se encuentra incluido en el contexto de uno de los fragmentos seleccionados para su estudio detallado.

por la comedia, pero es innegable que la épica resultó la precursora de ambas especies dramáticas en este campo.

El poema épico, inclusive, va un paso más allá en la configuración del aprendizaje del héroe, si lo comparamos con la educación recibida por los protagonistas del *Bildungsroman*, y por ello afirmamos que no puede hablarse de un exhibicionismo explícito: este proceso es expuesto en forma simbólica y haciendo uso de un detallado trabajo estético en el que objetos (por ejemplo, la armadura de Aquiles), lugares (la tienda del mejor de los aqueos) y personas (Patroclo y Héctor fundamentalmente, pero también podemos incluir a Príamo) se convierten en proyecciones de ese yo inexperto que debe alcanzar la madurez. Como ya lo remarcáramos, resulta de vital importancia el uso de la figura del doble o “segundo yo” en *Ilíada*, papel que cumplen Patroclo y luego Héctor, en el último tercio de la obra.¹²

b. Extensión temporal del período de desarrollo del protagonista

Dijimos que el *Bildungsroman* desplegaba el desarrollo de su protagonista en un lapso de extensión considerable, a veces, incluso, en la duración de toda una vida. Este es otro de los rasgos que la épica homérica cumple a medias, puesto que cuando comienza la acción de *Ilíada* nos encontramos en el curso del décimo y último año de la guerra de Troya y a punto de efectuarse el cumplimiento de las dos profecías más importantes incluidas en la saga, las cuales no son narradas en el texto: la muerte del mejor de los aqueos y la caída de la ciudad de Príamo. En solo cincuenta y un días (y nada más que catorce narrados, el resto es tiempo aludido) Aquiles completará su aprendizaje vital.¹³ ¿Es este un factor que contribuye a la inverosimilitud del cambio sufrido por el protagonista? Podemos afirmar rotundamente que no, y la respuesta a tal pregunta la encontramos nuevamente en el material que nutre la creación épica, el mito. El comienzo *in media res*¹⁴ (casi podría decirse *in extrema res*) del poema es sustentado por una tradición mítica que creador y público conocían bien y que se remonta aun más atrás del nacimiento de Aquiles: el matrimonio mismo de sus padres se convierte en la causa principal de que el héroe se encuentre combatiendo en esa guerra y embarcado en la tarea de “conocerse a sí mismo”.

¹² Sobre este mismo tema volveremos más adelante, al estudiar detalladamente la problemática existencial de Aquiles.

¹³ Para un análisis detallado del paso del tiempo en el poema, cfr. Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*, Oxford, cap. 1: “Exploratory Charts”, pp. 1-45.

¹⁴ Estas expresiones latinas aluden a las posibilidades de ordenamiento cronológico de los sucesos de la trama del cual dispone cualquier autor de un texto narrativo. *In media res* significa ‘en medio de la cosa’ o ‘del asunto’, y se aplica a los relatos que sitúan al lector en un momento en el que ya han sucedido determinados hechos que propician el conflicto narrativo. Tal tipo de comienzo se vincula directamente con la intención autoral de querer captar la atención del lector. *In extrema res* quiere decir ‘al final de la cosa’ o ‘del asunto’; lo primero que encuentra el lector es el final del conflicto. El desenlace se convierte así en el motor de la historia que se narra y el interés recae en la “reconstrucción” de la forma (cómo) y de las causas (por qué) que derivaron en esa situación. Finalmente, *ab ovo*, que significa ‘desde el huevo’ (en alusión al nacimiento de Helena de Troya) es el comienzo que expone los acontecimientos en orden estrictamente cronológico (el tradicional esquema narrativo de introducción, nudo y desenlace es el que se sigue en este caso). Esta última posibilidad de inicio de una narración se puede asociar directamente con el “Había una vez” de los cuentos de hadas.

El estrato mítico que el poeta utiliza como base de su creación personal abarca la totalidad de los episodios de la existencia de Aquiles, tanto los anteriores al desarrollo de la trama de *Ilíada* como los posteriores,¹⁵ y es por este motivo que, si bien el tiempo representado en el texto como período de desarrollo del protagonista es un lapso breve, debemos tener en cuenta, al momento de enfrentarnos con un poema épico basado en una mitología tan vasta y en una tradición oral tan perfeccionada, que todos esos sucesos que no pertenecen a la narración de Homero formaban parte del bagaje cultural compartido, además de funcionar como una convención genérica (hubiera sido impensable un poema que abarcara la totalidad de los hechos sucedidos en diez años de guerra, y mucho más aún si se incluían los de la vida de Aquiles). La maestría homérica radica precisamente en este punto: en que su *Ilíada*, por más que coloca al mejor de los aqueos en la posición de protagonista, jamás deja paso a la consideración del texto como una *Aquileida*; el recorte de la saga practicado por el aedo siempre mantiene en tensión ambas posibilidades mediante el uso, como veremos, de distintos elementos anticipatorios referidos a la futura muerte de su héroe, pero esta obra monumental expone la historia del inicio y la muerte de la cólera de Aquiles, y no la de la muerte del personaje, aunque el tema se encuentre reiteradamente aludido. Y precisamente este tema épico tradicional, tomado seguramente de las fuentes Orientales como el *Poema de Gilgamesh*, se transforma en algo más en manos de Homero: en la exploración de una subjetividad cambiante que debe “aprender a vivir”, o mejor dicho y acorde con el tono trágico de la obra, “aprender a morir”.

c. Final “feliz”

Con anterioridad señalamos que en el *Bildungsroman* existe un desenlace convencional, feliz, de la trama, generalmente conformado por el matrimonio de ese protagonista perteneciente a las clases bajas que, luego de su proceso educativo, se casa con una integrante de la nobleza, logrando de este modo el tan ansiado ascenso social. El final de *Ilíada*, en cambio, representa un problema: ¿podemos considerarlo un final “feliz” si se tienen en cuenta la inminente muerte de su protagonista y la posterior caída de Troya luego de

¹⁵ Es interesante observar que, a lo largo del texto, el poeta deja escapar dos veces la narración de sucesos de la infancia y la juventud de Aquiles, ambos referidos puntualmente a su crianza y educación. El primer ejemplo lo encontramos en el discurso de Fénix, su “padre sustituto”, durante la embajada del canto IX (vv. 485-491): “Y te crié hasta hacerte como eres, Aquiles semejante a los dioses, amándote de todo corazón. No querías ir al banquete ni comer en casa con ningún otro, hasta el momento en que yo te sentaba sobre mis rodillas, te saciaba de rebanadas de carne y te ponía el vino en los labios. Con frecuencia me manchaste la túnica a la altura del pecho, cuando vomitabas algo de vino en la infancia, llena de cuitas”. La segunda mención, más acorde con la tradición sobre la educación del héroe, está ubicada hacia el final del canto XI (vv. 828-832). El personaje que nos otorga este dato es Eurípilo, en el contexto de su discurso a Patroclo en pedido de ayuda: “Pero tú sálvame y llévame a la negra nave: extráeme la flecha del muslo, lávame con agua tibia la oscura sangre que brota de él y espolvorea encima benignas medicinas curativas, remedios que dicen que has aprendido de Aquiles, a quien enseñó Quirón, el más civilizado de los Centauros”.

cerrarse la obra? Opinamos que sí, aunque esa “felicidad” no se encuentre muy relacionada con la visión burguesa de la vida, típica de la novela de aprendizaje de los siglos XVIII y XIX.

La cultura masculina y guerrera representada en la obra de Homero aparece fuertemente condicionada por tres ideales básicos en su comportamiento que constituyen la llamada “ética heroica”, es decir, la forma en la que esos héroes debían comportarse en la sociedad: la *areté* (comúnmente traducida como ‘excelencia’ o ‘virtud’), la *timé* (‘honra’ u ‘honor’) y el *kléos* (la ‘gloria’, el ‘renombre’ o la ‘fama’). Los dos primeros conceptos sirven como principios de distinción del héroe a lo largo de su vida, mientras que el último, el más importante de todos respecto del final del poema, en su muerte: el *kléos* garantiza la paradójica inmortalidad del guerrero, quien, por medio de sus actos gloriosos, consigue transformarse en motivo de canto y veneración para las generaciones posteriores.¹⁶ Este personaje condenado a una muerte prematura debe realizar grandes hazañas para poder así pervivir en la memoria de su pueblo (la máxima felicidad a la que podía aspirar), y en el caso particular de Aquiles veremos al estudiar su inserción en el poema de qué manera se convierte en digno merecedor de su epíteto, “el mejor de los aqueos”, mediante la más noble y heroica de todas las acciones de *Iliada*: la devolución del cadáver del asesino de su mejor amigo. Luego de su *aristía* (el momento de máximo esplendor de un guerrero en la batalla), extendida a lo largo de los cantos XIX, XX, XXI y XXII, tiempo durante el cual Aquiles evidencia una naturaleza “bestial” (típica de esa figura a caballo entre dos mundos) y se aferra como nunca antes a su costado divino, negando completamente su mortalidad,¹⁷ resulta sumamente necesario un suceso que actúe como contrapeso de tal exceso de violencia. Y, paradójicamente, ese accionar se convertirá en la mayor de las hazañas del personaje y en el motivo de su recuerdo inmortal por medio de la celebración en la poesía. El propio padre de los dioses, parafraseando las intenciones del poeta, se encarga de exponer el plan narrativo del final del poema durante su segunda entrevista con Tetis, en el canto XXIV: “*Hace nueve días que ha surgido entre los inmortales una contienda por el cadáver de Héctor y por Aquiles, saqueador de ciudades. Incitan al benéfico Argicida a que rapte su cuerpo, pero la gloria de obtener el rescate la reservo para Aquiles, pues velo por tu respeto y por tu amistad para el porvenir*”.¹⁸

Debemos indicar también –aunque tal enfoque antropológico no se constituya en intención principal de nuestra investigación– que la formación de este héroe como “personaje” no puede ni debe considerarse independientemente de los procesos histórico-culturales por los cuales surge y se consolida el poema épico. Y fundamentalmente, del proceso de culto al que era sometido la figura del héroe en la Antigüedad, estrechamente relacionado con ciertas

¹⁶ La distinción entre la figura del héroe como motivo de canto y como motivo de culto ha sido magistralmente desarrollada por G. Nagy en (1979). *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore and London.

¹⁷ Resulta de un interés particular la observación del trabajo del poeta en todos estos cantos en los que su personaje, a pesar de convertirse casi en un dios encolerizado por la sed de venganza, sale a la lucha portando una armadura que simboliza sus aspectos mortales, detalle sobre el que volveremos oportunamente.

¹⁸ *Iliada*, XXIV. 107-110. El destacado es nuestro.

condiciones del *Bildung* del personaje, las cuales le permiten erigirse en la función de ese ser humano paradigmático, como veremos al analizar los fragmentos del poema escogidos.

d. Noción de interioridad

Este componente, que como indicamos previamente se convirtió en una de las exigencias básicas de la novela de aprendizaje durante el siglo XIX, está presente en el poema bajo una doble forma: por un lado, los particulares elementos discursivos utilizados por Aquiles en sus intervenciones en estilo directo,¹⁹ por otro, mediante el manejo simbólico que el poeta realiza con la figura de su héroe, al desdoblarla en dos proyecciones principales de sus aspectos positivos y negativos: Patroclo y Héctor respectivamente, los “segundos yo” de Aquiles. Homero se vale de este recurso, cuyo origen también se remonta a la épica de raíces orientales, para desarrollar de modo simbólico el cambio de carácter interno experimentado por el personaje.²⁰ Los dos primeros tercios del poema están dominados por la figura de Patroclo como complemento de Aquiles.²¹ A partir de su entrada (en l. 337, durante la visita de los heraldos de Agamenón a la tienda para retirar a Briseida), el personaje se muestra poseedor de una gentileza y de una preocupación por los demás ajena al héroe aqueo, pero que este sabrá gradualmente alcanzar y demostrará hacia el final de la obra. La posición del deuteragonista como proyección del yo de Aquiles está construida fundamentalmente por medio de objetos que representan la dicotomía entre el aspecto exterior y la naturaleza interna. De este modo, Patroclo es incapaz de levantar la lanza del mejor de los aqueos al tomar su papel en el canto XVI (vv.140-144), e igualmente importante resulta la focalización que el narrador hace sobre la primera caída del casco de Aquiles en el polvo al morir su compañero (XVI. 792-800). El yelmo actúa, además, a modo de nexo entre las figuras de Patroclo y Héctor como proyecciones del interior de Aquiles.²² A partir de ese momento, el motivo

¹⁹ El lenguaje que usa el héroe es otro de los rasgos marcadores de su posición marginal entre hombre, bestia y dios. Cabe aclarar que a partir del artículo de A. Parry, “The Language of Achilles”, publicado en 1956, han sido innumerables los intentos de los especialistas por determinar las singularidades del discurso de Aquiles en relación con su complejo desarrollo como personaje literario. Tres de las más recientes y, a nuestro juicio, más provocativas visiones acerca de este problema son las expresadas por C. Gill en (1996). *Personality in Greek Epic, Tragedy and Philosophy. The Self in Dialogue*, Oxford, por M. Lynn-George en (1988). *Epos. Word, Narrative and the Iliad*, Hong Kong y por R. Martin en (1989). *The Language of Heroes. Speech and Performance in the Iliad*, Ithaca and London.

²⁰ Se deben remarcar las diferencias en la utilización de este mismo procedimiento en obras como *Gilgamesh* e *Iliada*, ya que es otro de los factores que demuestran la originalidad del poeta griego: Patroclo jamás es tan ampliamente caracterizado como resulta Enkidu en la épica oriental; aquel permanece silenciosamente en un segundo plano durante la primera mitad de *Iliada*, tiene unos pocos intercambios importantes con Néstor y con Aquiles, luego entra en batalla y muere. Esto demuestra que la complementariedad entre Aquiles y su compañero no se nos presenta tan claramente ni en forma tan forzada desde el comienzo como en el *Poema de Gilgamesh*. Pero las acciones de Patroclo, aunque escasas, son en realidad cruciales para la trama: su entrada en la batalla vestido como Aquiles y su posterior muerte resultan la motivación de todo lo que sucede en el último tercio de la obra.

²¹ Más adelante veremos cómo este personaje no solo complementa a Aquiles, sino que también se le opone, contraposición que demuestra una vez más el profundo trabajo literario realizado por Homero.

²² Señala Van Nortwick al respecto: “As an emblem of fighting, the helmet connects the heroic view of the world with this chain of deaths; as a lovely object, once pristine, now fouled in the dust, it stands by metonymy for all the beautiful bodies of dead men killed in the war, and previews in particular the gruesome fate of Hector’s corpse; as an extension of Achilles, it presents again the persistent dichotomy of exterior show and interior substance that pervades the end of the poem. And as a

del “segundo yo” del héroe adquiere características inusitadas en el contexto de la épica arcaica, pues el odio de Aquiles por el príncipe troyano no representa otra cosa más que la exteriorización en el héroe aqueo de emociones poco aceptables para la audiencia de los tiempos homéricos y aun para sus lectores modernos: la culpa y el reproche de las propias acciones. Desde un punto de vista freudiano, la figura de Héctor (vestida con las armas de Aquiles) se convierte en el símbolo de la parte de Aquiles responsable de la muerte de Patroclo, y es por esto que tal culpa derivará en el asesinato del heredero al trono de Troya, acto que bien podría ser interpretado como una especie de “suicidio” de la carga negativa del héroe (por otra parte, más que necesario para completar su evolución).

Nos queda aún por observar una última e interesante vinculación entre épica y *Bildungsroman* a la que habíamos aludido anteriormente. Se trata de que ambas especies, como señalara Van Nortwick, desarrollan el proceso educativo de personajes de sexo masculino únicamente, hecho que deriva en la exposición literaria de una realización personal en relación con la visión de mundo del varón. Tal distinción genérica resulta de fundamental importancia para *Ilíada*, pues como ya indicamos, la obra de Homero se encargó de transmitir un ideal heroico de grandeza que servía como modelo a los varones de las clases dominantes, si bien las audiencias de los aedos estaban compuestas por receptores de ambos sexos (y en esto el poema épico sí se diferencia notablemente del público lector del *Bildungsroman*, casi exclusivamente masculino). En el universo guerrero representado en *Ilíada*, la mujer ocupa un lugar secundario: excluida del enfrentamiento y recluida en espacios interiores –situación especialmente válida para las prisioneras–, ella es la “experta en primorosas labores” y solo se la ve actuar como la “acompañante del héroe”. Tal es, por ejemplo, el papel representado por Andrómaca, la esposa fiel que inclusive desea interferir en la búsqueda de gloria de su marido y pretende alejarlo del campo de batalla, como ocurre durante la entrevista del canto VI. Al mismo tiempo, los poemas homéricos proponen un segundo estereotipo menos inocente de mujer, igualmente subordinado al dominio masculino y relacionado con la guerra: la mismísima Helena, causa de la contienda entre aqueos y troyanos, o Briseida, su figura paralela en el poema que estudiamos.²³ Habría que esperar dos siglos más para que, conjuntamente con el advenimiento de la *pólis* y con la aparición del género trágico (puntualmente, en los textos de Sófocles y de Eurípides), la mujer hiciera su gran entrada en la literatura occidental para ocupar el papel de heroína.

tangible link between Patroclus, Hector, and Achilles, it suggests other ties, especially those dramatized in the second-self motif” (“Como un emblema de la lucha, el casco conecta la visión del mundo heroica con esta cadena de muertes; como un objeto precioso, una vez pristino, ahora ensuciado con el polvo, se destaca como una metonimia de todos los bellos cuerpos de los hombres muertos en la guerra, y anticipa en particular el horrible destino del cadáver de Héctor; como una extensión de Aquiles, muestra nuevamente la persistente dicotomía entre el espectáculo exterior y la sustancia interior que empapa el final del poema. Y como un eslabón tangible entre Patroclo, Héctor y Aquiles, sugiere otros vínculos, especialmente aquellos dramatizados en el motivo del segundo yo”). Cfr. Van Nortwick, T. (1996). *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero's Journey*, Oxford, p. 60. La traducción es nuestra.

²³ Este es otro de los grandes rasgos de originalidad homérica en el tratamiento del mito, ya que sin mencionar en absoluto el motivo de la discordia entre ambos pueblos, el aedo recrea este mismo suceso en el comienzo del texto mediante el “nuevo rapto” que Agamenón hace del botín de Aquiles, y que al mismo tiempo sirve como motor que impulsa la trama de *Ilíada*.

1.2. La noción de “héroe problemático” (Aquiles) en *Ilíada*

Corresponde que revisemos ahora de la particular posición en el poema de ese héroe que dimos en llamar “problemático”.²⁴ Adoptamos esta particular visión debido no solamente a las características que Homero imprimió a su protagonista, sino también a la complejidad que este personaje origina en las posibles interpretaciones que los receptores de *Ilíada* pueden inferir de su figura, fundamentalmente en tres niveles. Un primer nivel es el de la evaluación ética: el “héroe problemático” está presentado de una manera que dificulta la posibilidad de alcanzar un juicio ético definitivo sobre sus acciones o actitudes. En el caso de Aquiles, esta dificultad se origina a partir de la tensión entre la visión –a menudo negativa– de la que los demás personajes se valen para la caracterización del “mejor de los aqueos” y la visión subjetiva que el héroe propone o presupone. Otro nivel es el de su acción o pasividad: la figura combina indicaciones opuestas sobre el grado en el que debe ser interpretada, ya sea como un agente psicológico o como sujeta a fuerzas derivadas de la situación o de ella misma (o de ambos factores simultáneamente). Este rasgo se vincula con el que para nosotros es el tercer tipo de complejidad: el “héroe problemático” aparece configurado ante nuestros ojos de tal manera que su protagonismo le otorga un lugar especial en el interés del lector, y esto no consiste simplemente en el hecho de que él sirva como foco de la narración en los momentos relevantes. Más que eso, el estatus especial del personaje deriva, en este respecto, de su papel como el vehículo del enfrentamiento del receptor del poema con los temas que este explora como totalidad. Al estudiar en detalle el aprendizaje del Pelida, observaremos de qué manera se combinan tales dificultades para conformar un personaje que, si bien presenta un “modelo patrón” en el *background* mítico, paralelamente aparece delineado como uno de los mejores ejemplos de caracterización en la literatura arcaica.

¿Por qué sostenemos que Aquiles es un héroe “problemático”? En primer lugar, debido a sus características personales tomadas en préstamo de esa saga mitológica y reelaboradas estéticamente por Homero en función de la trama de *Ilíada*: hijo de una diosa marina y de un mortal, Aquiles comparte todo los aspectos positivos y negativos de ambos mundos y esto genera una marcada tensión en su personalidad desde el inicio del poema, tensión derivada del mayor de los absolutos expuestos en la obra: la única certeza para el ser humano es que, tarde o temprano, deberá enfrentarse con la muerte. Por más que una mitad de Aquiles sea de origen divino, su herencia paterna le legó la mortalidad, y él deberá aceptar (y aprender) que sea cual fuere la posibilidad de destino elegida, la muerte es el punto en común entre ambas. Una muerte prematura en la guerra y conocida de antemano, ya que Aquiles es el único de los héroes principales de la obra que puede elegir su destino,²⁵ o una vida “larga y sin gloria” en la seguridad del hogar, chance ilusoria que el poeta le regala a su personaje en el contexto del

²⁴ Debemos la designación a los estudios realizados principalmente por C. Gill en óp. cit., pp. 94-174.

²⁵ Existe otro personaje llamado Euquénor, hijo de Políido, un adivino, héroe secundario entre las tropas aqueas que también conoce su destino de muerte en la guerra antes de partir hacia Troya. Casualmente, Euquénor es muerto por una flecha de Paris, el asesino de Aquiles, en *Ilíada*, XIII. 660-672.

canto IX, durante su crisis personal con los valores del mundo heroico.²⁶ En la búsqueda de respuesta a la cuestión acerca de qué significa ser un héroe, Aquiles se verá obligado a comprender que su mortalidad, como la del resto de los personajes humanos de *Iliada*, está plagada de sufrimientos y de limitaciones.

El personaje posee un epíteto tradicional que lo describe detalladamente; él es ‘el mejor de los aqueos’, y esta calificación está referida en principio a sus cualidades físicas.²⁷ Aquiles es el más veloz, el más bello y el más joven (o uno de los más jóvenes) de todos los guerreros presentes en Troya, factores que, entre otros, contribuyen en su consideración como la figura más compleja del poema. Homero utiliza tres epítetos diferentes para referirse a la velocidad del personaje, y el más conocido de ellos, ‘el de los pies ligeros’, se repite treinta y una veces en la totalidad de *Iliada*.²⁸ Algunos guerreros como Diomedes o Áyax pueden reemplazarlo durante su ausencia del campo de batalla, pero el poeta deja bien en claro en XIII. 324-325 que el Pelida no tiene rival en la carrera.

Con respecto a su belleza física, K. Callen King ya ha demostrado que es expresada mediante el adjetivo *kalós* (bello, hermoso), palabra infrecuentemente asociada a la fisonomía masculina y más relacionada con la expresión de la apreciación estética de las mujeres y de los objetos.²⁹ El primer hombre en ser definido de esta manera es Nireo (en II. 671-674), una figura solamente mencionada en el “Catálogo de las Naves” del canto II y cuya única función en el poema parece ser la de resaltar la belleza de Aquiles: “*Nireo, el hombre más bello entre los llegados a Ilión, más que los demás dánaos, excepto el intachable Pelida*”. El mismo término también define la belleza de Paris (III. 44-45), de Belerofón (VI. 156-165) o de Ganimedes (XX. 232-235), pero en estos personajes se evidencia una profunda relación entre su belleza y los marcados componentes de índole sexual de sus respectivas personalidades, mientras que opuestamente en Aquiles esa cualidad existe conjuntamente con otras excelencias que un hombre debe poseer para ser llamado *kalós*.

En ningún momento Homero especifica exactamente la edad del mejor de los aqueos (resulta lícito afirmar que algunos guerreros como Diomedes o Antíloco tienen aproximadamente su misma edad), pero el tema de la juventud que se trunca por la muerte en guerra está expresado por medio de los epítetos de los que principalmente hacen uso Tetis y el mismo Aquiles. A partir de I. 352 el destino de vida breve del personaje se manifiesta mediante expresiones como ‘el de corta vida’ o ‘el

²⁶ La llamamos “ilusoria” puesto que la elección de Aquiles ya está hecha desde hace años al iniciarse la obra. La decisión del héroe, que cambia “cantidad” por “calidad”, sumada al hecho de que Aquiles conozca de antemano su final, ha sido interpretada en ocasiones como una especie de “autosacrificio” acorde con la recompensa obtenida en el final, la mayor de todos los personajes de la obra.

²⁷ El aprendizaje de Aquiles se encuentra configurado por Homero a partir de la significación de este epíteto. A lo largo de *Iliada*, el personaje aprenderá el verdadero sentido de ese ‘mejor’ que lo define, sentido que sobrepasará la referencia a las cualidades físicas para integrarse con las cualidades de índole espiritual que debe poseer todo gran héroe. Su reconciliación final con Príamo, consigo mismo y con la humanidad coloca en primer plano el entendimiento de lo que para el autor significa ser “humano” y “mejor”.

²⁸ Los demás epítetos son: ‘de pies rápidos’ (utilizado 21 veces) y ‘de pies ágiles’ (11 veces). Los datos estadísticos han sido extraídos de Callen King, K. (1987). *Achilles. Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*, Berkeley, Los Angeles & London, p. 3.

²⁹ La autora señala que el término más común para referirse a la belleza masculina es *eídos*. Cfr. óp. cit, p. 3.

que muere de muerte pronta', por ejemplo en I. 417 y 505 o en XVII. 95 y 458. Las expresiones contribuyen a la creación de una emoción sostenida sobre la figura del héroe a lo largo del texto, y su juventud pasa a convertirse de este modo en una síntesis de la gloria y de los horrores que la guerra lleva aparejados, haciendo que los lectores, al comprometernos afectivamente con su situación vital, lo consideremos como el héroe más joven de todos los presentes en Troya.

Existen otras cualidades que transforman a Aquiles en un héroe complejo, vinculadas con lo que podríamos llamar su "costado gentil". Una de ellas son sus conocimientos sobre medicina, transmitidos al igual que el arte de manejar la lanza por el centauro Quirón durante su infancia. Aunque las tropas griegas cuentan con médicos como Macaón (el hijo de Asclepio, dios de la medicina) o Polidoro, Aquiles es casi exclusivamente el único héroe principal (puesto que no podemos dejar de mencionar a Patroclo, entrenado por su amigo en las técnicas de curación) que sabe cómo restituir la salud además de cómo matar. Esta característica acerca su figura a la del dios Apolo, central para la trama de *Ilíada*: ambos personajes representan factores de riesgo extremo para el ejército aqueo; ambos son capaces de mitigar el dolor, pero también matan.³⁰ La lira es otro elemento que relaciona al dios con el héroe aqueo: al llegar la embajada a su tienda durante el canto IX, Fénix, Odiseo y Áyax encuentran a Aquiles cantando 'las hazañas de los hombres' (el contenido de todo poema épico), acompañado de una lira (vv. 186-189). Varios críticos se vieron tentados a interpretar la aparición de este instrumento musical como el símbolo de la retirada del héroe de la lucha, pero no tuvieron en cuenta el detalle expresado en el verso 188: allí, el aedo recalca claramente que la lira es parte integrante del botín tomado luego de destruir la ciudad de Eetión, el padre de Andrómaca. El canto de Aquiles actúa entonces como "preludio" de la desilusión que manifestará en su más famoso discurso, y uno de los elementos sobre los que centraremos nuestra atención al dedicarnos a su examen es la estrecha relación entre héroe y poeta épico en este episodio de *Ilíada*: durante el tiempo que se encuentra fuera de su mundo, la lucha, Aquiles pasa de ser un "hacedor" de hazañas a un "moldeador" del significado del heroísmo,³¹ un heroísmo de impronta muy personal y egotista que se opone por completo a la imagen final de héroe propuesta por Homero, pero que a la vez actúa como uno de los pasos obligatorios del personaje en la tarea del conocimiento de su interioridad.

El escudo construido por Hefesto, absolutamente opuesto en su diseño a los demás escudos descritos en *Ilíada* (el de Agamenón en XI. 32-40 y la égida de Atenea en V. 738-742, ambos compuestos por figuras que tienen como fin provocar terror en quien los enfrenta) es otro de los elementos que reflejan el costado gentil del héroe. La visión sumaria de la

³⁰ G. Nagy ha estudiado la forma en que los personajes centrales de *Ilíada*, Aquiles y Héctor, se vinculan, por sus características principales, con las figuras de los dioses que les son "opuestos": Apolo y Atenea, respectivamente. Cfr. Nagy, G., óp. cit., pp. 142-150.

³¹ Un factor que debe ser tenido en cuenta es el hecho de que Aquiles se encuentre cantando en soledad, a pesar de la compañía de Patroclo (de quien se dice que está esperando en silencio a que el héroe deje de recitar, vv. 190-191). Este canto, absolutamente diferenciado de los demás contextos en los que aparece en el poema (donde posee rotundas características comunales), se relaciona con la versión de heroísmo absolutamente subjetiva que el héroe expresará en su discurso de los versos 307-429.

humanidad impresa sobre él cumple una doble función en la trama del poema: por un lado, acentuar la mortalidad de Aquiles (el segundo conjunto de armas de origen divino que recibe el personaje no le servirá para evitar la muerte, como así tampoco el primero les sirve a Patroclo o a Héctor), por otro, anunciar el gradual regreso a la comunidad de su portador durante el momento de mayor despliegue de violencia y de fuerzas divinas en todo el poema. El escudo de Aquiles posee en su diseño una pesada carga simbólica que apunta a la concreción de la doble integración del personaje, narrada en los dos últimos cantos: su frágil regreso a la sociedad, llevado a cabo durante los juegos funerales por Patroclo, y su “regreso a sí mismo”, a su costado humano, durante la devolución del cuerpo de Héctor.

A esta lista de “elementos positivos” del héroe podríamos agregarle su comportamiento “pre-iliádico” con los prisioneros de guerra, que nos es descripto, por ejemplo, por Andrómaca en VI. 413-420; toda la piedad y el respeto demostrados por Aquiles (él mismo es quien incinera a Eetión luego de la toma de Tebas de Misia) se convertirán solo en un recuerdo a partir del momento en que se inicie su cólera.

Una vez detalladas las características principales de este “héroe problemático”, pasemos a observar la manera particular en que Homero las integra en el proceso de aprendizaje de Aquiles, objeto central de nuestra investigación. Para ello nos sumergiremos en el análisis de las diferentes etapas del movimiento del héroe hacia el autoconocimiento, desarrollo que nos ha permitido establecer la relación existente entre dos géneros al parecer tan alejados entre sí como son la épica griega clásica y la novela de aprendizaje.

Desde inicios de la década de 1930, los cambios sufridos por el personaje fueron motivo de interés para los investigadores, y ya C. M. Bowra señala en su clásico estudio sobre la épica homérica, *Tradition and Design in the Iliad*, la importancia de Aquiles como factor de unidad de la obra, además de remarcar la existencia de cinco etapas en lo que denomina su “tragedia”, marcadas por el vínculo especial que el Pelida establece con algún otro personaje.³² Interesantes para los fines de nuestro análisis son también las visiones aportadas por J. Redfield, quien prefiere encarar el aprendizaje de Aquiles desde el punto de vista del error trágico, o por M. Mueller, autor que estudia conjuntamente los aprendizajes de los dos héroes principales, Aquiles y Héctor, postulándolos como un proceso dialéctico entre el conocimiento –puntualmente, de la muerte– y la ignorancia, cuyos resultados se alcanzan mediante el error y la posterior desilusión que este conocimiento acarrea. Un detalle significativo para nuestra interpretación del poema, señalado por Mueller, lo constituye la mención de que ese conocimiento de la muerte es posible en Aquiles solo después de la desaparición física de Patroclo (el especialista no realiza el mismo hincapié que nuestra

³² Cfr. Bowra, C. M. (1930). *Tradition and Design in the Iliad*, Oxford, pp. 192-199. Esas cinco etapas mencionadas son: la disputa con Agamenón y su retirada de la batalla, el rechazo de la embajada, el envío de Patroclo a la lucha, la venganza por la muerte de su amigo y lo que Bowra llama “el regreso a sí mismo”, iniciado posteriormente a los juegos funerales. Nuestra propuesta, al centrarse en el peso de las figuras de los “segundos yo” de Aquiles, amplía esta visión, agregando episodios de importancia decisiva para el movimiento de la trama del poema hacia los grandes núcleos señalados por Bowra.

investigación en la consideración del personaje como una “proyección de Aquiles”, pero deja leer la misma postura entre líneas):³³

*“In the careers of both Hector and Achilles disillusionment arises from the experience of death. But whereas Hector sees things as they are only when confronted with his own imminent death, Achilles’ state of knowledge is born from the vicarious experience of the death of Patroclus, who dies as if he were Achilles: wearing his armour he is struck by Apollo and a mortal as he attacks the walls of Troy. The death of Patroclus seals the fate of Achilles”.*³⁴

Aprendizaje, tragedia o aprendizaje trágico (como preferimos considerarlo), el proceso de desarrollo al que se verá expuesto el héroe es explicitado por Homero a partir del “Proemio” de *Iliada*. El poema épico más rico de toda la Antigüedad Clásica, encargado de explorar y transmitir la paradójica naturaleza del heroísmo, tiene como protagonista a un personaje que aparentemente encarna en sí mismo los aspectos más destructivos del código heroico. La palabra con la cual se inicia el texto griego, “cólera”, nos da una clave para sostener tal visión: ese enojo sentido por el héroe luego de su disputa con Agamenón no es una cólera humana (para la cual el griego antiguo posee un término específico, *chólos*), la ira padecida, por ejemplo, por Meleagro en el relato del anciano Fénix, sino una cólera de impronta divina (la que a diferencia de la anterior se denomina *ménis*), acorde con el costado materno y “femenino” de Aquiles del cual los lectores somos testigos hasta el canto XXIV. Es la segunda cólera en orden cronológico del poema, y consecuencia de la primera de ellas, también de origen divino, la cólera de Apolo contra el ejército aqueo por la negación de su comandante en jefe de devolver parte de su botín de guerra, la hija de un sacerdote del dios. Tal paralelismo en la construcción del arranque del poema nos permite sostener la hipótesis de que no puede considerarse un detalle casual que la misma divinidad del oráculo delfico sea quien pone en movimiento, en primera instancia, la maquinaria del “conocerse a sí mismo” en Aquiles. Ambas cóleras se encuentran, además, vinculadas por un factor común, la perspectiva rígida y absolutista de los personajes que las padecen, y en el caso de Aquiles, para acentuar aun más su problemática posición en el contexto social como un mero subordinado de Agamenón: el séptimo verso del “Proemio” deja bien en claro esta asimetría entre rey y guerrero al encargarse el poeta de definirlos desde una visión cuantitativa y otra cualitativa respectivamente, señalando que la disputa se provocó entre “*el Atrida, soberano de hombres y el divino Aquiles*”. El conflicto existente entre los dos hombres deja de ser un choque entre derechos pura y exclusivamente

³³ Esta visión acerca de la obra se contradice con la expuesta por Aristóteles en *Poética* (1459b 8-27; Cap. 24). El filósofo considera a *Iliada* –a diferencia de *Odisea*– como una composición de trama simple y patética, debido a la supuesta ausencia del *anagnorismós* (reconocimiento) en la figura de su protagonista. La muerte de Patroclo, además de ser la peripecia necesaria en la vida de Aquiles, se convierte en opinión de Mueller (y en la nuestra) en el reconocimiento de su propia situación vital (su mortalidad) y en el primero de los pasos para la concreción de su aprendizaje.

³⁴ “En las carreras de Héctor y Aquiles, la desilusión surge a partir de la experiencia de la muerte. Pero mientras Héctor ve las cosas como son solamente cuando se enfrenta con su propia muerte inminente, el estado de conocimiento de Aquiles nace de la vicaria experiencia del fallecimiento de Patroclo, quien muere como si fuera Aquiles: portando su armadura, él es golpeado por Apolo y por un mortal mientras ataca los muros de Troya. La muerte de Patroclo sella el destino de Aquiles”. Cfr. Mueller, M. (1970) “Knowledge and Delusion in the *Iliad*”, en Wright, J. (ed.). (1978). *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*, Bloomington and London, pp. 105-123. La traducción es nuestra.

vinculados con la *timé* guerrera (Agamenón, por medio de un abuso de su autoridad, decide arbitrariamente quedarse con la mujer del Pelida una vez que se ve en la obligación de devolver a Criseida a su padre, también como resultado de la asamblea convocada por Aquiles) para convertirse en un conflicto entre las nociones de *timé* (encarnada en la figura del soberano de hombres) y de *areté* (la excelencia guerrera, cualidad sobresaliente en Aquiles). Aquiles es y se sabe superior, “mejor” al resto de los integrantes de las tropas, especialmente a su rey, y a partir de este punto de inflexión en el texto el comportamiento del héroe girará en torno a la demostración de tal realidad. Homero construye magistralmente esta imagen por medio del ya mencionado paralelismo implícito entre Aquiles y Apolo: al iniciarse la obra, el dios solar es el causante de la muerte entre los aqueos; luego, su sustituto, el hijo de una diosa a quien Zeus le debe un favor. El padre de los inmortales se lo retribuirá llevando una vez más la destrucción al ejército griego y, conjuntamente, la posibilidad del cambio interno en Aquiles, cambio que muestra cuál es la verdadera esencia del heroísmo épico.

A partir de su retirada de la batalla, Aquiles demostrará que la cólera no es otra cosa más que la respuesta lógica a las frustraciones creadas por ser quien es, es decir, que la característica que lo hace “superior” (su naturaleza semidivina) resulta al mismo tiempo el elemento que lo distancia de la comunidad mortal. En otras palabras, el personaje es absolutamente consciente de que su papel como mero combatiente le resulta insignificante, mientras que opuestamente, el rol de Agamenón como rey y jefe supremo de las tropas es demasiado grande para él. Este distanciamiento será cada vez más pronunciado en los hechos y en las palabras del guerrero. Aquiles buscará separarse de todo aquel que no comparta su visión del mundo, y ya en el contexto del canto I esto se ve reflejado en la primera de sus amenazas de regreso a Ftía (vv. 169-171, repetida con variantes en IX. 356-364), y particularmente en el ruego a Tetis al pedir por la muerte de sus propios compañeros (Patroclo y él mismo incluidos, sin saberlo todavía) para lograr el reconocimiento de su valor marcial (l. 407-412).³⁵

El canto I de *Ilíada* introduce como contrapeso de esta situación la figura del “segundo yo” inicial del héroe, Patroclo. Durante la visita de los heraldos de Agamenón a la tienda se nos presenta a Patroclo como un sirviente de Aquiles, pero lo que más importa es el lineamiento que realiza Homero de este personaje a modo de figura complementaria y a la vez opuesta a la del mejor de los aqueos. Las principales cualidades de Patroclo en este breve episodio (en el cual todavía no lo escuchamos emitir ninguna palabra) son precisamente su silencio y su obediencia, y esta última es la que –por oposición al comportamiento de Aquiles después de la mediación de Néstor en la pelea con Agamenón– acentúa la separación de caracteres entre

³⁵ Otro de los indicadores de la separación se encuentra en el contexto del primero de los discursos (l. 148-171), cuyo análisis presentamos más adelante. Basta decir por el momento que allí Aquiles abandona por completo la posición “comunitaria” y plural del inicio (“¿cómo alguno entre los aqueos puede obedecer tus palabras con buena voluntad, ya sea para marchar a la campaña o para combatir con valentía contra los enemigos?”, vv. 150-151) para adoptar, hasta casi el final de la obra, una postura egotista, centrada en el uso de la primera persona del singular. Los discursos del canto XXIV, a diferencia del resto, incorporarán la segunda y la tercera personas como marcadores de la gradual reintegración del héroe a la esfera mortal.

ambos personajes, y sirve además como indicador de su complementariedad. Aquiles todavía no posee en su interior lo que Patroclo tiene en abundancia: la habilidad para verse a sí mismo como parte de un esquema mayor de relaciones que le permite poder colocar los intereses de otros antes que el orgullo personal. Decimos esto puesto que la escena está construida con el fin de demostrar la intimidad compartida por Aquiles y Patroclo en la creación de un mundo privado, accesible solo para ellos dos. Resulta relevante indicar que todos los episodios que involucran el acercamiento entre ambos héroes (el aquí citado y los posteriores, incluidos en los cantos IX y XVI) se dan en la tienda de Aquiles, un cosmos fuera del campo de batalla y alejado del mundo público de la cultura guerrera.

Este canto de arranque también despliega la relación de Aquiles con otro de sus lazos íntimos, esencial para la comprensión de su aprendizaje, la figura de su madre Tetis. Una diosa “problemática” como su descendiente, con el cual comparte principalmente la característica del distanciamiento: Tetis pasa a conocer y a padecer las penas del orden mortal a partir de su infructuoso matrimonio con Peleo, y este espacio de vulnerabilidad en una integrante del plano divino refleja en la trama de la obra una asociación significativa y a la vez irónica, pues cada vez que el tema de la mortalidad de Aquiles se haga presente, Tetis se encontrará inevitablemente cerca de su hijo. Ya indicamos que la relación entre el héroe y su madre constituye una parte fundamental de la tradición heroica en el hecho de que el viaje interior del personaje incluye el movimiento desde la esfera materna (fuente de placer y satisfacción de los deseos) a la sabiduría de carácter doloroso representada por el mundo del padre. El nuevo nivel de entendimiento al que llegará Aquiles solo será posible luego de que establezca contacto con su padre Peleo (simbólicamente hablando, puesto que jamás ocurre una nueva reunión entre ellos), tema trabajado en el último tercio de la obra, pero que presenta un antecedente significativo en el episodio de la muerte de Sarpedón en manos de Patroclo. Aquiles deberá aprender lo que Zeus ya sabe al no impedir la destrucción de su propio hijo: que la muerte forma parte de un “orden natural” establecido contra el cual no puede oponerse ninguna voluntad, inclusive la de un dios.³⁶

El irónico y contradictorio pedido de Aquiles a la diosa, la muerte de sus propios compañeros, comienza a delinearse a partir de este encuentro paralelamente al otro de los motivos integrantes de la condición de Aquiles. El guerrero, sin entenderlo completamente todavía y equivocándose en los medios para alcanzar tal fin, sentirá que merece el mayor de los honores únicamente por estar destinado a una vida breve.

A lo largo de siete cantos (aproximadamente 4300 versos), y acorde con la técnica retardataria del poema épico, Homero desdibuja la participación de su protagonista para reinstaurar en la trama

³⁶ La aceptación de Zeus no es la primera en aparecer en el texto como la imposibilidad de un integrante del plano divino de alterar el orden natural establecido, pero sí la más importante a efectos de la reelaboración de uno de los temas capitales de la última parte de *Iliada*, la relación padre-hijo. El primer dios que es presa de la impotencia ante la muerte de un descendiente es Ares, la personificación de los aspectos más sangrientos de la guerra, en el canto XIII (vv. 517-520), momento en el que Ascálofo es atravesado por una lanza. La diferencia entre ambos episodios radica en el desconocimiento previo del dios de la suerte corrida por su hijo en este último caso.

el motivo original de la guerra de Troya (reflejado en el “Catálogo de las naves”, en el frustrado intento de combate cuerpo a cuerpo entre Paris y Menelao, y en el flechazo de Pándaro) y para exponer varios ejemplos de excelencias heroicas, encarnadas en las figuras de Diomedes, Áyax y Héctor, cuya función es básicamente resaltar la oposición con el comportamiento de Aquiles. La derrota aquea impone la embajada a la tienda del héroe, momento en que se da la segunda aparición de Patroclo, nuevamente en silencio. El sistema simbólico de características enfrentadas de ambos personajes se hace más evidente en este espacio del texto, ya que aquí queda demostrado el espíritu de servicio a los otros presente en Patroclo en el acto de la preparación y la posterior distribución del vino para las libaciones previas a la comida (vv. 202-204). Este detalle actúa como símbolo de las partes “dormidas” de Aquiles, las que también se notarán ausentes en sus respuestas a los embajadores. Cabe destacar dos hechos de suma trascendencia en el episodio de la embajada, vinculados con el proceso del aprendizaje del héroe: en principio, la cuestión de la variación en las respuestas de Aquiles. Cuanto menor parece ser el grado de inteligencia del embajador, mayor parece la persuasión ejercida sobre él (de su rotundo “no” a Odiseo, pasa a un “quizá mañana me iré de Troya” ante Fénix, para culminar finalmente en un “volveré a luchar cuando el fuego llegue a mis naves”, respuesta que le da a Áyax). Esto es consecuencia lógica de la segunda cuestión importante en esta etapa de desarrollo del héroe: una técnica relacionada con el manejo homérico de los aspectos discursivos. El discurso de Áyax resulta el más efectivo en el cumplimiento de las intenciones de la embajada porque el personaje se acerca a Aquiles de la forma en que él quiere que sus compañeros se acerquen, es decir, como un grupo de suplicantes ante la figura de un ser que puede considerarse más un dios encolerizado, al que se debe aplacar, que un mortal. Como puede desprenderse de nuestras apreciaciones, Aquiles está todavía muy lejos de la crisis que puede otorgarle un cambio significativo en su interior.

La próxima aparición del héroe se da en el contexto del canto XI, el inicio del “Día de la Gran Batalla”, segunda jornada de lucha en *Ilíada* que se extenderá hasta el canto XVIII, ocurrida ya la muerte de Patroclo. La derrota aquea derivada del pedido de Aquiles es inminente y el “plan de Zeus” está en marcha; Paris hiere a Macaón, Néstor lo retira del campo de batalla y el médico es reconocido en su llegada al campamento por Aquiles, quien envía a Patroclo a enterarse de lo sucedido (vv. 601-614). El motivo del “segundo yo” comienza a cobrar más fuerza conjuntamente con esta determinación, que demuestra que el alejamiento del héroe no resulta tan absoluto como él creía. La tienda del anciano será el lugar donde se inicie el estadio más importante en la tarea del aprendizaje de Aquiles, pues es el mismo Néstor quien aconseja a Patroclo ablandarle el corazón a su compañero para volver a pelear o, en su defecto, para obtener prestado su armamento con el fin de engañar a los troyanos y promover así la retirada enemiga de las naves (vv. 782-803). Un detalle de importancia relevante es el primero de los intercambios verbales de Patroclo en *Ilíada* (vv. 648-654), lugar en el que el personaje se presenta a los lectores autodefiniéndose como un ser completamente distinto en naturaleza interior a Aquiles: *“Ahora vuelvo como mensajero a comunicarle la noticia a Aquiles. Bien sabes tú, anciano criado por Zeus, cómo es aquel de terrible: incluso sería capaz de culpar a un inocente”* (vv. 652-654). Estas palabras actúan, en cierta medida, como

anticipación del enfrentamiento de carácter verbal sostenido entre los amigos al inicio del canto XVI, clímax de la oposición entre los héroes.

El regreso a la tienda del mejor de los aqueos está retardado por la aparición de un personaje secundario, Eurípilo, quien ha sido herido en batalla y ruega por auxilio a Patroclo. Una vez más, el “segundo yo” de Aquiles demuestra ser poseedor de una preocupación por el bienestar de sus compañeros ajena al Pelida y comienza a adquirir, por sus acciones, una clara consistencia como personaje en la trama de *Iliada*.³⁷ Esta misma preocupación se encontrará unida al reproche que hace a Aquiles al mismo tiempo que la guerra presenta dimensiones insostenibles para los suyos, pues el tan temido fuego, elemento natural casi siempre considerado en *Iliada* como símbolo destructivo (en este caso específico, como factor de eventual imposibilidad del regreso a sus hogares) alcanza finalmente las naves aqueas.

Aquiles se asombra al ser testigo del estado en el que regresa su compañero, y su primera reacción es la de compararlo con una niña llorosa que corre junto a su madre para que la levante en los brazos (XVI. 7-10). Es interesante observar que es la segunda vez que el héroe utiliza un símil que contiene la imagen de la madre aplicada a sí mismo (la primera, durante su discurso de respuesta a Odiseo la noche de la embajada, cuando se compara con una “madre pájaro” en IX. 323-327), al tiempo que resulta completamente irónica su expresión en este contexto, puesto que es él mismo quien se encuentra todavía en ese estadio de apego a su costado materno, y no Patroclo. Su discurso culminará con la referencia a los demás combatientes del bando aqueo, quienes, en opinión de Aquiles, tienen completamente merecidas sus desgracias. Patroclo, el gran “sucedáneo del padre” y portador de la sabiduría en el canto XVI, se enfadará con la actitud del Pelida y, luego de realizar un *racconto* de lo sucedido en el campo de batalla, lo increpará como nunca nadie lo había hecho antes en el poema. Y en la furia de su reproche, Patroclo dejará escapar la mayor de las enseñanzas que Aquiles obtendrá y reproducirá antes de finalizar el texto: “*¡Despiadado!, tu padre no fue Peleo, el conductor de carros, ni Tetis tu madre; el glauco mar fue quien te dio a luz y las abruptas rocas, pues tus sentimientos son implacables*” (vv. 33-35). Casi sin quererlo y en medio de la ira causada por la indiferencia de Aquiles, Patroclo alude a la absoluta realidad del mejor de los aqueos. Mediante un simbólico juego de palabras, Homero hace que el sirviente y amigo del héroe exponga ante los ojos de este su verdadera naturaleza mortal, utilizando paradójicamente imágenes de elementos “imperecederos” del orden natural (para la concepción arcaica del mundo) como son el mar y las rocas: luego de negar el origen del personaje, lo reafirma por medio de estos símbolos. “El glauco mar fue quien te dio a luz, y las abruptas rocas”; Aquiles es, efectivamente, el hijo de una diosa marina, y no podemos tampoco dejar de lado la relación fonética presente en griego antiguo entre los dos términos que elige para representar el costado masculino de Aquiles, el nombre de su padre (*Peléus*) y la palabra

³⁷ Debemos destacar el hecho de que si bien el aedo se sirvió de los lineamientos dictados por el mito para la caracterización de sus héroes, el detallado trabajo efectuado sobre las figuras de Patroclo y de Héctor hace que ambos personajes se distingan como uno de los mayores rasgos de la originalidad homérica.

“rocas” (*pétrai*), ambos iniciados por un sonido idéntico.³⁸ Al indicar solapadamente este doble origen, Patroclo subraya la imposibilidad del héroe de escapar de la muerte, pues una de sus mitades es humana. Varias de las imágenes utilizadas por Patroclo serán recapituladas por el Pelida en el discurso de la devolución del cadáver de Héctor (XXIV. 599-620), momento en que el personaje expresa estas mismas enseñanzas ante Príamo bajo el “disfraz” del paradigma mítico de Níobe. Sin embargo, los motivos del agua y de la roca, del amor y de la arrogancia, de la continuidad natural y de la muerte del hombre ya están presentes en este discurso en el que Patroclo censura el comportamiento de Aquiles, y que sirve como una significativa *prolepsis* narrativa (construida bajo la forma de un simbolismo muy sutil) de temas que se convertirán en capitales durante el último tercio del poema.

El acto inmediato es la gran concesión realizada por Aquiles: como el fuego no alcanzó las naves aún, permite que Patroclo ocupe su lugar vistiéndose con sus armas. La escena de armamento está plagada de indicaciones que apuntan nuevamente a la oposición entre aspecto exterior y naturaleza interior, a su vez vinculada con la dualidad cuerpo/ espíritu que Aquiles necesita aprender para poder entender su propia naturaleza. Una de ellas es la imposibilidad de Patroclo de levantar la lanza del Pelida (vv. 140-144);³⁹ otra, el uncimiento de Pédaso, caballo que a diferencia de Janto y de Balio es de naturaleza mortal y fallecerá previamente a Patroclo para recalcar todavía más este motivo (vv. 145-154). La *Patroclía* no se inicia sin que antes Aquiles aconseje a su amigo sobre la manera de comportarse durante el tiempo en que lleve su armadura y realice luego una plegaria a los dioses que los oyentes conocedores de la trama mítica sabían de antemano infructuosa. La peripecia del gran héroe aqueo es inminente, como así también el gradual reconocimiento de su situación vital.

En el contexto de la *arístia* de Patroclo debe destacarse el ya aludido episodio de la muerte de Sarpedón, el cual inicia la “cadena de muertes” que tendrá su fin más allá de *Iliada*, una vez que Paris y Apolo dejen fuera de combate al Pelida y se cumpla así la decisión de su destino. La relación de afecto entre Zeus y su hijo se convierte –como anticipamos– en el gran preludeo de los temas más importantes del último tercio del poema, todos conectados con el motivo del “segundo yo” del héroe: el vínculo entre progenitor y descendiente, la dicotomía cuerpo/ espíritu y la aceptación de los imperativos de la muerte.⁴⁰ La focalización que Homero realiza sobre la caída del yelmo de Aquiles no resulta un mero símbolo del pasaje de la muerte de un hombre a otro; como metonimia de Aquiles, resalta una vez más la oposición entre aspecto

³⁸ Esta interpretación podría ser llevada aún más allá si se considera que esas “piedras” bien podrían haberse incluido como sucedáneo de la palabra “montaña”, en cuyo caso la relación se hace más evidente: el nombre “Peleo” tiene muchos más sonidos coincidentes con el del monte “Pelión”.

³⁹ Esta escena debe considerarse, además, como otro caso del manejo simbólico que Homero realiza con sus personajes. Obsérvese de qué manera Patroclo deja la lanza de fresno del Pelida (manufacturada a partir de un árbol de la cima del monte Pelión, y regalada por el centauro Quirón al mismísimo padre de Aquiles), es decir, abandona la “herencia mortal” del héroe sin acarrearla consigo, con la finalidad de que sea él mismo quien la descubra más adelante.

⁴⁰ El propio nombre del compañero de Aquiles resulta otro indicio importante en el complicado esquema de las relaciones padre-hijo en *Iliada*. Patroclo, literalmente ‘*la gloria del padre*’, muere para que sea el mejor de los aqueos quien obtenga esa fama inmortalizada bajo la forma del poema épico. Para un pormenorizado análisis de la etimología de “Patroclo”, cfr. Nagy, G., óp. cit., pp. 102-103; 111-115; 177.

exterior y naturaleza interior. Como elemento anticipatorio de los sucesos que van a desarrollarse, se relaciona con el futuro tratamiento que el mejor de los aqueos dará al cadáver de su enemigo al arrastrarlo por el polvo y, como ya señalamos, es el eslabón que permite la entrada en el texto del sucedáneo de Patroclo, Héctor, quien posteriormente pasará a cumplir la función de “segundo yo” de Aquiles.

Tres seres son los responsables directos de la muerte de Patroclo, dos mortales (Euforbo y Héctor) y un dios (Apolo). Pero después de la lucha por el cadáver y una vez que Aquiles se entera por boca de Antíloco de la noticia, el héroe comenzará a sentir un remordimiento que lo hará considerarse responsable secundario y que lo motivará a la venganza: la guerra de Troya, enfrentamiento que tiene su origen en la pérdida de *timé* de Menelao, se convierte ahora en una causa personal para el Pelida. Esta culpabilidad está marcada en el discurso que inicia el “segundo circuito de la cólera de Aquiles” (XVIII. 79-93), puntualmente en la expresión ‘yo lo destruí’, del verso 82, con la que Aquiles hace referencia a la desaparición física de su amigo.⁴¹ Con respecto a los cambios que sufrirá el protagonista a partir de este momento, Van Nortwick señala que Aquiles se verá obligado a una caída a la “oscuridad” (el motivo heroico de la *katábasis* o “descenso a los infiernos”) como elemento previo a la integración. A lo largo de los cuatro cantos en los que se desarrolla su *aristía*, el héroe aqueo evidenciará también una nueva separación, la “separación de sí mismo”, representada por un doble movimiento: un descenso a un comportamiento salvaje, animalístico, y un ascenso simultáneo en el despliegue de poderes sobrehumanos que lo coloca cerca de la figura de una divinidad. Tal separación no es otra cosa más que la realización paralela de su escisión básica (característica de Aquiles desde el principio del poema), mediante la cual Homero otorga una coherente continuidad en la caracterización del personaje; la separación de Aquiles causó en principio dolor y muerte a sus compañeros, a partir de ese momento causará dolor y muerte a los troyanos (y por supuesto, a sí mismo). La polaridad mortal/ inmortal es un tema prominente del retrato de Aquiles en el último tercio de *Ilíada*.

Luego de la muerte de Patroclo, el Pelida comenzará lentamente a aceptar su futura desaparición física. Pero el proceso no es tan sencillo, ya que la lucha interna del héroe por el descubrimiento de su naturaleza se extenderá hasta casi el final del texto, y las palabras de Aquiles no siempre serán el claro reflejo de sus pensamientos hasta el momento en que alcanza la sabiduría paterna y la integración de su persona, cuando sí palabra y acción apunten a la demostración de lo que significa “ser humano” y ser “el mejor” (XXIV. 599-620). La cólera del personaje se dirige ahora al exterior, encarnándose en la figura de Héctor, y al interior al mismo tiempo; Aquiles todavía no ha alcanzado la paz consigo mismo ni con nadie.

La clave para la función de Héctor como sucedáneo de la figura de Patroclo en el último tercio de *Ilíada* radica en la compleja respuesta de Aquiles a la muerte de su amigo. Dijimos

⁴¹ Este nuevo circuito de cólera heroica va a desplazar las figuras de Agamenón y de sus compañeros de ejército del lugar que en principio ocupaban para colocar como centro la imagen del “enemigo” (es decir, Héctor), proyectada sobre todos los habitantes de Troya.

que Patroclo simboliza todas aquellas partes que el héroe debe descubrir en su interior; Héctor, el nuevo foco de la cólera, será el vehículo para el logro de tal integración. Y existe además un detalle que vincula los personajes del heredero al trono de Troya y de Patroclo como “segundos yo” de Aquiles: la excesiva responsabilidad cívica de Héctor (característica que ya vimos aplicada a Patroclo) es expuesta por Homero como la versión de lo que Aquiles debe llegar a ser al finalizar su aprendizaje. En todo caso, la negación original de Aquiles se vuelve mayor en esta parte de la obra y el personaje duplica el error inicial mientras intenta repararlo. Al pretender expresar su amor por Patroclo por medio del asesinato de Héctor, él está alejándose todavía más del modelo interior propuesto por su compañero. Lo completamente sorprendente y original con respecto al resto de los poemas épicos de la Antigüedad es que este movimiento hacia las zonas oscuras de su personalidad, que Van Nortwick relaciona con el motivo heroico del descenso al Hades, aparece en un contexto en que puede afirmarse que el inframundo es Aquiles mismo.

El canto XVIII muestra las escenas en las que Aquiles comienza con el luto por Patroclo, entendido a la vez como luto por sí mismo en el proceso de aceptación de los límites humanos. La nueva aparición del tema de la mortalidad del personaje hace que Tetis se presente ante él y abraza su cabeza en un gesto típico retomado luego por la cerámica: la diosa sostiene a su hijo como si ya fuera nada más que un cadáver. Resulta interesante observar que en este último tramo de *Iliada*, y acorde con la alteración que padece Aquiles en su persona, es donde pueden encontrarse la mayor cantidad de intervenciones de dioses vinculadas con la modificación del orden natural; ejemplo de esto es el impedimento de la corrupción del cuerpo de Patroclo sobre la base de néctar y ambrosía, llevado a cabo por la madre de Aquiles (y coincidente con la posterior protección de Apolo sobre el cadáver de Héctor), o más adelante, el momento en que Zeus envía a Atenea a alimentar al héroe aqueo con los mismos ingredientes (XIX. 347-348). Todos estos ejemplos de protección básicamente femenina sobre Aquiles, además de relacionarse con la mencionada interrupción del orden natural, continúan alejando al personaje de su costado mortal. La comida divina que Aquiles recibe de Atenea anticipa en cierta forma su comportamiento como un dios destructor durante la *aristía*, comportamiento impropio para un mortal que llegará a enfrentarse al dios-río Escamandro en el canto XXI. Debemos señalar aquí que el rechazo de la comida, de la bebida, del sexo o del descanso conforman un claro signo de luto para la cultura presentada en *Iliada*, cuyo significado oculto no es más que una marcada negación de la muerte.

En XVIII. 333-342 nos enteramos de que Aquiles se niega a enterrar a su amigo hasta que consiga matar a Héctor (acción que realiza en el canto XXII) y sacrificar a doce troyanos más (promesa cuyo cumplimiento se da en XXIII. 175 y ss.). Simbólicamente hablando, todavía podemos observar en las palabras de Aquiles una rotunda imposibilidad de aceptación de la separación de índole física ocasionada por la muerte y, por más que aparentemente haya aceptado la profecía de Tetis –él es quien sigue tras la desaparición de Héctor–, el absoluto rechazo de la muerte propia. En los cantos sucesivos, Aquiles deberá aprender a dejar marchar la “carne” para poder así recuperar el “espíritu” de su amigo.

La *aristía* de Aquiles combina elementos en los que la naturaleza del héroe se muestra en sus dos aspectos más destructivos. Por un lado, el acercamiento a la figura de un dios en los hechos de carácter sobrenatural que lleva a cabo; por otro, una marcada “bestialización” que actúa como un signo de los valores heroicos que también lo alejan del contacto con su “segundo yo”.⁴² Cabe destacar que este comportamiento animal se encuentra estéticamente resaltado por el uso de símiles que incluyen las imágenes de fieras salvajes, especialmente, la del león.⁴³ En XXI. 227, Homero nos da un indicio de esta vinculación de Aquiles con la divinidad: *“Una vez que dijo esto, arremetió contra los troyanos como si fuera un dios”*. El héroe es más que mortal, pero el aedo no lo define por un detalle más preciso que el hecho de su trascendencia. El rechazo de los suplicantes en los cantos XX y XXI (fundamentalmente, la escena con Licaón, una de las más patéticas del poema) es otro de los actos que acercan al personaje a la figura de un dios indiferente. El rasgo de la bestialización es asumido abiertamente por el héroe en XXII. 261-272, durante un discurso dirigido a Héctor momentos antes de su muerte, en el que Aquiles insiste en que: *“y como no existe concordia entre los lobos y los corderos, porque son encarnizados enemigos naturales unos de otros, así tampoco es posible que tú y yo seamos amigos”* (vv. 263-265). La caracterización que Homero realiza de su héroe como presa de tensiones diametralmente opuestas en su interior asume proporciones magistrales en este pasaje, ya que vemos a Aquiles invocar lo que para él son inflexibles leyes naturales en un contexto donde el héroe ha tratado persistentemente –y con éxito, además– de oponerse al ritmo natural del cosmos. La bestialización de Aquiles incluye otro elemento medial entre los conceptos de animal y dios, el canibalismo (expresado en XXII. 345-354). El mismo acto se hace presente en el orden olímpico como rasgo distintivo de las divinidades y es reprochado por Zeus a Hera en relación con su odio por los troyanos (en IV. 30-36); paralelamente, actúa como factor que otorga coherencia y unidad al poema, visible en el retorno al “festín” mencionado en el Proemio (I. 4).

El canto XXII resulta la culminación de otro de los movimientos principales de Aquiles hacia el aprendizaje; durante su desarrollo, somos testigos de un “segundo suicidio” que quizá le permite al personaje expurgar la culpa del primero, pero no coloca punto final a la cólera que lo motivó. Homero recuerda la naturaleza suicida de la muerte de Héctor en los versos 321-323: *“(…) mientras, indagaba dónde su bella piel ofrecería menor resistencia. Todo su cuerpo estaba protegido por la broncea armadura, bella, que había despojado al poderoso Patroclo tras matarlo”*. Hasta este momento central de la trama de *Iliada*, el aislamiento de Aquiles ha pasado por tres dimensiones diferentes: un movimiento simultáneo hacia arriba (los dioses), otro hacia abajo (el mundo animal) y otro hacia su interior (un

⁴² G. Nagy ha analizado detalladamente esta tensión entre polaridades presente en la figura del héroe épico. Cfr. Nagy, G., óp. cit., caps. 1 a 4. K. Callen King, retomando algunos de los postulados expresados por Nagy, también estudia el comportamiento animal de Aquiles y lo propone a partir del juego de palabras establecido por las expresiones “the best of the Achaeans” (el mejor de los aqueos) y “the beast of the Achaeans” (la bestia de los aqueos).

⁴³ Para un análisis detallado de la imaginería del león o del fuego aplicadas a Aquiles en su *aristía*, cfr. Callen King, K., óp. cit., pp. 13-22. Igualmente interesante resulta la interpretación propuesta por Redfield, J. en óp. cit., pp. 186-203.

universo de oscuridad). Con el asesinato de Héctor, la cólera del Pelida alcanza el pico más alto en el exterior y en el interior, pero no culmina, y los lectores somos testigos de la forma en que la muerte de Patroclo hace descender a su amigo a ese Hades “autoimpuesto” en el que persiste negando su verdadera naturaleza mortal.

El canto XXIII se inicia con los preparativos del funeral de Patroclo. Aquiles se encuentra solo (como siempre) a orillas del mar; el cansancio y el sueño lo vencen y en ese mismo instante aparece ante él la sombra de su compañero. El espíritu de Patroclo realiza dos pedidos a Aquiles, uno de ellos extremadamente significativo en la relación con el motivo del “segundo yo”: en principio le demanda el rendimiento de las honras fúnebres para poder de ese modo cruzar el río del Hades y “descansar en paz”; luego, que sus cenizas sean enterradas junto con las de Aquiles en la urna de oro regalada por Tetis al héroe. Este último pedido funciona como una simbólica anticipación de la integración final del personaje con su “segundo yo”, que se realizará durante la entrevista con Príamo en el canto XXIV. La desaparición del fantasma de Patroclo (vv. 99-101), marcada por el infructuoso intento de Aquiles por abrazarlo, apunta a la relación existente entre los restos físicos y la esencia espiritual, que ocupará un lugar preponderante en la historia. Al mismo tiempo la acción de Aquiles se vuelve fundamental para su aprendizaje en este canto, centrado en la función del funeral. El personaje deberá aprender todavía una de las mayores enseñanzas del poema: que resulta obligatorio dejar marchar a su amigo muerto como una presencia física, pero que este hecho no conlleva su desaparición espiritual, sino todo lo contrario.

Los juegos fúnebres por Patroclo han sido interpretados por diferentes estudiosos de los textos homéricos como la primera integración de Aquiles al mundo, un regreso vinculado con lo exterior, con el universo de las relaciones sociales. Durante su transcurso, se destaca el comportamiento del Pelida como un gran maestro de ceremonias: es generoso con ganadores y perdedores (¡especialmente con Agamenón!) y nunca hace de su honor personal una cuestión de importancia, opuestamente a la actitud que ha sostenido a lo largo de casi todo el texto. Esta nueva apertura del personaje es indicadora de un cambio en la perspectiva absolutista de Aquiles, cambio orientado hacia una mayor humildad que permitirá su gran victoria final.

Al comienzo del último canto de *Ilíada*, la situación de Aquiles no ha variado demasiado. Una vez que los juegos culminan, el héroe se queda nuevamente solo y sufre los embates de otro de los signos del luto mencionados en el texto, el insomnio, factor estrechamente relacionado con su aún persistente complejo de culpa. Aunque haya permitido descansar en paz al primero de los cadáveres (el de Patroclo), su accionar se centra en la continua tortura al cadáver de Héctor, su sustituto como “segundo yo”. El comportamiento presentado por Aquiles nos permite realizar dos apreciaciones importantes: por un lado, resulta un signo evidente de la continuación del motivo de la cólera, tanto contra su enemigo como contra sí mismo. En segundo término, indica la rotunda y persistente obstinación en su negación de la muerte de Patroclo y de la inminente muerte propia. Vistos desde esta óptica, los juegos fúnebres pueden considerarse como un interludio en el tema heroico de la cólera más que como un verdadero

índice de progreso en la evolución del protagonista, pero no puede negarse que Homero establece mediante ese episodio el primero de los pasos de Aquiles en la difícil tarea del autoconocimiento.

El salvajismo con que el Pelida trata el cuerpo del príncipe troyano motiva una nueva intervención divina, y esta vez es el mismo padre de los dioses (en el contexto de un canto donde la relación padre-hijo constituye un tema crucial) quien envía a Iris en busca de Tetis. La nueva escena olímpica está repleta de elementos contrastantes respecto de la primera de las visitas de la madre de Aquiles a la morada de las divinidades en el canto I; el más significativo de ellos, la vestimenta de Tetis. Ella se presenta ante los afortunados inmortales padeciendo de antemano la muerte de su hijo. En los versos 100-102, Hera le ofrece asiento y bebida a la recién llegada, un acto que apunta a la necesidad de conectar al ser que está de luto con la comunidad de los vivos para aceptar de algún modo la consolación por la pérdida. Tetis acepta este recibimiento y ella, que por supuesto representa la parte divina de la naturaleza de Aquiles, refleja simbólicamente la ya próxima aceptación de los límites mortales del héroe. Mediante este episodio Homero indica claramente que Aquiles está a punto de llegar al fin de su sostenida negación y de alcanzar un nuevo entendimiento acerca de cuál es su lugar en el mundo.

Zeus manda a dos diosas, Tetis e Iris, con sendas misiones para Aquiles y Príamo, y al mismo tiempo instaura en el texto el paralelismo entre las figuras de los dos hombres como “sobrevivientes” del dolor. El máximo *páthos* del poema se encuentra cercano, como así también la certeza de que para alcanzar la regeneración espiritual, Aquiles no solo deberá aceptar la consolación, sino que también estará en la obligación de otorgarla a quien se encuentra en su misma situación.

La trama del texto se bifurcará previamente a la escena en la tienda del Pelida (otro de los ejemplos de la magistral construcción homérica, que muchas veces refleja desde los aspectos externos el acontecer interno de la historia). Un primer núcleo está compuesto por la visita de Tetis a su hijo, en la cual se distingue su discurso de los versos 128-137. La diosa impulsa a Aquiles a una nueva perspectiva; ella actúa como el agente de la sabiduría paterna (representada momentáneamente por la iniciativa de Zeus): *“Ahora atiéndeme pronto, pues soy para ti mensajera de Zeus: afirma que los dioses están irritados contigo y él más que todos los inmortales está irritado, porque, enfureciéndote, retienes a Héctor en las corvas naves y no lo has devuelto. Ea, suéltalo y acepta el rescate por su cadáver”* (vv. 133-137). El otro núcleo lo componen la visita de Iris a Príamo, los preparativos para el rescate y el viaje del anciano al campamento enemigo durante la noche, travesía que presenta muchos elementos coincidentes con el paradigma mítico del héroe que desciende al inframundo en busca de un ser querido.⁴⁴

⁴⁴ La vinculación con la *katábasis* (el descenso a los infiernos) puede verse en detalles tales como la oscuridad, el cruce de un río o el paso por delante de una tumba. El mismo Hermes, dios encargado de conducir las almas al Hades, es quien guía los pasos de Príamo en el desplazamiento hacia el campamento enemigo. Para el establecimiento de esta interpretación, Homero recalca en los versos 327-328 la reacción de los familiares del rey al inicio del viaje: *“Todos los suyos lo seguían, lamentándose por él sin cesar, como si fuera a la muerte”*.

La entrada del rey de Troya en la tienda de Aquiles descoloca momentáneamente al héroe; el anciano se dirige directamente hacia él y, en gesto de súplica, abraza sus rodillas y besa las manos del asesino de sus hijos. Inmediatamente, Príamo dirige unas palabras al Pelida, discurso que no se inicia con las fórmulas apelativas esperables, sino que su construcción se esfuerza por instaurar desde el primer verso la imagen del padre (vv. 486-512). El paralelismo anteriormente establecido por Zeus resulta ya un hecho y esa bifurcación de la trama se une, preludiando la próxima integración del protagonista. Las palabras del anciano producen un cambio de perspectiva en Aquiles, quien comienza a verse a sí mismo y a Príamo como dos seres unidos por el sufrimiento, en vez de como dos enemigos mortales: la sabiduría paterna que habíamos visto aparecer antes en Patroclo o en Zeus se enfrenta por tercera vez con el héroe, y este hecho da lugar a la posibilidad de una nueva comprensión de su situación vital. El cambio producido por las palabras del rey se hace evidente en el primero de los discursos que le dirige Aquiles (vv. 517-551), en el que comienza a evidenciarse el ofrecimiento de consolación al afligido. El semidiós reconoce con sus palabras una realidad básica de la existencia humana que hasta el momento no había podido aceptar: que todos los hombres (Héctor y él incluidos) están unidos por su mortalidad y que tal condición acarrea consecuentemente sufrimiento.

Un último momento de cólera se registrará en Aquiles antes de ingresar por completo en su nuevo estado de conciencia (v. 560). Para resaltar la detallada construcción de simetría por oposición del poema, Homero hace que el personaje utilice exactamente la misma expresión con que Agamenón había iniciado su rechazo a Crises en el canto I. Pero esta llama que ardió en el interior del héroe a lo largo de toda la obra se extingue completamente para mostrar el cambio ocasionado por su duro aprendizaje. Luego de comenzar a preparar el cadáver de Héctor para su transporte a Troya (y, significativamente, es su hasta entonces “peor enemigo” quien inicia de esta manera simbólica los ritos funerarios del príncipe troyano), Aquiles le dirige las últimas palabras a Patroclo (vv. 592-595): *“No te enojas conmigo, Patroclo, si te enteras, incluso dentro del Hades, de que he soltado al divino Héctor y lo he entregado a su padre, porque me ha dado un adecuado rescate. También yo te daré la parte debida de este”*.

El inicio del cambio ahora absoluto en Aquiles se vincula con esa misma preparación del cuerpo del hijo de Príamo, y es a partir de ese momento que podemos observar cómo el héroe logra concretar la separación de los aspectos físicos impuesta por la muerte. El “mejor de los aqueos” ha regresado, ya absolutamente dispuesto para el final de su vida, y Homero lo demuestra con dos detalles muy significativos en su narración. Por un lado, un nuevo uso del símil del león, opuesto por completo en sentido a las apariciones previas: *“El Pelida, como un león, saltó fuera de la tienda, hacia la puerta”* (v. 572). La comparación, tendiente a resaltar el poder o el valor marcial del héroe, aparece en este contexto particular vinculada al mayor de los triunfos de *Iliada*, el triunfo sobre uno mismo, y ese “león”, antes causante de dolor y de muerte, no es otra cosa más que el representante del ideal heroico propuesto por el aedo. Por otra parte, la integración de Aquiles con el género humano se ha completado; ha dejado de ser

el personaje separado de todo y de todos para convertirse en un mortal más: “**no estaba solo; también lo acompañaban dos escuderos**”, v. 573).⁴⁵

La nueva actitud del guerrero concuerda, como señalamos, con los valores expresados en su segundo gran discurso a Príamo (vv. 599-620), espacio textual en el cual se amplía la perspectiva universalizadora de su anterior intervención mediante el uso de un nuevo paradigma: Aquiles transmite la visión de la experiencia propia y de Príamo como dolientes, enmarcada en el relato del mito de Níobe. El ejemplo elegido por el autor se muestra como una fantástica síntesis de los principales temas planteados en la obra (los celos y el poder de los dioses, los peligros del orgullo humano, el amor de los padres, el sufrimiento de los inocentes, el horror de los cadáveres sin sepultura) al tiempo que retoma simbólicamente la enseñanza dada por Patroclo en el canto XVI, en la reiteración de los motivos del agua salada (antes mar, ahora lágrimas) y la piedra.

El círculo se ha cerrado por completo y Aquiles logra comprender y aceptar totalmente su mortalidad mediante la contraposición de su accionar a la brutal indiferencia por el sufrimiento que había demostrado en su *arístia*. Esto lo vemos reflejado en los actos posteriores del héroe: él vuelve a comer junto a Príamo y su última aparición en el poema se da al lado de Briseida, en su lecho, lugar donde recuperará otros dos comportamientos de índole mortal, el sexo y el sueño.⁴⁶ El final de *Iliada* muestra de qué manera las partes encarnadas en el “segundo yo” se reintegran en Aquiles; Patroclo, ya muerto, debe volver a vivir en el interior de su amigo, quien recupera la compasión por el sufrimiento de los demás y la prodigalidad poco característica de la ética heroica. Al mismo tiempo, Homero le regala el mayor *kléos* a su héroe, ampliando la visión que pertenecía a Patroclo, pues si este dirigía su compasión solamente a sus compañeros, el “mejor de los aqueos” la dirigirá a la humanidad toda. El último canto del poema completa el desarrollo propuesto para el personaje con el gran aprendizaje de que nadie debe enfocarse en lo que lo separa de los otros mortales, sino en lo que lo une. Y en lugar del deseo de posesión de objetos materiales como el símbolo del valor interior, o del apego a un cadáver como la única esencia disponible de un ser humano, Homero le “enseña” a Aquiles (y a los lectores) una nueva visión del mundo en la que los elementos de orden espiritual otorgan el consuelo que no puede dar lo material, en la que la más acabada expresión del amor es dejar marchar las cosas que se consideran indispensables y sin las que (supuestamente) uno no puede vivir. El “*Conócete a ti mismo*” del oráculo délfico se cumplió en Aquiles, y este poema épico tan complejo y fascinante se cierra con la rotunda demostración de que el emblema final de la madurez es la humildad, y no la autorreivindicación.

⁴⁵ El destacado es nuestro.

⁴⁶ Si bien estas acciones son realizadas también por los dioses homéricos, no debemos olvidar que ello se debe al marcado antropomorfismo impreso por el poeta sobre los integrantes del orden divino.

Referencias

- Bowra, C. M. (1958). *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- Callen King, K. (1987). *Achilles Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Gill, C. (1998). *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press.
- Jaeger, W. (1985). *Paideia*, traducción al español de J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martin, R. P. (1989). *The Language of Heroes*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Parry, A. (1956). The Language of Achilles. *TAPhA* 87, 1-7.
- Redfield, J. (1975). *Nature and Culture in The Iliad*. Chicago: University of Chicago Press.
- Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- Van Nortwick, T. (1996). *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero's Journey*. New York-Oxford: Oxford University Press.
- Wright, J. (ed.). (1978). *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*. Indiana: Indiana University Press.

CAPÍTULO 2

Análisis filológico-literario de los principales discursos del “héroe problemático”

2.1. *Ilíada*, I. 148-171

“Entonces, como era previsible, mientras lo miraba irritadamente Aquiles, el de los pies ligeros, le dijo:

¡Ay!, revestido de imprudencia, astuto, ¿cómo alguno entre los aqueos puede obedecer tus palabras con buena voluntad, ya sea para marchar a la campaña o para combatir con valentía contra los enemigos? Pues yo no he llegado aquí para pelear por causa de los troyanos que combaten con la lanza, porque para mí no son culpables de nada: pues jamás robaron mis bueyes ni mis caballos ni destruyeron nunca la cosecha en la fértil Ftía que alimenta héroes, porque, en efecto, existen muchas montañas y el retumbante mar entre nosotros. Sin embargo, a un mismo tiempo nos unimos a ti, grandísimo imprudente, para que tú te alegraras tratando de obtener la honra para Menelao y para ti por causa de los troyanos, cínico. No cambias nada de esto ni te inquietas, y por cierto amenazas con quitarme tú mismo el botín, por el cual sufrí mucho y me lo han dado los hijos de los aqueos. Nunca obtengo una recompensa igual a la tuya cada vez que los aqueos destruyen una bien construida ciudadela del territorio troyano. Sin embargo mis manos dirigen la mayor parte de la impetuosa guerra; pues bien, si alguna vez llega el reparto, la recompensa es mayor para ti y yo regreso hacia mis naves con poco, después de haberme cansado en el combate. Pero ahora regresaré a Ftía, porque en verdad es mucho mejor volver a casa con las cóncavas naves; y no pienso permanecer aquí, luego de haber sido deshonrado, para acumularte bienes y riqueza”.⁴⁷

El viaje hacia el autoconocimiento del “héroe problemático” comienza en esta, su cuarta intervención verbal en el contexto de *Ilíada*. A partir de la apertura del discurso, y por medio de los insultos dirigidos al comandante en jefe del ejército aqueo, Aquiles busca denodadamente separarse de Agamenón y, en segundo plano, del resto de sus compañeros de batalla (hecho

⁴⁷ Todas las traducciones del texto homérico que se presentan en el estudio son personales.

visible especialmente sobre el final, vv. 163-167). Este distanciamiento característico del héroe se refleja –como anticipamos– en el uso (y posteriormente, abuso) de la primera persona del singular en sus palabras. El hijo de Peleo y Tetis inicia sus palabras con lo que podríamos llamar un punto de vista “comunitario” o “plural” (v. 150: *alguno entre los aqueos*),⁴⁸ el cual abandona inmediatamente para adoptar una postura egotista centrada, en primera instancia, en su propio interés: la guerra de Troya no incluye –todavía– ningún aspecto que lo involucre directa y personalmente, y por este motivo, sumado al reconocimiento de su superioridad frente a Agamenón, la estrategia discursiva que utiliza el personaje apunta a demostrar ante la asamblea que no solo los troyanos no se erigen como enemigos de su territorio, la isla de Ftía, sino también a rebajar aún más la figura de autoridad real, señalándole a Agamenón la causa que los movió a seguirlo hasta Troya, es decir, la pérdida de honor de su hermano menor luego del rapto de Helena.

Pérdida de honor (el de Menelao) que arrastra consigo la pérdida de otro (el de Aquiles), como así también la cólera de Apolo será la causa a partir de la cual se derive la posterior cólera heroica. La trama de *Iliada* se plantea desde su comienzo como un original juego erudito por parte del creador entre todos aquellos elementos anteriores en el tiempo y los específicos del recorte que realiza dentro de la saga mítica. Por ello resulta interesante recalcar la manera en que el aedo construye el contexto del origen de la enemistad entre aqueos y troyanos bajo la forma de un nuevo enfrentamiento, sin mencionarlo directamente: las palabras del guerrero al rey, encargadas de indicar la arbitrariedad y el visible abuso de autoridad que significa este nuevo rapto, retrotraen al oyente de los tiempos homéricos (y a los lectores modernos) diez años atrás en el tiempo, al momento en que se originó la guerra, a la vez que ponen en movimiento la maquinaria del argumento de *Iliada*, centrada en la cólera de su protagonista. Y en tal detalle podemos observar también la manera en que Homero configuró magistralmente esa relación paralela entre la “vida” de la ciudad de Ilión y la de su personaje principal, sin exagerar nunca en ninguno de los detalles que hubieran convertido su *Iliada* en una *Aquileida* (es decir, una historia que apuntara a narrar únicamente los hechos vinculados con la figura de Aquiles y dejara de lado ese otro marco mayor, el de la guerra).

Con anterioridad indicamos que la tensión establecida en la discusión entre Aquiles y Agamenón se plantea a partir del choque de dos conceptos vinculados directamente con la ética heroica, la *timé* (traducida generalmente por ‘honra’ y entendida como la medida de un hombre en relación con los demás, concepto caracterizado por su relativismo y por su costado material, que se encuentra representado en el contexto que estudiamos por el comandante supremo del ejército aqueo) y la *areté* (la ‘virtud’ o ‘excelencia’ guerrera, integrada por dos componentes: la fuerza espiritual o valor –*ménos*– y la fuerza exclusivamente física –*alké*–, características ambas sobresalientes en la figura de Aquiles). Es precisamente esta superioridad la que conducirá al personaje a cometer el primero de los errores necesarios para

⁴⁸ Obsérvese que a pesar de la utilización del singular (“alguno entre los aqueos”), Aquiles se está refiriendo a todos y cada uno de los integrantes de las tropas.

su aprendizaje, es decir, la insubordinación ante la figura de máxima autoridad, en medio de una situación (la guerra) en la que se convierte en más que necesaria la cohesión entre las tropas. La aparición del término *timé* en el v. 159 actúa como bisagra articuladora del discurso del héroe, ya que a partir de allí Aquiles se esforzará por enunciar ante su rey las virtudes que lo convierten en “superior” desde el punto de vista bélico (vv. 165-169). A partir de la acusación de Aquiles contra las amenazas dadas por el rey de quitarle parte de su botín de guerra (es decir, el aspecto tangible y visible de la *timé* heroica), se establece en el discurso otro interesante plano de asimetría entre rey y guerrero: Aquiles, denunciando una vez más ante la asamblea los procedimientos ilegítimos del comportamiento de Agamenón, afirma que ese botín por el que sufrió le fue otorgado por “los hijos de los aqueos” (v. 162). Mediante esta aseveración notamos claramente cómo los modos de legitimación de una figura de poder en la sociedad homérica difieren notablemente, ya que mientras el comportamiento del rey supremo de la flota aquea tiende a lo largo de todo el poema a la arbitrariedad en las decisiones o al abuso directo del poder, estas no son las mismas formas por las que el hijo de Peleo y Tetis es reconocido también como conductor de pueblos. Aquiles posee, paradójicamente, el apoyo de sus compañeros (esos mismos compañeros por cuyas muertes luego rogará a su madre) debido al hecho no menos paradójico de su supremacía física,⁴⁹ herencia de su costado divino y factor que deberá aprender gradualmente a controlar y a reprimir para poder completar su evolución como personaje.

Esta primera intervención verbal, de suma importancia para nuestra propuesta de análisis, encierra diversos aspectos que serán retomados más adelante, tanto por Aquiles como por otros personajes del poema. La forma en que el héroe se dirige a Agamenón nos recuerda, por ejemplo, el modo en que Patroclo increpará a su amigo al comienzo del canto XVI, e inclusive, durante la esporádica y última aparición de la cólera durante la entrevista con Príamo del canto XXIV, Aquiles amenazará al anciano con un estilo muy similar al de la elocución que estamos analizando. Otro elemento para tener en cuenta lo constituye el primero de los anuncios de regreso a Ftía (repetido con variantes en IX. 356-363): la separación de Aquiles puede llegar a ser absoluta (recordemos que hipotéticamente, ya que si el aedo hubiese hecho regresar al guerrero a su patria habría puesto a toda *Iliada* al borde de un colapso antimítico), si es que decide volver a su costado paterno y mortal para hacer realidad esa segunda opción de su destino. Es también interesante ver de qué forma Homero lleva a cabo este esquema de desarrollo de un héroe que debe alejarse de su esfera materna de satisfacción del placer y

⁴⁹ Anteriormente aludimos a las características morales superiores y pre-iliádicas presentadas por Aquiles, que también actúan como motivadoras del apoyo ciego del resto de los aqueos, especialmente de sus tropas, los mirmidones, en este escalón inicial de la obra. Desde el momento en que da comienzo la cólera del héroe y hasta su cabal comprensión de la naturaleza humana en el canto XXIV, las decisiones adoptadas por el personaje tienden –como esta de Agamenón– a ignorar el “bien común” en pro del beneficio personal, que en el caso de Aquiles apunta no solo al restablecimiento de su *timé*, sino también a la aceptación de su erróneo concepto de *areté*, el cual Homero trastocará hacia el final de *Iliada*. Su retirada de la lucha, el ruego por las muertes de los suyos, la negación de la embajada, el envío de Patroclo a la batalla en su lugar, el comportamiento bestial en su *arístia* y el maltrato al cadáver de Héctor constituyen todas esas acciones desafortunadas del personaje, a la vez sumamente necesarias para su desarrollo como individuo.

entrar en la paterna, fuente de entendimiento y sabiduría. Aquiles amenaza con volver junto a su padre, pero tanto en este espacio textual como en su antológico discurso del canto IX sabemos que tales amenazas son imposibles de ser efectuadas, puesto que la elección de su *moira* (noción que –aunque mucho más abarcadora– podría equipararse al concepto del “destino”) se dio en el mismo momento de su reclutamiento para las tropas griegas. También, como un factor más que apoya nuestra postura de análisis, debemos recalcar que esa comprensión y la posterior evolución de Aquiles hacia su costado mortal se da allí mismo, en Troya, lejos de quien representa para él la atadura al dolor y al término de la vida, a quien, por otra parte, jamás tendrá oportunidad de volver a ver. Aquiles deberá aprender qué significa ser humano en un contexto en el que la figura de Peleo estará reemplazada sucesivamente por la aparición de diversos personajes, “padres adoptivos” del héroe, pertenecientes tanto al plano humano como al divino (Patroclo, Fénix, Príamo y Zeus, por nombrar a los principales), como así también aceptar la conciencia de su propia finiquitud en el marco de un enfrentamiento en el que realmente mueren personas de ambos bandos. Aquiles todavía ignora que esa acumulación de bienes y riquezas mencionada al final de su intervención (v. 171) le está reservada en una forma que va mucho más allá de las meras posesiones materiales, y que involucra no solo su cambio, sino también el merecimiento de plasmar esa nueva actitud de vida en un poema heroico, la forma de mantener y acrecentar la gloria del héroe una vez que su existencia ha llegado a término y el único paliativo a la condición mortal.

2.2. *Ilíada*, I. 364-412

“Y mientras suspiraba profundamente, Aquiles, el de los pies ligeros, le dijo:

Lo sabes. ¿Por qué te refiero todo esto que conoces? Llegamos hasta Tebas, la ciudad sagrada de Eetión, y la saqueamos y también nos apoderamos de todo allí. Y los hijos de los aqueos repartieron equitativamente el botín entre ellos, y separaron para el Atrida a Criseida, la de hermosas mejillas. Pero luego Crises, el sacerdote de Apolo que hiere de lejos, llegó hasta las veloces naves de los aqueos de corazas de bronce para liberar a su hija, y llevando un enorme rescate, con las bandas del flechador Apolo sobre su cetro dorado, suplicó a todos los aqueos, especialmente a los dos Atridas, jefes de pueblos. Allí, todos los otros aqueos recibieron con aclamaciones que se respetara al sacerdote y que se aceptara el espléndido rescate. Pero no le agradó en su ánimo al Atrida Agamenón, sino que profirió insultos y culminó con un lenguaje violento. Entonces, luego de irritarse, el anciano se marchó nuevamente; y Apolo lo oyó a este cuando le oró, porque le era muy querido, y arrojó un funesto dardo contra los argivos: el ejército moría, uno inmediatamente al otro, y las flechas del dios volaban por todas partes entre la vasta multitud de los aqueos. Entonces un adivino muy sabio nos hizo saber los oráculos del que hiere de lejos. Inmediatamente yo, el primero, exhorté a apaciguar al dios; y a continuación la cólera se apoderó del Atrida y enseguida, después de levantarse, prometió una cosa, la cual efectivamente ya está cumplida. Pues los aqueos de ojos vivos

conducen a aquella hacia Crisa con las ágiles naves y transportan regalos para el soberano; y hace poco llegaron unos heraldos, quienes se llevaron a la hija de Briseo fuera de mi tienda, la cual me habían otorgado los hijos de los aqueos.

Pero tú, si verdaderamente puedes, defiende a tu hijo: luego de marchar hacia el Olimpo, ruega a Zeus, si es que alguna vez fuiste útil en algo a su corazón, ya sea con una palabra o con una obra. Pues muchas veces escuché en los palacios de mi padre que tú decías que habías reconocido haberle evitado una destrucción indigna al Cronida que amontona las nubes, tú sola entre los inmortales, cuando otros Olímpicos quisieron atarlo: Hera, Poseidón y Palas Atenea. Sin embargo tú, diosa, una vez que llegaste ante él, soltaste las ataduras al tiempo que llamaste rápidamente al vasto Olimpo al de cien brazos, que los dioses llaman Briareo y todos los hombres Egeón. Pues él es superior en fuerza a su propio padre; como era previsible, este, enorgulleciéndose en su gloria, se sentó junto al Cronida. Los dioses bienaventurados le temieron secretamente y no lo aprisionaron. Ahora, una vez que le recuerdes estas cosas, siéntate a su lado y tómallo de sus rodillas, por si eventualmente deseara ayudar a los troyanos de algún modo y acorrallar a los aqueos mientras son asesinados entre las popas, cerca del mar, para que todos recojan el fruto de su rey y también para que el Atrida Agamenón, el soberano, aprenda a conocer ampliamente su ceguera de espíritu, mediante la cual no ha expresado ninguna gratitud al mejor de los aqueos”.

El segundo de los discursos de Aquiles seleccionado para su análisis se destaca puntualmente por su contexto de aparición y por el hecho de que la interlocutora del héroe sea, en este caso –como también lo será luego de la pérdida de las armas–, su propia madre. Estructuralmente, la intervención del héroe constituye un interesante *racconto* de cuestiones previas al inicio de la trama (tanto en el plano humano como en el divino, tensión que se proyecta en las palabras de Aquiles) y todas aquellas que motivaron la cólera del guerrero. En cuanto al primero de los puntos señalados, podemos indicar que las palabras de Aquiles a Tetis son proferidas luego del envío de los dos heraldos a la tienda del mejor de los aqueos por parte de Agamenón con el fin de retirar a Briseida de allí y presentarla ante el rey, episodio de singular importancia para nuestra propuesta, ya que es entonces cuando se da la primera aparición (por supuesto, en silencio) de la principal proyección de la figura del héroe, Patroclo, el más destacado de sus “otros yo”, quien comienza a configurarse desde este momento de la trama como el opuesto-complementario de su amigo. Patroclo obedece sumisamente las órdenes de Aquiles y les entrega la muchacha a los embajadores de Agamenón, resaltando por su comportamiento como la figura contrapuesta a la explosión de ira e insubordinación presentada en el contexto del mismo canto por el “héroe problemático”.

Luego de ser testigo del alejamiento de la mujer, Aquiles rompe en lágrimas y se retira a orillas del mar (un lugar propicio y vinculado con su doble naturaleza en el que además se encuentra apartado de los demás seres humanos, quienes se encuentran distribuidos en el campo de batalla) para invocar allí a su madre. La escena ya está preparada: en medio de la más absoluta soledad (esta misma escena se convertirá años más tarde en una especie

de cliché para las invocaciones divinas en la lírica arcaica) mortalidad e inmortalidad se darán encuentro para comenzar a crear a partir de allí una relación que se sostendrá –por acercamiento y por oposición– a lo largo de todo el poema. Como señalamos, cada vez que el tema de la mortalidad de Aquiles aparezca en la superficie de *Ilíada*, este hecho conllevará la inevitable cercanía de Tetis para evidenciar aún más la distancia que separa a la madre del hijo, como así también esa pretendida superioridad de un ser que, al fin de cuentas, no deja de ser mortal.

El personaje comienza su parlamento con la alusión a la omnisciencia de su progenitora, característica no del todo clara en los dioses homéricos, sobre todo si tenemos en cuenta el ya mencionado episodio de la muerte de Ascálafo, hijo de Ares, en el canto XIII.⁵⁰ Luego incluye la narración ordenada de los sucesos que han derivado en su fatal decisión: la toma de Tebas, el reparto equitativo del botín, el episodio del rescate de Criseida por parte de su padre y el rechazo de Agamenón, la peste enviada por Apolo y, finalmente, la asamblea con sus desafortunadas consecuencias. Este relato mítico, cuya función se circunscribe a la contextualización de la situación vivida por el mejor de los aqueos (¿y a una posible justificación de su cólera “más que humana” ante un integrante del plano divino?), se diferencia notablemente del uso paradigmático del mito que Aquiles realizará ante Príamo en el canto XXIV. La narración del mito en boca del héroe refleja uno de los tantos procedimientos de creación propios de la poesía épica arcaica, ya que muestra ser un acabado resumen de la porción de la saga tratada hasta el momento y también aborda otros elementos previos, tales como la mención de la toma y caída de la ciudad de Eetión, el padre de Andrómaca.⁵¹

Desde el punto de vista de su construcción, esta intervención del personaje puede dividirse en dos bloques bien diferenciados: uno que abarca los vv. 364-392, cuyas acciones están claramente referidas al plano mortal (más allá de la intervención divina de Apolo, cuyo origen se encuentra también en un error humano), y otro extendido entre los vv. 393-412 (nótese claramente cómo esta segunda parte se inicia con una rotunda partícula adversativa que rompe con los temas tratados en la primera, con el fin de instaurar en el discurso un nuevo nivel de comunicación), en el que sobresale el orden olímpico. La segunda sección también actúa como una muestra de erudición acerca del conocimiento del mito por parte del aedo, ya que en ella Aquiles alude directamente a la rebelión divina encabezada por Hera, Poseidón y Atenea contra Zeus y a la ayuda brindada por Tetis a este último, sucesos lejanos en el tiempo y muy anteriores al casamiento de la diosa marina con Peleo.

Desde el punto de vista de la composición total del poema, el discurso de Aquiles a su madre del canto I se convierte en el mejor ejemplo de la terrible escisión sufrida por el héroe en casi toda de la trama de *Ilíada*, y al padecimiento que ello le lleva aparejado: ser un “hombre-dios” o un “dios-hombre” que no conoce todavía cuál es su lugar en el mundo y que, encerrado

⁵⁰ Referido en nota 39.

⁵¹ Este episodio será retomado y expandido más adelante en el poema por la esposa de Héctor, en el contexto de la despedida de su marido (VI. 407-440).

en su egotista visión de los hechos, no realiza –en apariencia– concesión alguna con todos aquellos que comparten la parte más importante de su propia naturaleza (la humana). Y precisamente esto es lo que lo motiva para el terrible ruego final a Tetis: por el pedido explícito a Zeus con el fin de que favorezca a los integrantes de las tropas teucras, todos los aqueos deberán morir para que *“recojan el fruto de su rey”* (v. 410). Por supuesto, Aquiles ignora a esta altura de la trama que con ese ruego está acelerando la muerte de Patroclo y su propia destrucción, y en este detalle observamos el más acabado manejo de la ironía y del patetismo por parte de Homero. El segundo paso de la maquinaria del “aprendizaje por el dolor” está dado por el personaje mismo, y más allá –como podremos observar al analizar el próximo discurso de Aquiles– de su “ilusoria” posibilidad de salvación en el regreso al resguardo de la paz del hogar, el aedo configura por medio de la tensión entre opuestos establecida por las palabras del héroe el tema que se transformará en capital luego de la muerte de Patroclo, es decir, la aceptación de los límites humanos por parte del hijo de una diosa.

Nos queda aún por observar un elemento de interés particular en este discurso, que es precisamente su cierre. Aquiles pide, por un lado, la muerte de sus compañeros, y por otro, que Agamenón *“aprenda a conocer ampliamente su **ceguera de espíritu**”* (v. 412). Con esta aseveración, el mejor de los aqueos parece acercarse más a su costado divino, otorgando la sensación de haberse transformado en un dios al que se ha ofendido, y cuyo daño merece ser reparado.⁵² Aquiles coloca sobre el tapete la ceguera del soberano, sin tener en cuenta la propia, centrada en la pretensión de mayor validez de los sentimientos personales por sobre las extremas necesidades de su comunidad, al tiempo que proyecta en la figura de Agamenón (como luego lo hará en la de Héctor) toda la carga de negatividad que la contradicción de su doble naturaleza implica. El egoísmo del héroe llega a su máxima expresión en las palabras a su progenitora, uno de los dioses que más se encuentra junto a su descendiente en toda *Ilíada*, y conjuntamente con esta afirmación del Pelida aparece un nuevo elemento en la constitución de su carácter previo al aprendizaje, que consiste precisamente en esa misma ceguera espiritual, tan censurada en Agamenón. Es de destacar que los personajes principales del poema homérico (tanto Aquiles como Héctor) son presas de sendas “cegueras de espíritu” que no los dejan ver más allá de la concreción inmediata de su accionar.⁵³ Héctor, luego de la muerte de Patroclo y con la absoluta convicción de que la ayuda otorgada por Zeus a los troyanos será duradera, se transformará en un hombre cegado por el éxito en la batalla, cuyas acciones (y en este detalle se encuentra la mayor de las ironías en la configuración homérica del personaje) solo apuntan a glorificar aún más a su enemigo. Aquiles, por otra parte, tomará determinaciones que lo conducirán directamente a la comprensión de su mortalidad y del verdadero significado del heroísmo. Pero más allá de esta relación entre ambos guerreros, la diferencia básica se encuentra en las consecuencias de las cadenas de decisiones que toman,

⁵² El motivo será desarrollado en detalle más adelante, cuando analicemos el discurso del canto IX.

⁵³ Para el caso de Aquiles, este tema será colocado en primer plano por el anciano Fénix durante sus palabras en IX, y más precisamente en la sección media de la alocución, la famosa “alegoría de las Súplicas” (vv. 502-512).

puesto que mientras Héctor reconocerá abiertamente sus equivocaciones en el contexto del famoso soliloquio del canto XXII (vv. 99-130), momentos antes de su enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Aquiles, puede afirmarse que tal toma de conciencia solamente ayuda a acentuar el patetismo de su resolución, la cual lo conduce a terminar con su vida. Contrariamente, el hijo de Tetis y Peleo tiene la posibilidad de enmienda de su accionar equivocado durante la entrevista con Príamo, por medio de la concreción de la más noble y heroica de todas las acciones presentadas por el poema homérico: la devolución del cadáver de su enemigo para la realización de las honras fúnebres. Aquiles comprenderá ante los despojos mortales del príncipe troyano que todo ser humano nace para la muerte en una *gestalt* simbólica que convierte el cadáver de Héctor en el de Patroclo y también en la proyección de su propio cadáver, proyección por medio de la cual Homero transformó este paradigma mítico del “héroe encolerizado” en el reflejo de una de las mayores realizaciones humanas.

2.3. *Ilíada*, IX. 307-429

“Y Aquiles, el de los pies ligeros, le dirigió la palabra a este, respondiéndole:

Laertiada descendiente de Zeus, ingenioso Odiseo, es en verdad necesario que este discurso, en el cual expondré también lo que será realizado, te disuada despreocupadamente para que no me murmuréis, posándoseme al lado uno tras otro. Pues me resulta detestable, tanto como las puertas del Hades, aquel que esconde algo en su mente y dice otra cosa. Sin embargo, yo diré qué me parece que es lo mejor: creo que ni el Atrida Agamenón ni los demás dánaos me doblegarán con súplicas porque, como era previsible, no existió ningún reconocimiento en luchar siempre contra los enemigos sin descanso. Existe una misma *moira* para el que permanece inactivo, incluso si alguien combatiera mucho: pues tanto el cobarde como el valeroso se lanzan sobre la honra. Y de la misma manera muere el hombre que se vuelve perezoso y el que ha realizado muchas hazañas. ¿Y qué me queda cuando sufrí muchas penas en el corazón, porque siempre expuse mi vida para pelear? Como el ave lleva los bocados a los polluelos sin plumas, cuando eventualmente los tiene, y como es previsible le resulta mal a ella misma, así también yo pasé muchas noches insomne y transcurrí los días sangrientos combatiendo y luchando contra los hombres por causa de sus esposas. Conquisté con las naves doce ciudades y creo que once combatiendo a pie en la llanura troyana; de todas estas tomé muchos y nobles despojos, y luego de llevárselos, se los entregué todos al Atrida Agamenón cada vez. Y este, habiendo permanecido detrás, cerca de las veloces naves, repartió unos pocos después de haberlos recibido y se quedó con la mayoría. Sin embargo, dio recompensas a los reyes y a los mejores y, por un lado, los dones permanecen firmes para ellos, pero por otro, solamente me los arrebató a mí entre los aqueos. Tiene una encantadora esposa: que se regocije durmiendo junto a ella. ¿Por qué es necesario que los argivos combatan contra los troyanos? ¿Y por qué el Atrida ha traído el ejército por mar hasta aquí, luego de haberlo reunido? ¿Acaso no fue por Helena, la de hermosos cabellos? ¿Es que los

Atridas son los únicos entre los mortales de voz articulada que aman a sus esposas? Porque un hombre que es noble y prudente ama y se preocupa por la suya, como también yo amaba a esta de corazón, aunque hubiese sido conquistada con la lanza. Y ahora, puesto que me ha arrebatado mi distinción de las manos y me ha engañado, que no haga otro intento porque yo lo conozco bien; no me persuadirá. Al menos, Odiseo, que contigo y con los otros reyes piense en apartar el fuego destructor de las naves. Pues en verdad ha llevado a cabo por completo muchísimas cosas sin mí, y por cierto ha construido una muralla y ha extendido un foso a su alrededor, ancho, profundo, y ha clavado una empalizada puntiaguda allí. Pero ni de este modo puede detener el vigor del homicida Héctor. Mientras yo combatía entre los aqueos, Héctor rehusaba suscitar la lucha lejos de la muralla y llegaba solamente a las puertas Esceas y a la encina. Allí, una vez esperó solo y apenas escapó de mi ataque. Y ahora, porque no quiero luchar contra el divino Héctor, mañana, luego de inmolar víctimas consagradas a Zeus y a todos los dioses y de cargar bien las naves, verás, si lo deseas, cuando las arroje al mar; y si en verdad te interesa esto, verás mis naves navegando por el Helesponto abundante en peces muy de mañana, y en ellas, hombres deseosos de remar. Y si el glorioso que estremece la tierra me otorgara una feliz navegación, al tercer día podría llegar a Ftía de tierras fértiles. Pues tengo allí muchísimas cosas que abandoné luego de marchar penosamente hasta aquí. Y por otra parte, de aquí me llevaré el oro y el rojo bronce y las mujeres de bella cintura y el brillante hierro, que por cierto me correspondieron por reparto. Pero el poderoso Atrida Agamenón, quien me había dado mucho, me robó luego mi recompensa, ultrajándome. Anúnciale a él todas estas cosas como te ordeno, públicamente, para que también los demás aqueos se irriten contra él, por si aún de alguna manera espera engañar por completo a algún otro entre los dánaos, ése, siempre revestido de imprudencia. Pero a mí no osaría mirarme a los ojos, aunque sea un perro. Y no consultaré con él ninguna deliberación ni otro asunto. Pues en verdad me ha engañado y me ofendió, y ya no me engañaría otra vez con sus palabras. Es suficiente para él. Sin embargo, que hable tranquilo. El prudente Zeus le ha quitado el juicio. Sus regalos me resultan odiosos y lo aprecio en igual parte que un cabello. Y aunque me dé diez o veinte veces todo cuanto ahora tiene o si llegara a tener otras cosas de otro lugar lejano, o cuanto llega al Orcómeno, o cuanto hasta la Tebas egipcia, donde se guardan los más grandes tesoros en las casas, las cuales tienen cien puertas y doscientos hombres salen a través de cada una de ellas con caballos y con carros; aunque me diera tantos bienes cuantos granos de arena y polvo existen, ni siquiera así Agamenón calmaría ya mi ánimo antes de pagarme completamente el doloroso ultraje. Y no me casaré con una hija del Atrida Agamenón ni aunque rivalizara en belleza con la dorada Afrodita e igualara en sus acciones a Atenea de ojos brillantes. Ni siquiera así la desposaré. Y que él atrape a otro entre los aqueos que se le parezca y que sea más poderoso (rey) que yo. Pues si, en efecto, los dioses me guardan y llego a casa, el mismo Peleo, sin duda, me buscará enseguida por todas partes una mujer. Hay muchas aqueas por la Hélade y por Ftía, doncellas de guerreros distinguidos que defienden ciudadelas: a la que yo deseara entre ellas, la tomaré como mi esposa. Pues allí mi heroico ánimo me ha impulsado extremadamente, para casarme con una esposa legítima en

matrimonio, compañera de lecho conveniente, y disfrutar de las posesiones que el anciano Peleo ha ganado. Puesto que para mí nada es igual en valor a la vida: ni cuanto dicen que Ilión, la bien habitada ciudadela, poseía antes, en tiempos de paz, antes de que llegaran los hijos de los aqueos, ni cuanto encierra en su interior el umbral de piedra del arquero Febo Apolo en la rocosa Pito. Pues, por un lado, los bueyes y el vigoroso ganado lanar pueden saquearse, y por otro, pueden adquirirse los trípodes y las rojizas cabezas de los caballos; pero la vida del hombre no puede retroceder de modo que vuelva, ni ser saqueada ni tomada una vez que, como es previsible, traspasa el cerco de los dientes. Y mi madre Tetis, la diosa de pies de plata, me asegura que un doble destino me acompaña hasta el término de la muerte. Si por permanecer aquí peleara en el futuro alrededor de la ciudad de los troyanos, el regreso se acabó para mí y tendré una gloria eterna; pero si marchara hasta mi casa, hacia la querida tierra patria, se terminó para mí la noble gloria, pero la duración de mi vida será larga y el término de la muerte no me alcanzará pronto. Y también a los demás yo aconsejaría volver por mar rumbo a casa, porque nunca veréis el fin de la escarpada Ilión: el retumbante Zeus ha elevado su mano por encima de ella completamente y las tropas han recobrado el valor. Mas vosotros, luego de irros, declarad este mensaje a los príncipes de los aqueos, puesto que este es el privilegio de los ancianos, para que tramen otro plan en su mente que (les) salve las naves y al pueblo de los aqueos, porque este que han tramado ahora no ha resultado efectivo, ya que mi cólera me mantiene lejos. Que Fénix, mientras permanece junto a nosotros, se acueste aquí mismo para que me acompañe mañana en las naves a la patria, si lo desea; pues no lo llevaré por la fuerza.”

El antológico discurso de Aquiles en *Iliada* IX ha sido señalado desde antaño como la más problemática (y estudiada) de todas sus intervenciones en el poema. Diversos factores contribuyen a tal consideración, especialmente la personal visión del personaje acerca del heroísmo en la instauración de un diferente “canto sobre la gloria de los varones”, en el contexto de otro mayor. En esta parte del poema Aquiles se convierte, por obra de Homero, en aedo de su propia vida (un aedo de características extremadamente particulares), al objetivar los comportamientos desviados de la ética heroica (enfocados sobre la actitud de Agamenón), pero sin tener en cuenta todavía sus propios errores ni la mínima noción de las consecuencias que estos pueden traer aparejadas. El héroe se halla en una etapa inicial de evolución y su figura, más cercana a la de un dios en sus propias consideraciones, acarrea esa tensión presente en su doble naturaleza, la misma que aparecía en el discurso a su madre del canto I, tensión que, por supuesto, en este caso también reflejan sus palabras.

Recordemos la atmósfera en que se da la aparición de este discurso: luego de las palabras dirigidas a Tetis, el Pelida se retira efectivamente de la guerra para volver a aparecer recién ocho cantos más tarde. En medio de estos dos extremos encontramos el famoso “Catálogo de las naves”, el reinicio de la lucha luego del flechazo de Pándaro y el desenvolvimiento y la exposición de otras personalidades heroicas como la de Diomedes o la de Héctor, incluidas en el poema con el fin de reflejar por la negatividad la decisión tomada por Aquiles. Finalmente, en

el canto VIII, el “plan de Zeus” da inicio y el aplastante triunfo teucro obliga a Agamenón a una nueva asamblea a comienzos de IX, en la cual Néstor propondrá la famosa embajada al héroe. Antes de la llegada de Fénix, Odiseo y Áyax a la tienda de Aquiles, Homero ofrece una serie de datos interesantes para la interpretación de la figura de su personaje como el “creador” de un nuevo significado del término “heroísmo”:

“Cuando llegaron a las tiendas y a las naves de los mirmidones, encontraron al héroe mientras se deleitaba con una hermosa lira labrada, de puente de plata, la cual había obtenido entre los despojos cuando destruyó la ciudad de Eetión; con ella recreaba su ánimo, cantando las hazañas de los hombres. Enfrente, Patroclo, solo y callado, esperaba que el Eácida terminara de cantar” (IX. 185-191).

El fragmento hace referencia (como de costumbre) a la “autoimpuesta” soledad del personaje, el cual se encuentra recitando “las hazañas de los hombres” (e importa mucho, en relación con la respuesta del héroe a Odiseo, que se trate de hombres y no de dioses, la otra variante temática posible de la épica arcaica), al tiempo que su “otro yo”, quien lo escucha en el más absoluto silencio, conforma la audiencia de un único receptor. Por medio de este detalle se establece la primera diferencia significativa con respecto al recitado del poema épico, realizado siempre ante una audiencia numerosa: podríamos considerar que Aquiles recita el proemio de su creación solamente ante sí mismo, acorde con la actitud en apariencia egotista y personal que expresará más adelante; y más allá de que el deseo de separación de sus compañeros (la esfera mortal) sea absoluto, el personaje no puede desprenderse de ese costado de su naturaleza por completo y lo dejará entever en su intervención.

Luego de la entrada de los embajadores es Odiseo quien toma la palabra para ofrecer una interesante variante del “discurso de los dones” de Agamenón, en la que se demuestra una vez más la habilidad en los aspectos de índole racional del héroe, la cual será desarrollada magistralmente por el poeta de *Odisea*. Al finalizar el ofrecimiento, Aquiles responderá con la férrea decisión de abandonar el campamento aqueo al día siguiente, decisión que lo coloca una vez más del costado de la esfera materna.⁵⁴ Pero antes de comenzar con el análisis del discurso propiamente dicho, resulta interesante observar que la mayoría de los críticos de este fragmento de *Ilíada* han calificado a Aquiles como una especie de “forastero” social que rechaza los valores éticos de su comunidad, al tiempo que considera su postura personal como central para un completo entendimiento del concepto de heroísmo.⁵⁵ Nuestra

⁵⁴ Recordemos que no es esa la palabra final de Aquiles con respecto al tema, pero sí la que es anunciada por los embajadores a su regreso. Los discursos de Fénix y Áyax contribuirán a que el Pelida ablande esta postura extrema y otorgue a sus compañeros de armas la primera de sus “grandes concesiones”, al decidirse a permanecer inactivo en el campamento. Como veremos más adelante, el cambio de opinión sufrido por el personaje está íntimamente relacionado con su naturaleza contradictoria y conforma otro de los pasos necesarios para la concreción de su aprendizaje vital. Los fundamentos para nuestra interpretación los encontramos en el desarrollo del símil de la “madre-pájaro”, desarrollado entre los vv. 323 y 327, momento en que el personaje compara explícitamente su figura –en este caso, en relación con la protección brindada al ejército aqueo– con una imagen femenina.

⁵⁵ Tales consideraciones han cobrado forma especialmente a partir del artículo de Parry, A., “The Language of Achilles” (1956), donde puede observarse la consideración de la postura del héroe como un “forastero lingüístico”. Este

propuesta, centrada en el esquema de desarrollo vital del héroe, considerará este rechazo como directamente dependiente de una reflexión ética sobre cuáles son las metas más apropiadas para una vida humana.⁵⁶ Desde este punto de vista, la respuesta de Aquiles a Odiseo no se diferencia en nada al famoso discurso de Sarpedón a Glauco en XII. 310-328, fragmento que ha sido desde siempre considerado por la crítica homérica como la exposición del paradigma del comportamiento heroico: ambos personajes parten de un mismo razonamiento de segundo orden (la reflexión sobre la clase de contexto interpersonal y la clase de vida humana en la que tal regla se considera correcta) para llegar a sus respectivas conclusiones. La oposición principal entre las reflexiones de los dos guerreros está dada, en cambio, por la percepción por parte de Aquiles de la ruptura de la relación de reciprocidad que debe existir entre jefes, luego del rapto de Briseida a cargo de Agamenón. De allí que para Aquiles sea imposible realizar los actos de nobleza “gratuitos” que implica este tipo de relación: la ruptura es considerada tan grande por el personaje que siente que no puede ser restaurada por la compensatoria reciprocidad de los dones ofrecidos, sentimiento que se opone al estadio final de su desarrollo personal, cuando esa reciprocidad se encarna en la figura de Príamo. En el contexto del discurso, el razonamiento de segundo orden de Aquiles sirve para justificar el de primer orden (el abandono de la guerra) y provee al héroe de las bases para actuar de una manera determinada, de acuerdo con el quiebre de esta relación en la cual los actos gratuitos de nobleza tienen sentido, y con la pregunta acerca de qué cosa constituye una vida humana que valga la pena, una existencia desarrollada en la conciencia de la propia mortalidad. La diferencia con el pensamiento de Sarpedón está dada en que, para este, tal razonamiento lo lleva a validar su participación en el combate, mientras que en el caso de Aquiles, quien todavía se encuentra apegado a su costado divino, la invalida completamente. Partiendo de esta base es por lo que no coincidimos con las visiones críticas que consideran al Pelida como un “forastero social”; la toma de postura de sus palabras en este contexto y el razonamiento de segundo orden que las sostiene lo muestran como un ser incapaz de la separación absoluta de la comunidad mortal (y por otro lado, poseedor de una subconsciente aceptación de su naturaleza humana, idea todavía embrionaria en su interior), por medio de la materialización discursiva de una apelación a las normas de acción cooperativas entre integrantes de la nobleza.

R. Martin, en su excelente estudio *The Language of Heroes* (1989), ha desarrollado un esquema estructural para el discurso de Aquiles sobre el cual nos basaremos para establecer nuestra propuesta de análisis. Para el especialista, este fragmento iliádico puede dividirse claramente en cuatro partes:

análisis es retomado y ampliado desde un punto de vista antropológico y social por las investigaciones de Whitman, C., en (1958). *Homer and the Heroic Tradition* (cap. 9) y por Redfield, J., en (1975). *Nature and Culture in the Iliad*.

⁵⁶ El discurso del personaje, construido sobre la base de tal generalización, se opone de este modo por completo a esa postura más divina que humana que muestra ante sus amigos. La reflexión sobre la “vida valedera” aparece en el discurso en los vv. 318-320, 341-342, 406-409, y, en segundo plano, en 316-317, 337-339, 379-387 y 410-420.

- a) vv. 309-315: tema principal (persuasión);
- b) vv. 316-345: razón por la que Aquiles no es persuadido;
- c) vv. 346-387: consecuencias futuras del rechazo de la persuasión;
- d) vv. 388 y ss.: otras consecuencias posteriores, más la relación con el comportamiento de Aquiles con sus amigos.

Coincidimos plenamente con el crítico en la consideración de que la primera parte de la respuesta que Aquiles da a Odiseo puede ser entendida como una “desviación”, y constituye una versión no estándar de un patrón discursivo homérico regular, en el cual un hablante rechaza un consejo con la frase “no me persuadirán”. Entre los versos 308 y 345 (nosotros preferimos considerar como primera parte los dos segmentos iniciales propuestos por Martín), Aquiles expresa las generalizaciones que lo obligan a rechazar la ética de la sociedad heroica, y la clave para la interpretación de su línea de pensamiento se encuentra en el subordinante causal “porque” del v. 316. Para decirlo en las mismas palabras del héroe: “Agamenón no podrá persuadirme, o los demás aqueos, **porque** dado su comportamiento, no ha habido gratitud con respecto a mi constante pelea contra **sus** enemigos [y no míos]. Entonces, el que pelea y el que no se encuentran a un mismo nivel y ninguno de ellos obtiene su propia *moîra*,⁵⁷ y cuando mueren, puesto que igualmente ambos deben morir, lo hacen de igual manera, sin honor”.

Aquiles presupone ese sistema de reciprocidad generalizada entre jefes, una especie de “nobleza obliga” en el cual resalta su enorme contribución al fondo común. Como respuesta a esto, Agamenón le ha redistribuido siempre muy poco y se ha guardado mucho para sí mismo (v. 333). Lo que el personaje encuentra ofensivo y manifiesta con sus palabras es el hecho de que el modo de generosidad del comandante del ejército aqueo, materializado en el reparto del botín, caiga en un nivel tan bajo en relación con el que se tendría que tomar como gesto apropiado.⁵⁸ De este modo, esas preguntas desarrolladas entre los vv. 337-341, preguntas que para A. Parry no podían ser respondidas en términos del lenguaje de la ética homérica, encuentran su respuesta en el fundamento de las quejas de Aquiles, el cual presupone una “ética del intercambio heroico”, y son solamente comprensibles sobre tal base. El cierre de la sección (vv. 344-345) refiere la explicación de la negativa del Pelida a hacer lo que el rey le solicita, al tiempo que la forma verbal negada (“no me persuadirá”, v. 345) retoma el tema principal y se vincula con la forma plural del mismo verbo que había sido proferida en el v. 315: la brecha de la ética co-operativa de Agamenón ha sido muy grande para que la relación entre ambos personajes se restaure de esta manera.

⁵⁷ Obsérvese la ambigua utilización del término, entendido en este contexto como ‘recompensa’, pero también como sinónimo de ‘destino’, ‘muerte’, momentos antes de la exposición de la doble posibilidad de vida por parte de Aquiles.

⁵⁸ Para comprender en forma cabal esta noción basta con observar el comportamiento completamente opuesto de Aquiles en los juegos fúnebres por Patroclo del canto XXIII, espacio textual en el cual el héroe se muestra poseedor de una excesiva prodigalidad para con sus compañeros, y muy especialmente para con Agamenón.

La tercera parte del discurso en nuestro esquema (vv. 346-387) se inicia, previsiblemente, a partir de la conclusión expresada al final de la etapa anterior. Aquiles mira hacia el futuro (separado totalmente de sus compañeros), y es esta quizá la sección que ha contribuido a esa consideración del héroe como un “forastero”, puesto que parece haberse transformado en eso en el sentido de que ha determinado abandonar el grupo luego de alcanzar la decisión a partir de los fundamentos que reflejan que ha sido un miembro de ese grupo y que ha suscripto a sus valores éticos en el pasado. El héroe se refiere, en esta sección, a las acciones pasadas y futuras de los aqueos sin él, no solo delineando el alcance de su propia contribución como guerrero y el efecto catastrófico de su ausencia, sino también –hecho que resulta fundamental para nuestro análisis– configurando su proyectada partida como un “evento social” al que todas las tropas, y especialmente los embajadores, están invitados a atender.

Nuevamente, las palabras de Aquiles reflejan la íntima contradicción de su naturaleza, ya que aunque su postura ante los embajadores se acerque a la de un “dios encolerizado”, el gesto de la invitación para observar su partida se convierte en un claro indicio de que la separación total que el héroe pretende es imposible, y por más grande que sea la cólera que siente contra la figura del rey, él sigue siendo un integrante más de esa comunidad mortal. Y en el contexto mayor del canto IX, ese sentirse parte de la sociedad es la causa que hace que Aquiles cambie de opinión en las distintas respuestas que va presentando ante los embajadores.

Es cierto que a menor grado de inteligencia en el embajador, el discurso de cada uno de ellos parece resultar más efectivo, como así también que el final de la breve intervención de Áyax, dirigida a una figura más divina que humana, es la que finalmente consigue el mejor de los efectos: hacer que el héroe permanezca en Troya. Pero la tensión mortal/ inmortal (claramente delineada en el tema de la elección de destinos y en la introducción, por parte de Odiseo, de la figura paterna en los vv. 252-259, una especie de preludeo para el discurso de Fénix) es el elemento subyacente que estructura la totalidad de las palabras del personaje.

Entre los vv. 378 y 387 se desarrolla la que para muchos críticos es la más controvertida de todas las secciones del discurso: el rechazo absoluto de los dones ofrecidos por el rey, que supuestamente coloca al Pelida en una postura incorrecta en términos de las normas éticas de la sociedad homérica. La “extravagancia lingüística” de Aquiles en esta parte de su intervención, que no hace otra cosa más que repudiar la implícita afirmación de superioridad de Agamenón, puede vincularse directamente con la extravagancia de los presentes mismos, pues la “reciprocidad negativa” del rey (en su apropiación del botín de otro guerrero) ha hecho que este perdiera todo derecho a ser tratado como un dador de dones confiable. Ante los ojos de Aquiles, Agamenón no puede considerarse un donante “aceptable” de regalos, y lo que el héroe objeta con sus palabras no es el nivel de la compensación, sino el punto de que ninguna compensación –por mayor que sea– puede ser aceptada de parte de una persona con tales características.

Luego del verso 388 (la que para nosotros conforma la última sección del discurso) cobra fundamental importancia el tema de la vida humana, materializado en la posibilidad de elección

de destinos que tiene el héroe. Posibilidad que llamamos “ilusoria”, puesto que esta decisión había sido tomada diez años antes, durante el inicio del enfrentamiento entre aqueos y troyanos. El cierre retoma –a modo de composición anular– todos los temas anteriormente tratados por el Pelida: en la exhortación que Aquiles hace a los embajadores para que ellos realicen la misma elección de vida que él propone y regresen a sus hogares (vv. 417-426), por ejemplo, observamos nuevamente la imposibilidad del personaje para ubicarse completamente fuera del grupo (en su intención de aconsejarlos bien), o al mencionar el “privilegio de los ancianos” (v. 421) no hace otra cosa más que reiterar implícitamente el tema de la pérdida de su propio privilegio, su botín de guerra. Resulta por demás interesante y significativa la mención de Apolo (v. 404) en el instante en que un héroe que cree conocerse a sí mismo evidencia una profunda contradicción entre los hechos y las palabras con los que los manifiesta. El camino que Aquiles debe recorrer para concretar ese aprendizaje recién empieza, y es precisamente la decisión final del canto IX la que le comenzará a dar forma, una vez que Patroclo muera.

El final del discurso, en el que se incluye la invitación a Fénix para permanecer en la tienda y partir con las tropas de los mirmidones al día siguiente, sirve también como un magnífico ejemplo del punto que Aquiles ha delineado tan repetidamente a lo largo de la alocución: el trato entre “principales” debe permitir no solo la libertad de acción (el héroe no obliga al anciano a permanecer con él ni a marcharse contra su voluntad), sino también la existencia de gestos “gratuitos” (vv. 427-429). Aunque las líneas finales repiten una vez más la intención del abandono del lugar, la última de ellas indica la adhesión del Pelida a lo que tendría que ser un aspecto fundamental de la vida en sociedad y muestra un gesto ejemplar con el que el personaje pretende enseñar a los embajadores (y a todo el grupo), gesto que refleja directamente la misma ejemplaridad de su anunciada intención de marcharse.

Anteriormente afirmamos que en este canto de *Ilíada*, Homero convertía a su protagonista en un aedo que exponía ante embajadores y receptores una concepción de heroísmo diferente. La “resemantización” del concepto se desarrolla principalmente entre los vv. 318-320, cuando Aquiles expone su visión general sobre el significado de las relaciones humanas y sobre la naturaleza de la vida del hombre. Insistimos en que tales consideraciones deben ser interpretadas solamente en el marco general de su argumento (en contra del acto de “reciprocidad negativa” del rey), y en que únicamente de este modo pueden comprenderse de manera acabada las reflexiones positivas que esconden sus amargas aserciones.⁵⁹ El personaje se niega rotundamente a una nueva exposición de su vida en la batalla bajo las circunstancias de la falla del establecimiento de un contexto adecuado para la generosidad mutua: lo que Agamenón ofrece (solo bienes materiales, y no la restauración de la relación) no

⁵⁹ Las mismas consideraciones valen para las generalizaciones sobre la cuestión de qué es lo que hace valioso arriesgar la vida en una guerra (vv. 401-409) y el tema de la elección de destino, al final del discurso (vv. 410-16).

le alcanza a Aquiles para el regreso a la lucha.⁶⁰ A esto se suman las que podríamos denominar las complicaciones de la alocución de Aquiles: en primer término, el hecho de que sus palabras presenten un doble destinatario, uno explícito (los embajadores, para quienes sus quejas resultan en principio ininteligibles) y otro implícito (el mismo Agamenón, la clave de la construcción del discurso). En segundo lugar, la continua insistencia del héroe en que un determinado nivel de mal comportamiento descalifica a un ser humano para ser visto como un donante aceptable de bienes compensatorios, tema que vuelve a repetirse con variantes en los discursos de Fénix y de Áyax. El anciano deja bien clara su postura en el contexto del relato del mito de Meleagro: la aceptación de esos dones puede entenderse como una acción válida para enmendar una equivocación (pero, paradójicamente, la opinión del personaje de la historia –al igual que la de Aquiles, en un maravilloso ejemplo de *prolepsis* narrativa característico del género épico– cambia por la súplica de un ser querido, y no por el ofrecimiento de regalos).⁶¹ El argumento utilizado por esta parte del discurso de Fénix no refiere totalmente al tema de las quejas implícitas de Aquiles acerca de la clase de persona que puede ser considerada aceptable para el ofrecimiento de dones compensatorios; es la intervención de Áyax la que se acerca más a esta idea en el ejemplo de la aceptación de compensación de parte del asesino de un hermano o de un hijo (vv. 632-638), al tiempo que siembra el terreno en el inconsciente del hijo de Peleo para su apertura al entendimiento final ante Príamo. Las palabras del compañero de armas sugieren que la compensación debe aceptarse de cualquiera, y al hablar de la falta de vergüenza de Aquiles, también hace referencia directa a que toda súplica debe descansar sobre la base de una amistad bien fundada. Todas estas consideraciones sobre la vida en sociedad y el bien común, distribuidas a lo largo del canto IX, nos hacen presuponer que el argumento de Aquiles en su redefinición del heroísmo se basa en lo que para él constituyen los principios esenciales de la nobleza co-operativa (una visión personal, pero que no deja de lado los aspectos sociales), más que –como señalaron muchos críticos– en una ética de índole completamente privada. El problema más importante en esta intervención del “héroe problemático” lo constituye esa negación de ver más allá de lo que su naturaleza inmortal le permite, postura que variará a medida que Aquiles se encuentre expuesto a las visiones de vida de las diferentes “figuras de padre” presentes en el poema, y pueda así no solo estar preparado para entrar en contacto con la muerte, sino también para comprender su más íntimo significado: toda desaparición física de un ser querido lleva implícita dentro de sí misma la posibilidad de un renacimiento espiritual.

⁶⁰ Una vez que muera Patroclo, el Pelida aceptará la realidad implícita en las palabras de Áyax, intervención a la que aludiremos inmediatamente.

⁶¹ Debe señalarse aquí la íntima relación existente entre los nombres de los personajes que hacen regresar a ambos guerreros al campo de batalla: Cleopatra (la esposa de Meleagro) y Patroclo son compuestos originados a partir de los términos *kléos* ('gloria') y *patér* ('padre').

2.4. *Ilíada*, XVI. 49-100

“¡Ay de mí! Patroclo nacido de Zeus, ¿qué dijiste? No me preocupo por ninguna profecía que conozca ni tampoco mi venerable madre me anunció nada de parte de Zeus. Sino que este terrible dolor invade mi corazón y mi ánimo cada vez que un hombre quiere despojar a su semejante, que lo aventaja en fuerza, y quitarle de nuevo su recompensa; esto es un terrible dolor para mí porque sufrí penas en mi espíritu. Los hijos de los aqueos me apartaron una mujer como recompensa, luego de que yo la conquistara con mi lanza cuando destruí una ciudad bien amurallada, y el rey Agamenón Atrida la arrebató de nuevo de mis manos como si yo fuera algún despreciable desterrado. Pero dejemos de hablar de estas cosas, pues, como resulta previsible, haberme encolerizado encarnizadamente en el corazón no es bueno. En verdad antes dije que no aplacaré mi cólera, sino cuando la mismísima guerra eventualmente alcanzara mis naves. Pero tú colócate mi gloriosa armadura sobre los hombros y ponte a combatir con los belicosos mirmidones, si por cierto una negra nube de troyanos ha rodeado las naves impetuosamente y los argivos han sido ya doblegados en la orilla del mar y disponen de un pequeño espacio. Toda la ciudad de los troyanos, llena de confianza, los ha atacado. Pues no ven el frente de mi resplandeciente casco cerca. Pronto los fosos se llenarían de cadáveres, mientras huyen, si el rey Agamenón me pareciera benévolo. Pero ahora combaten alrededor del ejército. En las manos teñidas en sangre de Diomedes Tidida ya no está frenética la lanza para aportar la ruina de los dánaos, y tampoco escuché que el Atrida profiriera una palabra de su detestable persona. Sino que cuando Héctor, matador de hombres, anima a los troyanos, repercute (su voz) y estos llenan toda la llanura con un grito de victoria mientras vencen a los aqueos en batalla. Acomételes impetuosamente, también de esta manera, Patroclo, al tiempo que apartas esta peste de las naves para que luego de que el fuego sea encendido no las quemen y nos priven de nuestro regreso. Obedece el cumplimiento de mi orden como yo te la fijo en tu mente para que me aumentes mi enorme honra y mi gloria ante todos los dánaos, y ellos traigan de nuevo a la tienda a la muy hermosa joven y además me procuren espléndidos regalos. Una vez que los expulses de las naves, regresa: y si el resonante esposo de Hera te permitiera eventualmente alcanzar la gloria, tú no te esfuerces por luchar sin mí contra los belicosos troyanos; pues me dejarás como un deshonorado. Y tampoco, estimulado por el combate y la batalla, vayas delante hacia Ilión matando troyanos, para que ninguno de los dioses inmortales se lance fuera del Olimpo: ciertamente Apolo, el que hiere de lejos, los quiere mucho. Entonces retrocede después de que hayas establecido el triunfo en las naves, y deja que ellos luchen en la llanura. Ojalá, ¡padre Zeus, Atenea y Apolo!, ninguno de los troyanos, cuantos existen, pueda evitar la muerte, y tampoco ninguno de los aqueos, y escapemos de la muerte nosotros dos para que solos podamos destruir las sagradas murallas de Troya”.

Al comienzo del canto XVI, Aquiles recibe en su tienda a Patroclo, quien llega con las novedades acerca de la terrible situación del ejército aqueo. En el breve discurso que en este arranque de canto el Pelida dirige a su amigo (vv. 7-20), resalta la aparición de la segunda

mención de su figura en relación con lo femenino en un símil que nuevamente construye la imagen de la madre referida a sí mismo.⁶² Así como la comparación con la “madre-pájaro” del discurso de IX, este nuevo símil tiende a colocar en primer plano, en el contexto especial de su aparición, el constante apego del héroe aqueo a su naturaleza divina ante otra de las figuras paternas del poema (como lo fue el anciano Fénix durante la embajada), encargada de acercarlo un paso más al conocimiento de sí mismo. Su compañero de armas, su “otro yo” será el responsable de enfrentarlo con la enseñanza principal del poema en este canto, enseñanza que sin embargo Aquiles no está todavía en condiciones de interiorizar.

La oposición entre el enfoque que cada uno de los personajes presenta sobre la situación queda completamente establecida en la respuesta de Patroclo (vv. 20-45), parlamento en el que el personaje construye esa imagen simbólica de la escisión de Aquiles en las referencias a la piedra y al mar a las que ya aludimos, y construye por medio de un sutil simbolismo la contradicción implícita en la naturaleza del Pelida.

La respuesta de Aquiles (vv. 49-100) incluye, a diferencia de los discursos anteriormente analizados, una marcada preponderancia en el uso de la segunda persona del singular, reflejada, por ejemplo, en la aparición de formas verbales imperativas (*colócate, ponte, etc.*), cuyo mayor índice de frecuencia se da a partir del verso 64. Pero como veremos, no puede hablarse todavía de un sentido total de integración en el personaje: su separación de la comunidad humana, es cierto, no resultó tan tajante como él mismo creía en principio (no solo ha permanecido en Troya sino que finalmente accederá a los ruegos de Patroclo y le permitirá entrar a la batalla “disfrazado” como si fuera el mismo Aquiles), pero la gran enseñanza de su amigo recién ha hecho nido en su interior y el héroe necesitará de un impacto mucho mayor para comprenderla.

La mitad divina de Aquiles vuelve a ser un tema principal en la apertura de su discurso. En primer lugar, en el epíteto dirigido a Patroclo (“nacido de Zeus”), calificación ambivalente que al mismo tiempo lo acerca –pues el linaje de este personaje presenta, efectivamente, ascendencia olímpica– y lo aleja del mejor de los aqueos (ya que su naturaleza es, a diferencia de la de su amigo, completamente mortal), por medio de la cual Homero configura aún más la relación entre los dos héroes como las dos caras de una misma moneda. En segundo término, la mención a las “profecías” o “anuncios” eventualmente proferidos por Tetis para beneficio de su hijo. La tensión dios-hombre se hace presente nuevamente en la referencia al rapto de Briseida por parte de Agamenón, y es calificada como un “terrible dolor” (v. 52) que aparece cuando un ser humano (léase “mortal” en las verdaderas intenciones discursivas de Aquiles) “*quiere despojar a su semejante, que lo aventaja en fuerza, y quitarle de nuevo su recompensa*” (vv. 53-54).⁶³

Este sentimiento se colocará en un segundo plano cuando Aquiles decida realizar su otra gran concesión (el cuarto paso en el esquema de su aprendizaje) y comience a instruir a

⁶² “¿Por qué lloras, Patroclo, como una niña que va con su madre y porque desea que la levante en sus brazos, le tira del vestido, la detiene aunque está de prisa y la mira con los ojos llorosos para que la levante del suelo? Como ella, Patroclo, derramas tiernas lágrimas” (XVI. 7-11).

⁶³ El destacado de los términos es nuestro.

Patroclo acerca del comportamiento que debe tener en el momento de llevar puesta la armadura durante la batalla. Aunque su superioridad física es resaltada cuando afirma que el ataque troyano se debe a que “*no ven el frente de mi resplandeciente casco cerca*” (v. 70), el Pelida destaca la momentánea ausencia de las grandes personalidades del bando aqueo (Diomedes, Agamenón), e instaura por primera vez en el poema la figura de Héctor como enemigo, sin desplazar todavía la de su rey,⁶⁴ mediante una imagen auditiva (vv. 77-79).

Un atisbo del reconocimiento de la situación derivada de su ruego a Tetis y de la enseñanza de su amigo aparece en el verso 80, al calificar la derrota de sus compañeros como “*peste*”, asociación que por supuesto no alcanzará a conducirlo todavía a una cabal comprensión de los hechos. Esta nueva peste, que refleja la enviada por Apolo al ejército durante el canto I, se originó por su misma causa, y el héroe se encuentra ubicado en una disyuntiva mucho más marcada que la posibilidad de regresar o no a su hogar: si permanece en Troya, no puede romper su juramento de no retomar la lucha, pero tampoco puede, a pesar de las que parecían férreas determinaciones al principio, dejar morir a sus compañeros. La etapa más importante de su aprendizaje vital está por dar inicio y es por ello que el primero de los “*otros yo*” de Aquiles tomará su lugar y morirá en la batalla.

El Pelida otorgará a Patroclo el conjunto de indicaciones que serán malinterpretadas por Héctor hacia el final del canto (vv. 830-841), y en este espacio del discurso la tensión asimétrica mortal-inmortal vuelve a hacerse evidente. La orden de Aquiles es clara: su “*otro yo*” solo deberá encargarse de asustar a sus enemigos para hacerlos huir y conceder de este modo a los aqueos el tiempo necesario para la recuperación del ataque. Un tema se ha vuelto capital en el pensamiento del héroe, el fuego, elemento destructor e imposibilitador del regreso, y es precisamente a él al que apuntará Aquiles en esta sección de la prédica (vv. 80-86). En el fragmento referido a la devolución de Briseida y al ofrecimiento de regalos por parte del ejército (esos mismos dones rechazados en el canto IX, razón por la cual algunos críticos analíticos lo han calificado como espurio) se destaca la utilización del llamado “*dativo ético*” o “*de interés*” por parte del aedo, tanto para indicar el grado de cercanía aludido entre ambos héroes, como así también su distanciamiento, pues la orden de Aquiles se relaciona con el acrecentamiento “*de mi enorme honra y de mi gloria*” (v. 84), al punto de expresar la prohibición de continuar la lucha en el caso eventual de conseguir el éxito momentáneo de parte de los dioses. Aquiles reconoce las limitaciones humanas de su compañero del mismo modo que Homero, quien construirá en la escena del armamento de Patroclo (XVI. 130-154) un sistema simbólico que apunta a destacar su inevitable y cercana muerte (él es incapaz de levantar del suelo la lanza del Pelida; además de los caballos inmortales de Aquiles, unce al carro un caballo mortal, que sucumbirá momentos antes que Patroclo).⁶⁵ El segundo consejo se refiere directamente a la

⁶⁴ Obsérvese la tensión referida al empecinamiento en la imagen de Agamenón como la del principal enemigo en los vv. 71-73.

⁶⁵ Este caballo, cuyo nombre es Pédaso, por un lado forma –al igual que Briseida– parte del botín otorgado por los aqueos luego de la destrucción de Tebas, y por otro, vuelve a relacionar la nueva actitud del hijo de Tetis y Peleo (su

prohibición de alejarse del campamento aqueo y continuar la batalla en las cercanías de la ciudad. Allí, el aedo vuelve a utilizar el típico procedimiento épico de la *prolepsis* narrativa, además de servir como un ejemplo más de esa separación entre los personajes: Aquiles (¿debido, quizá, a su naturaleza divina?) sospecha que alguno de los dioses (específicamente Apolo, quien efectivamente será causante directo de la muerte de Patroclo) puede llegar a dañarlo en caso de no cumplir con tal indicación. Y del mismo modo que en el canto I la figura del dios solar impulsó el inicio del aprendizaje del héroe con el envío de la peste que acabaría en su retirada de la lucha, resulta ahora la encargada de comenzar con el más importante de los peldaños en la evolución de Aquiles como personaje.

El discurso del Pelida se cierra con un nuevo ruego a los dioses (entre los que irónicamente incluye al mismo Apolo), el cual se opone en parte al ruego dirigido a Tetis en el canto I y contiene el germen de un nuevo estado de conciencia que se plasmará a partir de la muerte de Patroclo y que se hará evidente, por ejemplo, en el contexto del próximo discurso que analizaremos (XIX. 56-73). En este momento de la trama, al enviar una “proyección” de sí mismo a la guerra, son las muertes de los troyanos las que principalmente le interesan y, en segundo lugar, las de sus propios compañeros. Pero tanto el creador como su público contemporáneo y sus lectores modernos sabemos que ese pedido resultará infructuoso, pues a esta altura no puede detenerse la maquinaria del “conocerse a sí mismo”. De igual manera que lo hace Diomedes en su enfrentamiento con Agamenón al principio del canto IX (vv. 32-49), Aquiles apelará a la “retórica de lo irreal” (mediante la expresión desiderativa de una voluntad de características hiperbólicas) para cerrar su irónico pedido: ninguno de los dos héroes podrá cumplir con el deseo del Pelida de tomar la ciudad junto a Patroclo, pues sus prematuras muertes llegarán antes de la caída de Troya. Y si hasta este momento las intenciones discursivas de Aquiles habían sido el establecimiento de una separación tajante entre los niveles mortal (Patroclo)/inmortal (él mismo), el cierre de este discurso puede considerarse como el mejor ejemplo de la futura integración de estos dos seres presente en todo el contexto de *Ilíada*.

2.5. *Ilíada*, XIX. 56-73

“Atrida, ¿acaso esto fue mejor en algo para ambos, para ti y para mí, cuando estuvimos irritados entre nosotros con una discordia que devora el corazón por causa de una mujer, aunque ambos estuviéramos afligidos? Artemisa debió haberla matado en las naves con una de sus flechas el día que yo la tomé para mí, luego de destruir Lirneso. De este modo, tantos aqueos no hubieran atrapado el inmenso suelo con los dientes bajo las manos de los enemigos mientras yo guardaba rencor. El mayor provecho lo obtuvieron Héctor y los troyanos; por lo

gran “concesión” al ejército) con la cólera inicial, hecho que genera una sutil vinculación con la primera de las acciones que ponen en movimiento el aprendizaje sobre el verdadero significado del heroísmo en el personaje.

demás, creo que los aqueos recordarán por largo tiempo esta disputa tuya y mía. Pero dejemos estas cosas en el pasado, aunque estemos afligidos, mientras subyugamos por necesidad el ánimo en nuestros pechos. Y ahora, en verdad, yo pongo fin a mi cólera, pues no es necesario que yo esté siempre obstinadamente irritado con respecto a esto. Pero ea, incita rápidamente a los aqueos de larga cabellera a la guerra para que, una vez que vayan en contra de los troyanos, examinen si quieren pasar la noche cerca de las naves. Entonces creo que alguno de ellos regresará con alegría, aquel que eventualmente pueda escapar de la guerra homicida por causa de nuestra lanza”.

El breve discurso que Aquiles dirige a Agamenón en el canto XIX está enmarcado en el contexto del llamado “segundo circuito de la cólera del héroe”, cuyo objeto primordial será ya no el comandante en jefe del ejército aqueo, sino el bastión de la ciudad de Troya, Héctor, una nueva proyección (en este caso, de los sentimientos negativos de culpa) del propio Aquiles. La más clara muestra de este desplazamiento está dada por la utilización del armamento divino del héroe aqueo por parte de su contrapartida troyano, tal y como su amigo lo había hecho en el canto XVI. El conjunto de armas puede entenderse de este modo no solamente como el correlato simbólico de ese “pasaje de *moiras*” de un personaje a otro (es decir, la elección del destino de vida breve de Aquiles), sino también como el elemento que relaciona a estas tres figuras mayores del poema homérico, en apoyo de nuestra hipótesis de trabajo.

Patroclo ya ha muerto y el Pelida comienza lentamente a sufrir las consecuencias de la irreparable pérdida, acercándose de manera gradual a su naturaleza humana. Pero antes de que esta acción sea posible, deberá desplegar la mayor de las demostraciones del poder divino en su propia *aristía*, momento durante el cual –como precisamos– Homero configura magistralmente la tensión establecida en la figura del héroe como un ser marginal, poseedor de características no solamente divinas y mortales, sino también un marcado grado de bestialidad que actúa como otro de los elementos distintivos que lo alejan de la esfera humana y lo colocan en conflicto con ella. Un héroe “problemático” y regido por absolutos como Aquiles deberá transitar del amor profundo sentido por Patroclo al odio profundo, proyectado sobre la figura de Héctor y sobre sí mismo, para que tal evolución pueda manifestarse.

El primer paso del “regreso a sí mismo” de Aquiles aparece en este fragmento de la deposición de la cólera contra el ejército aqueo y la renovación de la amistad con Agamenón bajo la forma de un reproche dirigido a su propia persona (cuyo destinatario compartido resulta también el rey), en el que el héroe arriba a la misma conclusión a la que tres cantos más tarde llegará también el príncipe troyano, es decir, que la ejecución de las acciones que creía las más apropiadas redundó solamente en beneficio del enemigo. Briseida (y cualquier otra posesión material indicadora de *timé*) ya no vale nada tras la pérdida del compañero del alma; por eso, mediante la utilización del modo sintáctico irreal, el héroe expresa la rotunda conveniencia (ya completamente imposible) de un curso de acción absolutamente distinto al tomado (vv. 56-60). Nuevamente Homero coloca en primer plano la porción de la saga mítica que trabaja y su validez temática al dotar a Aquiles (como del mismo modo hace con Helena en

VI. 344-358) de una clara conciencia vinculada con la creación del poema épico, cuando hace decir al personaje que los aqueos *“recordarán por largo tiempo esta disputa tuya y mía”* (vv. 63-64). Esa pelea se transforma en boca del héroe en una suerte de prelude sobre la universalidad y el poder de transposición de *Ilíada* a lo largo del tiempo, además de constituir el reconocimiento de su existencia como factor contribuyente a la tarea del autoconocimiento, proceso ya iniciado en su interior.

Los versos 67-68 contienen la afirmación que da pie a la posibilidad de cambio en Aquiles: allí sostiene rotundamente que *“pone fin a su cólera”*, pero sin embargo podemos ver en los cantos siguientes que esto no es así, si bien sus palabras resultan aplicables a la relación con sus compañeros de ejército y lo preparan de esta manera para la aún frágil restitución a la esfera de las relaciones humanas demostrada en los juegos funerarios por Patroclo del canto XXIII. Esta nueva cólera, que tardará un poco más en deponer, será más importante e intensa que la primera y el elemento que lo conducirá al pleno conocimiento de sí mismo. La necesidad de venganza y de recomposición de su elección errónea proyectada en Héctor llevará al Pelida a una de las acciones más indignas para el comportamiento de un héroe épico, el obstinado ultraje de un cadáver, como si esa acción pudiera hacer posible el regreso de su amigo a la vida. La marca textual más evidente de tal obstinación, que también refleja el apego de Aquiles a la negación de su propia muerte, aparece precisamente al comienzo del canto XXIII, en el contexto del discurso que la sombra de Patroclo le dirige a su amigo dormido (vv. 69-92). Dos detalles resultan de capital importancia en esta intervención verbal; por un lado, una nueva insistencia de Patroclo en el destino del hijo de Peleo (morir al pie de las murallas de Troya); por otro, el pedido de colocar sus cenizas juntas en la urna de oro regalada por Tetis a su hijo (una nueva ironía homérica), hecho que prelude simbólicamente la integración final y que al mismo tiempo indica que esta todavía no es posible, ya que resulta sumamente necesaria una completa evolución en el héroe, situación que se refleja en el infructuoso intento de Aquiles por abrazar el espíritu de su amigo (vv. 99-102).

El cierre del discurso del canto XIX incluye un indicio de lo que constituirá la futura integración, expresado en el reconocimiento de Agamenón como una figura de autoridad (si bien Aquiles le ordena convocar a las tropas para la lucha, su actitud es absolutamente diferente a la demostrada ante el rey al principio del poema), y en un uso que podríamos llamar *“consciente”* de la primera persona del plural por parte del personaje. La construcción de carácter circunstancial *“por causa de nuestra lanza”* (v. 73) en la amenaza lanzada hacia el ejército troyano demuestra la aparición de un nuevo grado de conciencia, acorde con la apertura de la intervención: a partir de la muerte de Patroclo, la guerra de Troya pasa a ser un asunto que involucra personalmente a Aquiles, y su opinión sobre los teucros (quienes ahora sí ocupan absolutamente el papel de *“enemigos”*, encarnados en la figura de su líder) dista mucho de la expresada en el primero de los discursos analizados del canto I (vv. 148-171). Claro que para llegar a esta conclusión fue necesaria la desaparición de la proyección de todas sus partes *“gentiles”*, como resultará también imprescindible su comportamiento de *“dios-*

bestia” a lo largo de toda la *aristía*, dos extremos a los que Homero llevará a su personaje antes de que logre alcanzar el balance final.

Nos queda aún por analizar otro elemento de consideración en el canto XIX, ya fuera del contexto de las palabras de Aquiles, pero sumamente vinculado con el análisis que presentamos. Este resulta –como ya anticipáramos– la nueva armadura del héroe, de origen divino al igual que la portada por Patroclo el día de su muerte, pero con un agregado que la convierte en un poderoso símbolo dentro de la totalidad del poema (relacionado precisamente con la tensión mortal/ inmortal en Aquiles), además de reflejar la temática del aprendizaje del personaje. El hijo de Tetis y Peleo desplegará su mayor caudal de poder divino portando sobre sí el famoso escudo descrito al final del canto XVIII (vv. 478-608), construcción en la que Hefesto se encargó de plasmar, principalmente, actividades concernientes a la vida del hombre sobre la tierra: en sus cinco capas pueden observarse desde los astros –indicadores del paso del tiempo y la finiquitad de la existencia– hasta la vida social de la ciudad en paz (representada por dos ceremonias básicas: el matrimonio, símbolo social de la continuidad de la existencia, y el juicio, empresa conciliatoria que refleja la nueva actitud de Aquiles hacia el ejército aqueo y al mismo tiempo preludia su comportamiento final ante Príamo) o la nueva referencia al contexto bélico (teñido de muerte) de esa ciudad en guerra que, al igual que ocurre con el final del poema, no muestra ni vencedores ni vencidos para apoyar la noción de que en el enfrentamiento bélico nadie puede considerarse victorioso, más allá de que exista una facción “ganadora”. No debemos olvidar tampoco las bandas externas, que incluyen las escenas agrícolas y el mundo de las danzas ni la orla del escudo, en la que está representado el océano, fuente primordial de vida en la concepción filosófica de los tiempos homéricos. Nuevamente, la ironía del autor se muestra como el elemento más sobresaliente en el contexto de los últimos cantos del poema, pues ese escudo no solo se transforma en el símbolo de la reafirmación de la decisión primaria de Aquiles (la de la vida breve pero heroica), sino también en un reflejo de su propia mortalidad. Luego del asesinato de Héctor, el Pelida deberá comprender –ya en su etapa final de desarrollo– que ni siquiera el hecho de llevar consigo el regalo de un dios (la armadura construida por Hefesto, y en un plano más profundo, su propia herencia materna) puede salvarlo de la muerte.

2.6. *Ilíada*, XXIV. 518-551 y XXIV. 599-620

“¡Ah, desdichado! Verdaderamente has soportado muchísimas calamidades en tu espíritu. ¿Cómo tuviste el valor de venir solo a las naves de los aqueos, ante los ojos del hombre que te mató en combate a muchos y valientes hijos? Ahora tienes el corazón como de hierro. Pero ea, siéntate en este trono y permitámonos, después de todo, consumir los sufrimientos en el espíritu aunque estemos afligidos. El acto del terrible llanto no tiene lugar. Pues los dioses hilaron de este modo para los desafortunados mortales, para que vivan afligiéndose. Sin embargo, ellos viven sin cuidado. En el umbral del palacio de Zeus están colocados dos

toneles de dones que procuran uno los males y el otro los bienes. A aquel que Zeus que lanza el rayo se los concede mezclándolos, este unas veces se encuentra con lo malo y otras con lo bueno. Pero a aquel que eventualmente recibe de las cosas tristes, vive ultrajantemente y el hambre funesta lo persigue sobre la divina tierra y va de un lado a otro, porque no es honrado ni por los dioses ni por los hombres. Así los dioses le otorgaron a Peleo espléndidos dones desde su nacimiento; pues había sobresalido entre todos los hombres en dicha y en riqueza y reinaba sobre los mirmidones, y le procuraron una diosa como esposa aunque él era mortal. Sin embargo, un dios también le impuso un mal: que no le naciera una descendencia de nobles hijos en el palacio, sino que engendrara a uno solo, arrebatado por una muerte prematura. Y ahora, cuando ha envejecido, no lo cuida porque permanezco muy lejos de mi patria, en Troya, perjudicándote a ti y a tus hijos. Escuchamos decir, anciano, que también tú fuiste dichoso antes. Cuanto encerraba Lesbos, residencia de Mácar, en su interior en otro tiempo y la Frigia más arriba y hasta el infinito Helesponto te pertenecía; dicen, anciano, que tú sobresalías en riqueza y en hijos. Pero desde que los dioses te trajeron este azote, siempre hay batallas y matanzas alrededor de la ciudad. Reponte y no te aflijas sin cesar en tu espíritu. Pues no conseguirás nada entristeciéndote por tu hijo ni tampoco lo resucitarás. Y antes quizá sufras otra desgracia”.

“Anciano, tu hijo ha sido liberado como mandabas y yace sobre un lecho. Y lo verás al mismo tiempo que la brillante aurora, cuando lo lleves. Pero ahora pensemos en la cena. Pues incluso Níobe, la de bella cabellera, se acordó de la comida aunque sus doce hijos habían muerto violentamente en el palacio, seis hijas y seis hijos, mientras estaban en la flor de la edad. A estos los mató Apolo por medio de su arco de plata, porque estaba irritado contra Níobe, y a aquellas, Artemisa que lanza dardos, porque Níobe pretendía igualar a Leto, la de hermosas mejillas. Decía que esta había engendrado dos hijos y que ella misma había hecho nacer muchos. Entonces aquellos, aunque eran dos, los mataron a todos. Ellos estuvieron tendidos sobre su sangre durante nueve días, y no hubo nadie para sepultarlos, pues el Cronida había convertido el pueblo en piedra. Y como era previsible, al décimo día, los dioses, hijos de Urano, los sepultaron. Entonces ella se acordó de la comida cuando se cansó, una vez que hubo derramado sus lágrimas. Y ahora está en alguna parte entre las piedras, en los montes solitarios en Sípilo, donde dicen que existen las moradas de las divinas ninfas, las cuales danzan en torno del Aqueloo. Allí, aunque es una piedra, digiere los sufrimientos enviados por los dioses. Pero ea, divino anciano, pensemos también en la comida para nosotros. Luego, una vez que conduzcas a tu hijo hasta Troya, podrás eventualmente llorarlo de nuevo. Y será verdaderamente muy llorado”.

Estos dos discursos finales del “héroe problemático” serán considerados como un bloque a los fines de nuestro análisis, ya que ellos conforman la última y más importante de las etapas de su aprendizaje. Una vez finalizado el metafórico descenso a las profundidades de sí mismo y luego de la asamblea divina que envía sendas mensajeras a Príamo y Aquiles a comienzos

del canto XXIV, este último recibe en su tienda en primer término a su madre, portadora de la sabiduría paterna de Zeus, y en segundo lugar, la última y más sobresaliente embajada de la obra: la visita del rey de Troya en persona, quien se hace presente en el campamento enemigo con la finalidad de rescatar el cadáver de su hijo más querido.⁶⁶ Luego de la entrada en la tienda y durante el ruego dirigido al mejor de los aqueos, el anciano insta en el texto la imagen que se convertirá en fundamental para la cabal comprensión del canto (y casi podríamos afirmar, sin temor a equivocarnos, de toda *Iliada*): la figura del padre. Ese “microcosmos”, como calificamos la tienda del Pelida, se verá engrandecido por la presencia de los dos hombres, “padre” e “hijo”, quienes aprenderán a resurgir de su dolor como la más clara señal de la continuidad de la vida más allá de la pérdida del ser más querido.⁶⁷ El primer gesto del rey de Troya, sugerido por el mismísimo dios Hermes, su guía hasta el campamento aqueo, resulta determinante para el posterior entendimiento de Aquiles acerca de la verdadera naturaleza humana: Príamo abraza las rodillas del matador de sus hijos, besa sus manos y le dirige sus palabras por medio de la construcción de un paralelismo entre su propia figura y la de Peleo, y al finalizar su súplica, el narrador puntualiza el efecto que este discurso produce en el héroe. El anciano llora por Héctor, y Aquiles por Patroclo y Peleo (además de hacerlo por sí mismo en lo que podríamos llamar una primera etapa de su comprensión final, acción que refleja claramente un nuevo uso de la anticipación épica, como también lo son la segunda visita de Tetis al Olimpo o el lamento funerario de las Nereidas).

Una vez que Aquiles cesa el llanto, dirige al anciano el primero de los discursos seleccionados para su análisis (vv. 518-551). Desde su apertura observamos a un personaje distinto, tanto en las palabras como posteriormente en las acciones –por más que un último atisbo de su cólera se haga presente durante la entrevista–, el cual no ofrece ya esa marcada tendencia al deseo de separación de la comunidad mortal, sino que parece empezar a compartir las miserias de su naturaleza. Por eso sus palabras se abren con ese epíteto, “*desdichado*”, que tanto refleja a Príamo como a sí mismo. La segunda persona que utiliza el Pelida en su alocución también se diferencia notablemente de esa segunda persona aparecida en el discurso contra Agamenón del canto I, pues ahora, al aceptar el sufrimiento de su “enemigo”, únicamente puede entenderlo como un reflejo de la propia situación. El resultado de la ecuación es simple: Príamo es también Peleo, y Patroclo y Héctor no representan otra cosa más que el anunciado final de su vida antes de la culminación de la guerra. Y por más que el héroe no logre salir del asombro que implica la presencia del rey troyano en su territorio, sus acciones, basadas en el fundamento de que todo ser humano no solo debe aceptar la

⁶⁶ Ya señalamos la relación existente entre las *katábasis* de Aquiles y de Príamo como dos elementos que acercan – antes de verlos juntos en el texto– a ambos seres humanos, al tiempo que configuran sus imágenes como las de dos “sobrevivientes del dolor” y acentúan aún más el costado trágico de la naturaleza mortal. Mediante este vínculo, Homero prepara el clímax que representará el encuentro de los dos personajes en el canto final.

⁶⁷ A medida que los dos personajes vayan estrechando la relación tan particular de “padre-hijo”, esta se verá irónicamente contrapuesta por la continuación del mito, ya que es Paris (uno de los hijos de Príamo) el matador de Aquiles, como del mismo modo Neoptólemo (el hijo de Aquiles) resultará el asesino del rey de Troya la noche de la toma de la ciudad.

consolación ante la muerte, sino, y más importante aún, que también debe aprender a darla, tenderán a reconfortarlo. Aquiles aprende ante Príamo, su nuevo “padre sustituto” y tercero de naturaleza mortal en orden en el texto (luego de Fénix y de Patroclo), que ellos no son enemigos acérrimos, sino dos seres unidos por el sufrimiento; entiende que esa venganza expresada contra el cadáver de Héctor no pudo (ni puede) liberarlo de su dolor, y el encuentro entre el rey de Troya y el joven se convierte en la oportunidad de cambiar su furia por simpatía con el fin de transponer la pérdida de carácter personal como emblema de un sufrimiento universal, para poder aceptar así la vida en términos humanos.

Esta es la razón por la que a continuación se hace presente el primero de los ejemplos de ofrecimiento de consolación al afligido tendiente a esa “universalización”: el famoso “apólogo de los toneles”, una especie de paradigma aplicado a la propia vida de Aquiles (en la figura de Peleo) y a la de Príamo, cuyo efecto no es otro que el de resaltar la igualdad de la condición humana.⁶⁸ Debemos señalar que este particular espacio de *Iliada* presenta vinculaciones estrechas con el método alegorizador del discurso utilizado por el anciano Fénix en el canto IX, puntualmente, en su particular visión sobre las Súplicas (vv. 502-512), hecho que evidencia la forma en la que el personaje comienza a interiorizar todas las enseñanzas previas que culminarán en la intelección de su propia naturaleza.⁶⁹ La separación “yo” (hombre-dios)/ “ustedes” (simples mortales) que caracterizaba al héroe encuentra su síntesis en esta parábola en la que no importan ya las asimetrías entre los planos humano y divino, es decir, la íntima contradicción de la existencia de Aquiles, y da pie a la unión del héroe con sus “otros yo”, especialmente con Héctor, durante los preparativos para el transporte del cuerpo. La traslación del significado del apólogo a la vida de Peleo presenta una marcada contraposición de dos planos temporales, el pasado (la dicha) y el presente (el dolor y la oportunidad de superarlo), tiempos que se funden para acentuar más la incertidumbre del futuro. El único absoluto que existe en la vida humana es la presencia de la muerte, y al hablar del “mal” otorgado por los dioses a Peleo, Aquiles confiesa ante Príamo la certeza de su inminente desaparición física (vv. 538-540) y el temor causado por la ancianidad de su padre, a quien no puede cuidar por cumplir con sus obligaciones bélicas. Esta misma oposición (felicidad pasada/ desdicha actual) se hará presente también en la vida del rey de Troya, y el segundo término del contraste cobrará forma en la noción de “azote” (v. 547) con la que Aquiles califica la guerra, un sinónimo del concepto de “peste” extendido a lo largo de toda *Iliada* (tanto de la enviada por Apolo, la que inicia la obra, como de la que ordena a Patroclo apartar del campamento aqueo en el canto XVI, ahora sí con una completa comprensión de sus alcances y consecuencias por parte de Aquiles).

⁶⁸ Otra de las funciones del ejemplo utilizado por Aquiles es introducir en el texto el contraste existente entre los muchos hijos de Príamo y el único de Peleo, que se retomará más adelante en el relato del mito de Níobe.

⁶⁹ Tanto en este pasaje como en la narración del mito de Níobe, Aquiles hace propias las palabras de Fénix y de Patroclo respectivamente, así como las maneras en las que ellos las expresaron: en boca del Pelida, esta acción se manifiesta mediante el reflejo de un nuevo uso de la alegoría (en el “apólogo de los toneles”) y del simbolismo (en la narración del mito).

Los consejos finales del Pelida al anciano apuntan a una necesidad de balance en el comportamiento del héroe que justifique precisamente este cambio interior; la decisión de no hacer lo que otro hombre haría ni de aceptar la recompensa ofrecida, tomada en el canto IX, se ve contrastada hacia el final del poema por este otro acto similar, de escala sobrehumana pero ya inserto en un contexto de índole completamente mortal, que le sirve al poeta, además, como una acabada muestra del simétrico trabajo compositivo de su trama: *Ilíada* comienza con una escena de súplica rechazada (la negación de la devolución de Criseida por parte de Agamenón) y culmina con una súplica efectiva. El cierre de este discurso de Aquiles coloca en primer plano su situación vital –por medio de la referencia directa a la de Príamo– y recalca en el “otro” la eventualidad de la existencia de las que hasta entonces habían sido sus propias equivocaciones (el dolor exacerbado ante la muerte, la imposibilidad de regresar un cadáver a la vida y la rotunda certeza de continuar errando el camino por causa de ese dolor, tal y como él hizo con el ultraje al cuerpo de Héctor), para que ya casi al culminar la obra lo volvamos a ver como “el mejor de los aqueos” y comprender el porqué de este epíteto tradicional utilizado por Homero en la grandeza de la máxima acción heroica de todo el poema.

La nueva actitud vital del Pelida se verá reforzada y ampliada en el siguiente discurso (vv. 599-620), proferido una vez que el anterior enemigo personal de Héctor ha sido simbólicamente el iniciador de sus ritos funerarios por medio de la orden del lavado y el ungimiento del cuerpo (a cargo de los esclavos), y el acomodamiento del cadáver sobre el lecho mortuario, tarea realizada por el personaje mismo (vv. 571-590). En el contexto de tales acciones, Homero desliza esa novedosa utilización del símil del león anteriormente aludida, con el fin de acentuar aún más el verdadero triunfo de Aquiles, triunfo que quedará ampliamente demostrado en la última intervención verbal del héroe.

Aquiles manifiesta a Príamo que su voluntad ha sido cumplida y que, ni bien llegue la aurora, podrá conducir los restos de Héctor hasta Troya (suceso que por supuesto se cumple antes de la presencia del día gracias a una nueva intervención del dios Hermes, debido al peligro que representa la permanencia del anciano en el campamento aqueo), y se debe resaltar el valor semántico de la palabra que elige para iniciar su discurso, “hijo” (v. 599), término que tiene como primer referente a Héctor, pero lo que es más importante, coloca al propio Aquiles al mismo nivel del príncipe troyano: el héroe ha sido, hasta este punto, el hijo de una diosa que logró comprender que sus privilegios no significan nada por culpa de su herencia mortal, y la asociación directa establecida por Príamo le ha aclarado el verdadero valor de su existencia. La elección de la vida “corta y gloriosa” se ve de este modo completamente acabada en este fragmento, espacio textual en el que Homero expone la que, a su entender, es la única concepción de heroísmo valedera. Para ello, Aquiles exhortará al rey a volver a ingerir alimentos en una clara señal de la necesidad de continuidad de la vida (que luego aparecerá reflejada en otras acciones como el sexo y el sueño), y el marco del que se sirve el personaje es la narración del ejemplo mítico de Níobe, en una perspectiva que amplía y universaliza su intervención anterior, además de reflejar los temas más importantes del poema mismo. Diversos paralelismos pueden establecerse entre la narración de Aquiles y el contexto total de

Ilíada, tal y como sucede con el otro gran paradigma, el “mito de Meleagro”, incluido en el discurso de Fénix durante la embajada. Aquí, por ejemplo, los muchos hijos de Níobe son muertos por los dos de Leto al igual que tantos de Príamo por el único de Peleo; el motivo de la petrificación de Níobe se extiende a su gente con el fin de que los cuerpos no se incineren durante los nueve días en los que los dioses se ocupan del asunto (un clarísimo reflejo de la preocupación divina por el cadáver de Héctor al principio del canto XXIV); la orgullosa hazaña de Níobe y su castigo pueden entenderse como el correlato de lo que sucede con Príamo, Peleo, Troya y el mismo Aquiles. Pero el dato más interesante lo constituye esta variación homérica en la inclusión del tema de la comida, que acerca a la épica griega a los procedimientos de libre adaptación del mito utilizados por la tragedia ática del siglo V a.C., y así, el festín aludido en el “Proemio” de *Ilíada* encuentra durante esta entrevista una marcada resignificación que no apunta al horror de los cadáveres sin sepultura, expuestos a la rapiña por parte de las fieras, sino a las debidas honras fúnebres que deben realizarse ante la muerte de un ser humano.

Aquiles incorpora en su relato los motivos del agua y de la piedra (el símbolo de su doble y problemática naturaleza), demostrando la manera en la que su cabal entendimiento de las palabras de Patroclo cobra la forma final, al tiempo que lo sitúa en la absoluta integración con el más importante de sus “otros yo”: ese abrazo que no había podido tener lugar en el canto XXIII está expresado aquí por sus propias palabras, puesto que su postura ante la muerte es completamente diferente ahora; el personaje ya se encuentra en condiciones de comprender la inutilidad de un luto ininterrumpido y la separación de los aspectos físicos (pero no necesariamente, espirituales) impuesta por la finalización de una vida. Esta aceptación total del significado de la muerte se verá reflejada en la posterior realización de otras acciones humanas como lo son el sueño (tanto Aquiles como Príamo lo recuperan) o el acto sexual (que si bien puede entenderse en un nivel literal como la restauración de ese botín de guerra que había sido injustamente quitado, simbólicamente representa la reconciliación total del Pelida con la vida en términos humanos ordinarios).

El cierre del discurso, que incluye una nueva exhortación al rey de Troya para que ingiera alimento, se vuelve a proyectar hacia ese futuro inmediato de muerte (para Aquiles y para la ciudad) en el adverbio “*luego*” (v. 619), aludido en la mención al llanto. Llanto que, aunque se refiera directamente a Héctor, tiene su correlato en el bando aqueo una vez que Paris dispare su flechazo mortal, gracias al entramado simbólico en la relación padre-hijo establecido a lo largo de todo este canto final de *Ilíada*. Las últimas palabras de Aquiles, ubicadas previamente a las honras fúnebres del príncipe troyano, resultan el proemio ideal para dicha acción, y colocan en primer plano las verdaderas intenciones del aedo en la creación del texto. *Ilíada* –al igual que, como vimos, sucedía con la representación de la “ciudad en guerra” del escudo de Aquiles– finaliza sin que ninguno de los dos bandos en pugna resulte vencedor. Y la grandeza de su creador reside precisamente en lo que podríamos denominar este “aprendizaje escindido” del cierre del poema épico; por un lado, el aprendizaje vital evidenciado por su protagonista, por otro, la gran enseñanza impartida por el autor a sus receptores/ lectores, ya

que aunque sepamos por la fuente mítica que Troya quedará prácticamente sin sobrevivientes, el gran “poema bélico” de Homero refleja que, en la guerra, más allá de los eventuales “ganadores” o “perdedores”, lo que realmente importa es que absolutamente todos sus participantes comparten una misma condición: la condición humana.

Referencias

Martin, R. P. (1989). *The Language of Heroes*. Ithaca and London: Cornell University Press.

Parry, A. (1956). The Language of Achilles. *TAPhA* 87, 1-7.

Redfield, J. (1975). *Nature and Culture in The Iliad*. Chicago: University of Chicago Press.

Whitman, C. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Massachusetts: Harvard University Press.

CAPÍTULO 3

Los discursos de Aquiles como reflejo del movimiento de evolución interna del héroe

Conclusiones

Como pudimos observar en los análisis de las principales intervenciones del “héroe problemático”, puede sostenerse que la actitud discursiva de Aquiles, en *Ilíada*, evidencia una evolución interna del personaje que se inicia en la ignorancia de su situación vital (es decir, el desconocimiento de cuál es en verdad la parte más importante de su doble naturaleza) para culminar en la aceptación de sus límites y de sus condiciones mortales. Este hecho, sumado a la admiración que W. Goethe, el “padre del *Bildungsroman*”, sentía por la obra de Homero, nos llevó a plantear la posibilidad de una relación existente entre dos géneros tan dispares temporal y culturalmente hablando como son la épica griega arcaica y la novela de iniciación, formación o aprendizaje, especie literaria derivada de un conjunto de situaciones específicas de la modernidad. Una vez más hacemos hincapié en el hecho de que nuestra investigación no pretendió establecer una línea evolutiva directa entre estas dos formas genéricas, sino que quisimos detenernos en el diálogo establecido entre dos épocas tan alejadas entre sí, que se valieron de técnicas literarias diferentes para plasmar en un texto (también de características marcadamente disímiles) un proceso de índole humana, atemporal y universal como resulta la evolución del individuo.

Por medio de los elementos estructurales que estudiamos y resaltamos como coincidentes en el poema épico y en el *Bildungsroman* (el “exhibicionismo” en la representación del proceso de aprendizaje del personaje principal, la extensión temporal de ese desarrollo, la noción de final “feliz” –de características sumamente peculiares en la epopeya– y la idea de interioridad), ambas formas literarias enfocaron el problema del aprendizaje del ser humano, aprendizaje que en el caso del héroe épico convierte a su figura no solo en ese hombre especial cuyas acciones resultan dignas de ser plasmadas en el canto, sino también en esa casi deidad, condición intrínseca a su naturaleza contradictoria, que fue honrada prácticamente como un dios más por los cultos de los antiguos.

Los discursos del “mejor de los aqueos” seleccionados para el análisis constituyen el cabal reflejo de la intencionalidad homérica en la conformación de un paradigma heroico anclado pura y exclusivamente en los aspectos humanos, más allá de los excesos demostrados por el

personaje a lo largo de su evolución, los cuales, por otra parte, también debe aprender a controlar y a superar. El emisor de tales discursos, un “yo” superior principalmente en vigor y poder, deberá comprender el significado último de su propia existencia para, a partir de allí, incorporar necesariamente el “tú” que derivará en la alternancia “yo”-“tú”/ “él” (es decir, en el “nosotros”) presente al final de la obra. Al mismo tiempo que se manifiesta este cambio en el interior de Aquiles, Homero “juega” una vez más con sus receptores, dotando de un nuevo significado al adjetivo “mejor” con el que su héroe había sido conocido por las tradiciones mítica y épica antes de la composición de *Ilíada*.

Nuestra intención principal al abordar el tema propuesto se centró en la demostración de que este proceso se encuentra reflejado, en el contexto del poema, en la actitud discursiva de su protagonista, uno de los mejores ejemplos de caracterización de un personaje tomado en préstamo de la saga mítica en toda la literatura griega arcaica: cada vez que Homero cede la palabra al héroe aqueo, lo hace –como pretendimos evidenciar– con la clara conciencia de transmitirnos que la validez de la grandeza heroica (y la grandeza del ser humano en general) se encuentra en la superación de uno mismo, más allá de los errores cometidos, y en la enmienda de dichos errores por medio de la convicción de que todos compartimos una naturaleza única y común.

En el caso particular de Aquiles, nuestro “héroe problemático”, la evolución interna del personaje se encuentra íntimamente ligada a la relación, establecida algunas veces por cercanía y otras por oposición directa, con la figura de Apolo, el dios del “*conócete a ti mismo*”, el dios de los límites mortales. En ningún momento pretendimos postular la imagen de Aquiles como la de un héroe de características apolíneas, sino todo lo contrario. Los excesos cometidos por su persona y sus continuas equivocaciones nos obligan a entender su accionar como un ejemplo más del magistral uso de la ironía por parte de Homero: el aedo configura su imagen como la de un mortal más quien, a pesar de su herencia materna, se encuentra ligado al sufrimiento y a la muerte que tal condición acarrea. Este pensamiento es absolutamente acorde con la intención del creador, en su continua oposición entre los planos olímpico y humano en el texto. La actitud derivada del origen divino que el héroe sostiene a lo largo de casi todo el poema se convierte de este modo, de la mano del poeta, en un aprendizaje final escindido que no solo afecta a su protagonista, sino también a los oyentes/ lectores de *Ilíada*, aprendizaje relativo a la respuesta de dos planteos que pueden considerarse “existenciales”: cuál es la verdadera esencia del heroísmo y en qué consiste la condición humana. Una de las máximas ubicadas en el portal del Santuario de Delfos, el “*Conócete a ti mismo*”, se convirtió siglos más tarde en un principio regidor de ciertas producciones literarias (como la tragedia de Sófocles, por ejemplo), pero resulta innegable el hecho de que encontró en este poema monumental, la primera obra literaria de Occidente, su más acabada significación.

Glosario de términos griegos utilizados

Alké: sustantivo femenino en griego antiguo; se corresponde con el concepto de “fuerza física” (“Alceo”, nombre propio derivado de esta palabra, era el verdadero nombre de Heracles/ Hércules).

Areté: sustantivo femenino en griego antiguo; se traduce normalmente como “excelencia” o “cualidad excelente o distintiva”. Es uno de los conceptos que funciona como pilar de la denominada “ética heroica” (es decir, el comportamiento que todo guerrero de los tiempos homéricos debía guardar en el campo de batalla y, por extensión, en la vida personal).

Aristía: sustantivo femenino creado a partir del verbo *aristeúo*, que en griego antiguo significa “ser el primero”, “descollar”, “sobresalir entre” (y por extensión, “vencer”). Este concepto hace referencia al momento de mayor esplendor del guerrero en la lucha, cuando realiza los actos de mayor heroicidad que eventualmente (como sucede con Patroclo; cfr. *Patroclía*) pueden conducirlo a la muerte. Existen varias *aristías* en el contexto de *Ilíada*, tanto de soldados aqueos como troyanos, pero las más importantes son las de Patroclo (desarrollada en el canto XVI) y la de Aquiles (que se extiende a lo largo de los cantos XIX, XX, XXI y XXII).

Chólos: sustantivo masculino que se traduce del griego antiguo como “cólera”, “enojo”, “rencor”. Debe destacarse que este concepto se aplica solamente a la cólera sentida por los mortales, puesto que para referirse a la cólera de origen divino (como la de Apolo contra el ejército aqueo en el canto I) esta lengua utilizaba la palabra *ménis*. La cólera de Aquiles, central en el desarrollo de la trama del poema, es también *ménis* ya que el personaje comparte la naturaleza divina heredada de parte de su madre Tetis. Tan grande resulta su importancia para la construcción de la obra que es el término con el que, en griego, se inicia (“*La cólera – ménis- de Aquiles, el hijo de Peleo, canta, diosa*” constituiría una traducción literal de ese verso de arranque, el cual se traduce normalmente como “*Canta, diosa, la cólera de Aquiles, el hijo de Peleo*” para respetar la construcción sintáctica más común para el idioma español).

Epíteto: un epíteto es un adjetivo o una construcción equivalente en significado que añade o subraya una cualidad característica del sustantivo al que acompaña sin modificar su extensión; generalmente se lo utiliza con fines estéticos. Los epítetos acompañan normalmente los nombres de los personajes (aunque Homero también los utiliza para referirse a objetos o a animales en ocasiones) para resaltar esas particularidades que, en

el caso de la poesía épica, derivaban de la larga tradición oral a partir de la cual se creó *Ilíada*. Algunos ejemplos son: Aquiles, *el de los pies ligeros*; Aquiles, *el mejor de los aqueos*; Héctor, *domador de caballos*; Zeus, *el que amontona las nubes*; Hera, *la diosa de los brazos de nieve*; Atenea, *la de los ojos de lechuza*.

Katábasis: entendida como “acción de descender” o “bajada”, la *katábasis* se ha convertido desde el inicio de la literatura en uno de sus motivos más famosos: el del “descenso a los infiernos” (el término “infierno”, que proviene del latín, posee en su raíz la idea de “abajo”, como podemos observar en nuestro adjetivo “inferior” en español, palabra emparentada semánticamente con la primera). En el contexto de la épica antigua, este concepto se convirtió en una especie de convención entre las pruebas que debe realizar todo héroe a lo largo de su viaje (interpretado en forma literal y como metáfora de la vida), y fue tomado al mismo tiempo de la tradición mítica (recordemos los famosos “descensos al Hades”, el reino de los muertos, de Orfeo o de Heracles en la mitología griega, por ejemplo). Si bien no nos enfrentamos en *Ilíada* con una *katábasis* literal (como sí sucede en el canto 11 de *Odisea*, donde se describe el viaje del protagonista al inframundo), el traslado que realiza Príamo a la tienda de Aquiles para rescatar el cadáver de su hijo juega simbólicamente con esa idea (dos ancianos –Príamo y su sirviente- que se dirigen de noche al campamento enemigo y son guiados por Hermes, el mismo dios que se encargaba de trasladar las almas de los difuntos al Hades según los relatos mitológicos).

Kléos: traducido como “gloria”, “fama” o “renombre”, este sustantivo masculino en la lengua original del texto es otro de los tres componentes de la ética heroica. A diferencia de la *timé* (cfr.), la fama constituye el “costado espiritual” del comportamiento del guerrero en la lucha: la muerte gloriosa en el campo de batalla les aseguraba a estos héroes transformarse en “inmortales” por medio de la inclusión de sus figuras en poemas épicos que recordarían sus hazañas a la posteridad (lo mismo que hace Homero con *Ilíada*: Aquiles debe morir joven, pero las proezas realizadas a lo largo de su vida le han otorgado este “regalo” de haber sido inmortalizado como protagonista de la obra).

Ménos: sustantivo neutro en la lengua original que corresponde al concepto de “fuerza espiritual” que todo guerrero debía poseer en el momento de la lucha. Se lo traduce también como “valor”, “valentía”, “bravura”.

Moîra: sustantivo femenino normalmente traducido como “destino”, también significa “lote”, “parte” o “porción” conveniente, en relación con lo que a todo ser vivo le es asignado desde su nacimiento (fortuna, adversidades). Homero configura en *Ilíada* la idea de la *Moîra* como una divinidad inflexible a cuyos designios no puede sustraerse siquiera Zeus, el más poderoso de las divinidades (observado en el poema, durante el canto XVI, en el momento en el padre de los dioses resulta incapaz de salvar a Sarpedón, su propio hijo, de la

muerte: la *Moira* había dictaminado que encontraría su fin en el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con Patroclo). Aquiles, como se observa en su discurso del canto IX, se ve sometido a una doble *moira* que lo obliga a decidirse por una de las posibilidades del desarrollo de su existencia: tener una vida extensa pero ser olvidado al mismo tiempo que deje de respirar la última de las personas que lo había conocido o morir joven en batalla, pero con el “premio” de ser recordado siempre por sus actos.

Posteriormente a Homero, el otro gran poeta épico de la Antigüedad Clásica, Hesíodo, comienza a desarrollar la idea de que las *Moiras* (llamadas posteriormente “Parcas” por los romanos) son tres e las hijas de la titánide Nyx (la diosa de la noche): Cloto (la hilandera), Láquesis (la que echa a suertes) y Átropos (la inevitable o inexorable) son sus nombres, y ellas eran las encargadas de regir los destinos humanos e incluso divinos mediante un hilo; la primera resultaba la encargada de hilarlo con una rueca y un huso, la segunda lo enrollaba y medía su longitud con su vara y la tercera lo cortaba con sus tijeras al llegar el momento de la muerte.

Paideía: sustantivo femenino en griego antiguo que se aplicaba al proceso de la crianza y la educación de los niños; incluía todos los elementos de formación que estos necesitaban para llegar a ser ciudadanos aptos para ejercer sus deberes cívicos en la madurez. La *paideía*, entendida como un “ideal de educación”, se reflejaba en la transmisión de todos los valores (el “saber ser”) y del conocimiento técnico (el “saber hacer”) inherentes a la sociedad griega. La gimnasia, la retórica, la gramática, la geometría, la matemática y la filosofía integraban el conjunto de conocimientos que se suponía debían dotar al individuo no solo de la instrucción necesaria para desenvolverse como un ciudadano, sino también del cuidado sobre sí mismo y sobre sus expresiones. Isócrates (orador y pedagogo del siglo V a.C.) fue el primero en configurar la noción de *paideía* como un humanismo cívico integral.

Páthos: este sustantivo neutro en lengua original, que se refiere en primera instancia a todo aquello que se experimenta (desde el dolor físico hasta cualquier tipo de sentimiento e inclusive la muerte) se utiliza en la crítica estética y en el terreno del análisis literario para referirse a la emoción presente en toda obra de arte que despierta otra análoga en el receptor. Representa una apelación a la emoción del público, a su empatía, que provoca sentimientos que ya residen en él.

Patroclía (o *Patrocleía*): *aristía* (cfr.) de Patroclo, que culmina con su muerte, desarrollada a lo largo del canto XVI de *Ilíada*.

Pólis: sustantivo femenino en griego antiguo, que significa “ciudad”. Fue el nombre que se dio a las ciudades-estado o ciudades independientes de la antigua Grecia.

Timé: sustantivo femenino en griego antiguo, que se traduce comúnmente como “honor” u “honra”. Es otro de los componentes de la ética heroica que sostienen los personajes del poema, y si se quiere, el “lado material” de ese comportamiento: el pago del guerrero luego de exponer su vida en cada batalla se realizaba por medio del reparto de los botines de guerra (llamados “*géras*” en griego antiguo), obtenidos de los lugares que habían sido tomados. Como puede observarse en la obra, este botín no estaba integrado solamente por objetos o metales preciosos, sino también por mujeres que eran normalmente utilizadas como esclavas (las figuras de Criseida y Briseida en el canto I). Cuanto más destacado había sido el comportamiento del soldado en esa lucha (o si este pertenecía a un rango social muy elevado, como sucede con el caso de Agamenón), mayor era la parte del reparto que le correspondía. Por extensión, esos mismos dones se terminaron convirtiendo en la muestra objetiva del alcance del concepto y definiendo el grado de honor del combatiente al mismo tiempo (a mayor cantidad de botines alcanzados a lo largo de la vida, mayor era también considerado su honor).

Bibliografía

1- Fuentes: ediciones y traducciones consultadas

- Ameis, K. F. & Hentze, C. (1900). *Homers Ilias*. Leipzig: B. G. Teubner.
- García Blanco, J. y Macía Aparicio, L. M. (1998). *Iliada*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Griffin, J. (1995). *Homer: Iliad IX*. Oxford: Oxford University Press.
- Mazon, P. (1965). *Homère. Iliade*. Paris: Les Belles Letres.
- Monro, D. y Allen, T. W. (1920). *Homeri Opera*. Oxford: Clarendon Press.
- Leaf, W. (1960). *The Iliad*. London: Macmillan and Co., Limited.
- Segalá y Estalella. L. (1927). *Homero. Obras Completas*. Barcelona: Montaner y Simón, Editores.

2- Textos críticos seleccionados

- Adkins, A. W. H (1960). *Merit and Responsibility. A Study in Greek Values*. Oxford: Clarendon Press.
- Aguiar e Silva, V. M. (1976). *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos.
- Alsina, J. (1991). *Teoría Literaria Griega*. Madrid: Gredos.
- Bajtin, M. (1985). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno Editores.
- _____ (1986). *Problemas literarios y estéticos*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- Bal, M. (1977). *Narratologie. Essays sur la signification narrative dans quatre romans modernes*. París: Klincksieck.
- Beye, C. R. (1966). *The Iliad, The Odyssey, and the Epic Tradition*. New York: Anchor Books.
- Booth, W. C. (1961). *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bowra, C. M. (1958). *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- _____ (1964). *Heroic Poetry*. London: Macmillan.
- Bremer, J. M. & de Jong, J. F. (eds.) (1987). *Homer: beyond Oral Poetry. Recent Trends in Homeric Interpretation*. Amsterdam: B. R. Grüner.
- Bronzwaer, W. J. M. (1981). Mieke Bal's Concept of Focalization: a Critical Note. *Poetics Today* 2, 193-201.

- Callen King, K. (1987). *Achilles Paradigms of the War Hero from Homer to the Middle Ages*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
- Claus, D. B. (1975). *Aidós* in the Language of Achilles. *TAPhA* 105, 13-28.
- Cohn, D. (1978). *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Combella, F. M. (1939). Omitted Speech Formulas in Homer. *UCPCPh* 12, 43-56.
- Couch, H. N. (1937). A Prelude to Speech in Homer. *TAPhA* 68, 129-140.
- Delasanta, R. (1967). *The Epic Voice*. Den Haag/ París: Mouton.
- Easterling, P. y Knox M. (eds.) (1990). *Historia de la literatura clásica (Cambridge University)*. I. *Literatura Griega*, traducción al español de Federico Zaragoza Alberich. Madrid: Gredos.
- Edwards, M. W. (1970). Homeric Speech Introductions. *HSPh* 74, 1-36.
- _____ (1980). Convention and Individuality in *Iliad*. *HSPh* 84, 1-29.
- _____ (1995): *The Iliad: A Commentary (Volume V: books 17-20)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Elsworth, J. (1981). The Meaning of *Agôn* in the Epic Diction. *Emerita*, XIX, 97-104.
- Fenik, B. C. (ed.) (1978). *Homer. Tradition and Invention*. Leiden: Brill.
- Fränkel, H. (1962¹, 1993) *Poesía y Filosofía de la Grecia Arcaica*. Traducción al español de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: A. Machado Libros.
- Friedrich, P. & Redfield, J. (1978). Speech as a Personality Symbol: the Case of Achilles. *Language* 54, 263-288.
- Gill, C. (1998). *Personality in Greek Epic, Tragedy, and Philosophy. The Self in Dialogue*. Oxford: Clarendon Press.
- González de Tobia, A. (1999). Un soliloquio escénico significativo. *Ilíada*, XXII, vv. 99-130. *Praesentia* 2-3, *Revista Venezolana de Estudios Clásicos*, 109-126.
- Griffin, J. (1980). *Homer on Life and Death*. New York: Clarendon Press.
- _____ (1986). Homeric Words and Speakers. *JHS* 106, 36-57.
- Hainsworth, B. (1996). *The Iliad: A Commentary (Volume III: books 9-12)* Cambridge: Cambridge University Press.
- Jaeger, W. (1985). *Paideia*, traducción al español de J. Xirau y W. Roces. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jagu, A. (1997). *La conception grecque de l'homme d'Homère à Platon*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Janko, R. (1999). *The Iliad: A Commentary (Volume IV: books 13-16)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kirk, G. S. (1985). *Los poemas de Homero*. Trad. al español de Eduardo J. Prieto. Barcelona: Paidós.
- _____ (1995 a) *The Iliad: A Commentary (Volume I: books 1-4)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- _____ (1995 b) *The Iliad: A Commentary (Volume II: books 5-8)*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Lactacz, J. (1991 a). *Homer, die Dichtung und ihre Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft (1998: traducción al inglés de Holoka, J. bajo el título de *Homer. His Art and His World*. Michigan: University of Michigan Press).
- _____ (1991 b). *Zweihundert Jahre Homer-Forschung*. Leipzig: Colloquia Raurica.
- Lanser, S. S. (1981). *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press.
- Lohmann, D. (1970). *Die Komposition der Reden in der Ilias*. Berlin: De Gruyter.
- Lynn-George, M. (1987). *Epos: Word, Narrative and The Iliad*. Hong Kong: Palgrave Macmillan UK.
- Mc Keon, M. (ed.). (2000). *Theory of the Novel. A Historical Approach*. Baltimore & London: John Hopkins University Press.
- Martin, R. P. (1989). *The Language of Heroes*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Mazon, P. (1959). *Introduction a L'Illiade*. Paris: Les Belles Letres.
- Morris, J. y Powell, B. (eds.). (1997). *A New Companion to Homer*. Leiden, New York, Koln: Brill.
- Myres, J. L. (1954). The Structure of the Iliad, Illustrated by the Speeches., *JHS* 74, 122-141.
- Nagy, G. (1979). *The Best of the Achaeans. Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Parry, A. (1956). The Language of Achilles. *TAPhA* 87, 1-7.
- Prince, G. (1973). Introduction à l'étude du narrataire. *Poétique* 14, 178-196.
- _____ (1978). Le discours attributif et le récit. *Poétique* 35, 305-313.
- _____ (1982). *Narratology: the Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton.
- Redfield, J. (1975). *Nature and Culture in The Iliad*. Chicago: University of Chicago Press.
- Reeve, M. D. (1973). The Language of Achilles. *CQ* 23, 193-5.
- Richardson, N. (1996). *The Iliad: A Commentary (Volume VI: books 21-24)*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Richardson, S. (1990). *The Homeric Narrator*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Romberg, B. (1962). *Studies in the Narrative Technique of the First-Person Novel*. Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Roochnik, D. (1990). Homeric Speech Acts: Word and Deed in the Epics. *Classical Journal*, Vol. 85, N°4, 289-299.
- Rutherford, R. (1996). *Homer*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Schadewaldt, W. (1966, 1ª edición: 1926). *Monolog und Selbstgespräch*. Berlin, Zurich, Doblin: Weidmann.
- _____ (1966). *Iliasstudien*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schein, S. L. (1984). *The Mortal Hero. An Introduction to Homer's Iliad*. California: University of California Press.
- Scully, S. (1984). The Language of Achilles: The OXTHESAS Formulas. en *TAPhA*, 114, 11-27.
- _____ (1986). Studies of Narrative and Speech in the Iliad. *Arethusa*, Vol 19, 2, 135-152.
- Taplin, O. (1992). *Homeric Soundings. The Shaping of the Iliad*. Oxford: Clarendon Press.
- Van Nortwick, T. (1996). *Somewhere I Have Never Travelled. The Hero's Journey*. New York-Oxford: Oxford University Press.

- Vernant, J. P. (2001). *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*. Traducción al castellano de Javier Palacio. Barcelona: Paidós.
- Vivante, P. (1985). *Homer*. New Heaven: Yale University Press.
- _____ (1991). *The Iliad. Action as Poetry*, Boston: Twaine.
- Whitman, C. (1958). *Homer and the Heroic Tradition*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Wright, J. (ed.). (1978). *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*. Indiana: Indiana University Press.
- Wright, G. M. y Jones, P. V. (eds.) (1997). *Homer. German Scholarship in Translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Yamagata, N. (1994). *Homeric Morality*. Leiden, New York: Brill.
- Zecchin de Fassano, G. (1991). El Canto IX de *Ilíada*. En VV. AA., *Homenaje a Aída Barbagelatta. In Memoriam*, tomo 1, 83-102. Buenos Aires: Actualidad Producciones.
- _____ (2000 a). Memoria y Funeral: Príamo y Aquiles en *Ilíada* XXIV. 472-551. *Synthesis*, 7, 57-68.
- _____ (2000 b). *Mythos, Epos y canto: la “teoría” homérica sobre el género épico*. *Argos*, 24/2000, 191-203.
- _____ (2002). Temor y compasión en los poemas homéricos. *Synthesis*, 9, 109-128.

El autor

Errecalde, Alejandro Martín

Profesor y Licenciado en Letras (UNLP) y Corrector Literario especializado en textos académicos. Se desempeña como docente e investigador de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP), como Profesor Ordinario (por concurso) del Liceo “Víctor Mercante” de la UNLP y como Profesor Titular en el Colegio Lincoln de la ciudad de La Plata.

En su carácter de investigador ha participado, desde 2000 y hasta la actualidad, como integrante de varios proyectos de investigación (en Argentina y en España) y ha expuesto los resultados de sus estudios (vinculados especialmente con la Literatura Griega Clásica y la gramática del español) en reuniones científicas y congresos del país y del exterior, muchos de los cuales han sido publicados en actas y revistas especializadas. Participó en calidad de coautor de textos como *Parámetros para la emisión de dictámenes* (2017, editado por la Asesoría General de Gobierno de la provincia de Buenos Aires) o *La máquina de escribir. Manual de producción de textos* (2019, EDULP, de esta misma colección). Ha recibido algunas distinciones y premios, entre los que destacan la Distinción “Joaquín V. González” (1998 y 2003), el Premio “Fuerte Barragán” (2002 y 2005) y el Premio “Academia Argentina de Letras” (2005).

Errecalde, Alejandro Martín

Para leer a Homero : La evolución del héroe problemático a la luz de sus principales discursos / Alejandro Martín Errecalde ; prólogo de María Grazia Mainero. - 1a ed. - La Plata : EDULP ; EDULP, 2021.

Libro digital, PDF - (Libros de cátedra)

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-8348-99-5

1. Literatura. I. Mainero, María Grazia, prolog. II. Título.
CDD 809.02

Diseño de tapa: Dirección de Comunicación Visual de la UNLP

Universidad Nacional de La Plata – Editorial de la Universidad de La Plata

48 N.º 551-599 / La Plata B1900AMX / Buenos Aires, Argentina

+54 221 644 7050

edulp.editorial@gmail.com

www.editorial.unlp.edu.ar

EduLP integra la Red de Editoriales Universitarias Nacionales (REUN)

Primera edición, 2021

ISBN 978-987-8348-99-5

© 2021 - EduLP

C
colegios


EDITORIAL DE LA UNLP



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA