

Ares y Mares

Richard Jenkyns



Un paseo por
la literatura
de Grecia y
Roma

CRÍTICA

Richard Jenkyns

Un paseo por la literatura de
Grecia y Roma

Traducción castellana de
Silvia Furió

ARES y MARES

Primera edición: octubre de 2015

Un paseo por la literatura de Grecia y Roma
Richard Jenkyns

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal)

Dirjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra.
Puede contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47

Título original: *Classical Literature*

© Richard Jenkyns, 2015. The author has asserted his moral rights. All rights reserved.
Classical Literature first published in Great Britain in the English language by Penguin Books, LTD
© Silvia Furió Castellví, 2015.

© Editorial Planeta S. A., 2015
Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Crítica es un sello editorial de Editorial Planeta, S. A.

editorial@ed-critica.es
www.ed-critica.es

ISBN: 978-84-9892-870-9
Depósito legal: b. 20.482 - 2015
2015. Impreso y encuadernado en España por Limpergraf

ÍNDICE

Agradecimientos	7
Prefacio	9
1. Homero	13
2. La Grecia arcaica	37
3. Auge de la tragedia y la historia	59
4. Finales del siglo v	85
5. El siglo iv	109
6. La época helenística	123
7. La república romana	139
8. Virgilio	173
9. La época augústea	199
10. Después de los augústeos	229
11. Dos novelas	265
12. Epílogo	275
Notas	279
Índice analítico	295

1

HOMERO

¡Cólera! La literatura europea no empieza con el gemido de la infancia, sino con un estallido. Porque «cólera» es la primera palabra de la *Iliada* de Homero. De hecho no sabemos si la *Iliada* es el primer poema griego que tenemos; los propios griegos debatían sobre quién tenía prioridad, Homero o Hesíodo. Pero fue importante para la vida y cultura griegas que durante mil años y más esta imponente obra de arte encabezase su literatura. Naturalmente, semejante obra no surgió de la nada: es la cúspide de una montaña sumergida, la culminación de una larga tradición poética de la que poco podemos saber.

La primera civilización que afloró en el continente europeo fue la micénica, así denominada por Micenas, su ciudad más grande. Estaba en su cénit a mediados del segundo milenio a. C., y la *Iliada* conserva algunos recuerdos de aquel tiempo. Los micénicos hablaban griego y conocían el uso de la escritura, aunque solo la emplearan con fines prácticos. No obstante, con el declive de esta cultura la escritura desapareció para no volver a aparecer de nuevo hasta el siglo VIII. Hasta entonces, los versos solo podían componerse en la cabeza del poeta, para ser cantados o recitados. Estos debieron de ser los antepasados de Homero, pero ¿existió de verdad un Homero, o acaso fueron la *Iliada* y la otra

épica homérica, la *Odisea*, producto de muchos autores? Esta cuestión sigue siendo objeto de debate desde finales del siglo XVIII.

El asunto cambió con el descubrimiento, hace unos ochenta años, de que estos poemas pertenecen a una tradición oral. Cualquier lector de Homero se percata al instante de que hay muchas repeticiones. En particular, son recurrentes los epítetos que unen nombre y adjetivo: «Aquiles, de pies ligeros», «Zeus, que las nubes acumula», y así sucesivamente. Estos epítetos, conocidos como fórmulas por la moderna erudición, no solo son frecuentes, sino sistemáticos. Si el poeta dice que Aquiles está haciendo algo y quiere que ocupe cinco sílabas al final de un verso, lo califica de «noble Aquiles». Si quiere que ocupe ocho sílabas, lo llama «Aquiles, de pies ligeros». El sistema no es redundante: cada vez que el poeta quiere que una persona o cosa llenen un determinado espacio métrico, tiene una de estas locuciones y solo una.

Además, estos epítetos tienen rasgos lingüísticos que muestran que debieron ser inventados en épocas diferentes; uno o dos de ellos son muy antiguos, de siglos anteriores a la aparición de alguien a quien pudiéramos llamar Homero. Hay también algunas variaciones dialectales que resultan métricamente útiles al poeta. Por consiguiente, el lenguaje homérico no pudo haberse hablado en ninguna época ni lugar: es una construcción que debió de formarse a lo largo de generaciones y que se transmitió oralmente.

Si un chisme circula por un pueblo siendo constantemente alterado y embellecido con cada relato, no podríamos atribuirlo a un autor: la historia es producto colectivo del pueblo. Un poema oral podría ser lo mismo. Por otro lado, un poema en una tradición oral no tiene que ser totalmente oral, pues el poeta podría aprender a escribir, o podría dictar su obra. Aunque los eruditos siguen en desacuerdo, podemos decir con cierta seguridad que la *Iliada*, tal y como la conocemos, es esencialmente la creación de una sola mente utilizando material tradicional, y que fue compuesta al entrar en contacto con la escritura.

Hay dos razones fundamentales para ello. La primera es que nadie ha sido capaz de dar una explicación convincente de cómo una obra tan inmensamente larga pudo ser transmitida puramente por medios orales. La segunda es más específica: en el canto noveno del poema se envía una embajada a Aquiles, y unas veces hay dos embajadores y otras veces tres. Sin duda, originalmente había dos y el tercero se añadió después. Una transmisión puramente oral habría corregido la anomalía. La única explicación plausible es que el poeta cambió de idea, no ajustó lo que ya había compuesto (después de todo, un poeta oral no tiene el concepto de borrado) y la anomalía permaneció porque el hecho de escribir la había fijado. La fecha de estas dos obras es muy incierta. Una estimación corriente es que la *Iliada* se compuso a finales del siglo VIII, pero no es descabellado plantear una datación en el siglo VII. La *Odisea* probablemente vio la luz entre veinte y cincuenta años después de la *Iliada*.

Los griegos poseían un enorme arsenal de mitología, y una característica curiosa de la literatura clásica, a lo largo de toda su historia, es que gran parte de ella está basada en el mito. Una de las muchas leyendas heroicas fue la historia de Troya, en la que se relataba que Paris, hijo del rey troyano Príamo, raptó a Helena, esposa de Menelao, rey de Esparta, y que para recuperarla una alianza encabezada por Agamenón, rey de Micenas, asedió Troya y la destruyó. La *Iliada* («Relato de Troya») narra un incidente dentro de esta guerra de Troya. La *Odisea* recuerda la guerra y cuenta las posteriores aventuras de uno de sus héroes. Mucho más tarde, en el siglo I a. C., Virgilio relató en la *Eneida* cómo uno de los troyanos escapó a la destrucción de su ciudad y fundó un nuevo pueblo en Italia; y esto se convirtió en el clásico fundamental de la literatura latina. De este modo, el relato de Troya ha acabado ocupando un lugar capital y permanente en la imaginación occidental.

En literatura hay argumentos simples y argumentos complejos, y la *Iliada* tiene uno de los grandes argumentos simples.

Durante el sitio de Troya, Agamenón se pelea con Aquiles, el mejor guerrero del ejército, y le arrebató a su concubina Briseida. Aquiles se retira de la batalla. La ninfa del mar Tetis, madre de Aquiles, implora a Zeus, rey de los dioses, que acepta conceder a los troyanos la ventaja en la batalla. Al verse enfrentado a la derrota, Agamenón envía una embajada a Aquiles ofreciéndole una enorme recompensa y la devolución de Briseida. Inesperadamente, Aquiles lo rechaza, pero cede a las súplicas de su amigo Patroclo permitiéndole volver a la batalla. El principal guerrero de los troyanos, Héctor, hijo del rey Príamo, mata a Patroclo. El afligido Aquiles regresa ahora al combate, mata a Héctor y se niega a devolver su cadáver. Los dioses le comunican que están furiosos por esto; Príamo acude solo a recoger el cuerpo; y Héctor es enterrado con todos los honores.

Todos los escolares saben que la guerra de Troya se libró entre griegos y troyanos, y en lo que respecta a Homero, todos los escolares están equivocados. Los griegos siempre se han llamado a sí mismos helenos; los romanos, por alguna razón, los llamaban *graeci*, y griegos han sido desde entonces para casi todo el mundo. Sin embargo, Homero nunca califica de helenos al bando de los sitiadores: son aqueos, o alternativamente argivos o dánaos. Los troyanos tienen la misma lengua, dioses y costumbres que sus atacantes, y son tratados con igual compasión. La *Iliada* es una historia sin villanos: incluso el príncipe troyano Paris, cuyo rapto de Helena fue la causa de la guerra, es bastante atractivo, encantador al aceptar los reproches de su hermano Héctor, y normalmente un guerrero valiente y efectivo, aunque inconstante. Las fórmulas presentan un relato similar, puesto que no carecen de sentido: muestran un mundo bueno en el que los hombres son como dioses, las mujeres hermosas, la tierra fértil y el mar repleto de peces. El sentido de la bondad del mundo forma parte del carácter trágico del poema: hay tanto que perder...

Cuando en el siglo IV Aristóteles analizaba la naturaleza de la literatura en su *Poética*, inventando con ello la teoría literaria, observó que las épicas homéricas desarrollan cada una una única acción.¹ Por lo tanto, la *Iliada* no es en realidad la historia de la guerra de Troya, sino la de un breve episodio dentro de los diez años que duró. Después de Homero, la obra se dividió en veinticuatro cantos. Los cantos del II al XXIII de la *Iliada* cubren un período de tan solo tres días; el primero y el último extienden toda la acción a unas pocas semanas. Semejante dilatación podría hacer que Wagner pareciera conciso, no obstante, como es sabido, Matthew Arnold, poeta y crítico, describió a Homero como «excepcionalmente rápido». Y eso es cierto en dos sentidos. Aunque la gran narración se desarrolla a través de una enorme distancia, las escenas de batalla son una infinidad de pequeños incidentes, no hay dilación. Los parlamentos son también rápidos y enérgicos; y el más largo de ellos, la explosión de Aquiles² en el canto IX, tiene un ritmo furioso.

La *Iliada* tiene también una métrica rápida. El verso inglés se mide por sílabas tónicas. Así, «The cūrfew tólls the knéll of pártíng dáy»* es un verso de pentámetro yámbico, porque un pie yámbico es una sílaba átona seguida de una sílaba tónica, y este patrón se repite cinco veces. El griego antiguo, a diferencia de su descendiente moderno, parece que no enfatizaba el acento y el verso antiguo se mide por la cantidad, es decir, por el tiempo que se tarda en pronunciar una sílaba. Por lo tanto, un pie yámbico en griego equivale a una sílaba corta seguida de una larga (ti-tan). El metro de la *Iliada* es el hexámetro dactílico. Hay seis pies en el verso: cada pie puede ser un dáctilo (tan-ti-ti) o un espondeo (tan-tan), excepto el último, que siempre es un espondeo. La gran mayoría de pies son dáctilos. Por consiguiente, el verso avanza rápidamente: la combinación de pausa y rapidez con la elevación

* «La campana anuncia el fin del día» es el primer verso del poema de Thomas Gray, *Elegía escrita en un cementerio de aldea*. (N. de la t.)

épica es la esencia del estilo homérico. El hexámetro es una forma muy expresiva y flexible que se usará a lo largo de toda la Antigüedad siempre para la épica, pero también para otros muchos propósitos.

La *Iliada* está estrictamente restringida no solo en el tiempo sino también en el espacio. Con una pequeña excepción en el primer canto, los actores humanos permanecen en todo momento en la ciudad de Troya o en la llanura frente a la misma. Los dioses se mueven más, pero incluso ellos suelen aparecer reunidos en el monte Olimpo, o presentes en la llanura de Troya, o en tránsito entre ambos lugares. La combinación de anchura y concentración es de nuevo esencial para el carácter del poema. Es una historia sobre seres humanos que da mucho espacio a los dioses, y estos dioses causaban sorpresa incluso a los griegos. Pueden parecer triviales, frívolos y despreocupados. En el siglo IV, Platón no dio cabida a Homero en su república ideal,³ porque su idea de los dioses era indigna y daba mal ejemplo. En cambio, el mejor crítico literario de la Antigüedad, un autor anónimo conocido como Longino, señaló que para él Homero parecía haber convertido a sus hombres en dioses⁴ y a sus dioses en hombres. Fórmulas tales como «semejante a los dioses» al parecer confirman esta impresión. Hombres y dioses pueden combatir unos contra otros: de hecho, el héroe aqueo Diomedes consigue herir⁵ a Ares y a Afrodita. Gran parte de lo que había en la religión griega, como la polución, los oráculos, el culto a los héroes, el culto a la fertilidad y el culto extático, se queda fuera del poema, aunque se da a entender que es conocedor de todas estas cosas. Homero, o su tradición, ha creado un retrato distintivo de lo divino. En pocos lugares ofrece una poderosa representación de la trascendencia numinosa de los dioses, sino que en general les extrae el numen. Si un guerrero se encuentra con un dios en el campo de batalla, su reacción no es postrarse de rodillas en adoración, sino reflexionar si se queda o se retira.

Esta idea de los dioses es, una vez más, parte de la visión trágica del poema. Los dioses difieren de los hombres en apenas un par de aspectos. En primer lugar, los dioses son inmortales y los hombres mueren. En otros relatos de la religión griega encontramos que grandes hombres, como Heracles, podían promocionar y convertirse en dioses tras su muerte; otros héroes, aun sin llegar a ser dioses, tenían un poder permanente y se convertían en objetos de culto, siendo honrados con sacrificios y libaciones. En cambio, en la *Ilíada*, la división entre mortales e inmortales es absoluta. Tan cerca y, sin embargo, tan lejos: este es el drama de la concepción. En segundo lugar, en líneas generales, los dioses son felices y los hombres desgraciados. Una vez más, las fórmulas cuentan la historia: «los bienaventurados», dioses «que viven a sus anchas», «desgraciados mortales». La idea cristiana es que Dios nos ama, y esta es parte de su grandeza. Para comprender la *Ilíada* hemos de invertir esta noción: los dioses no tienen que preocuparse, y por esto son dioses.

Cuando Aquiles persigue a Héctor alrededor de las murallas de Troya, el poeta compara la escena con una carrera de carros,⁶ «y todos los dioses los contemplaban». La comparación es reveladora: cuando asistimos a un gran partido, nos creemos apasionadamente implicados, pero salimos del estadio y nuestras vidas no han cambiado. También los dioses pueden parecer febrilmente partidarios, unos de los aqueos, otros de los troyanos, pero al final sus emociones son superficiales. Podría compararse con la apócrifa maldición china: «Ojalá vivas tiempos interesantes». La bendición de los dioses es la de ser llanos y simples, y la maldición de los hombres ser interesantes. El último canto contiene dos reconciliaciones o acuerdos. El que se produce entre los dioses es bastante breve y directo. El que se da entre dos hombres, Aquiles y Príamo, es mucho más difícil, complejo y profundo.

La *Ilíada* utiliza pocas metáforas, con una importante excepción: el símil formal. La mayoría de símiles encajan en alguno del

muy reducido número de tipos. El más común es el símil animal: un guerrero es como un león o un lobo o (una vez) un testarudo asno. Muchas otras comparaciones provienen del mundo natural, y mientras que el combate singular es la forma de lucha que predomina en el poema, los símiles de nubes y olas son un modo de representar la batalla en masa. El símil ayuda a avivar y diversificar la narración de la batalla, pero colectivamente tiene un efecto más amplio: muestra el lugar del combate dentro de un mundo que contiene otras muchas cosas. Esta idea se expresa también a través del escudo que el dios Hefesto ha hecho para Aquiles.⁷ Describe el mundo entero, con Océano en su orla. Una de las escenas que presenta es una ciudad bajo asedio, pero también hay imágenes de desposorios, bailes, cosecha y vendimia. Se nos recuerda que la batalla, en la que está tan intensamente concentrada nuestra atención, no es más que una parte de la experiencia humana.

Homero utiliza varias veces las hojas como símil. En todas las ocasiones salvo una la semejanza es la de multitud («tantos como las hojas...»). La excepción es peculiar también en otro sentido, pues es el único símil expresado por un personaje de la historia que no es Aquiles, concedido a la insulsa figura de Glauco porque el poeta tiene una idea propia que quiere transmitir: «Como el linaje de las hojas, tal es también el de los hombres. De las hojas, unas tira a tierra el viento, y otras el bosque hace brotar cuando florece, al llegar la sazón de la primavera».⁸ Esperamos una punzante inflexión, un suspiro acerca de la brevedad de la vida, pero en su lugar encontramos un acopio de energía: un nuevo crecimiento, la inagotable vitalidad del mundo. Aquí está el etos de todo el poema en miniatura, nada de desánimo y melancolía sino ánimo y tragedia. El poema es también realista. Celebra los actos y apetitos cotidianos. Si alguien cocina comida, el poeta describe el proceso. La descripción del combate es en muchos aspectos elaborada, pero la matanza de verdad se afronta sin ambages: hue-

sos destrozados, tripas desparramadas. El poema no es truculento —la muerte es siempre inmediata— pero sí directo y expeditivo.

La *Ilíada* es diferente en que el tema no es simplemente un héroe, sino el particular comportamiento de un héroe: la primera palabra de la *Odisea* declara que el tema es un hombre, pero la *Ilíada* anuncia que su tema no es Aquiles sino la cólera de Aquiles. En la mayoría de historias heroicas el protagonista necesita valor y resistencia para salir victorioso, pero en esencia responde a los desafíos que las circunstancias externas le imponen. Aquiles, en cambio, forja su propia historia. Queda patente, por ejemplo, que cualquier otro héroe hubiera aceptado la fabulosa recompensa ofrecida por la embajada. En muchas otras historias heroicas el protagonista es una especie de espléndido salvaje (por ejemplo, Sigfrido en la saga alemana), pero Aquiles es inteligente. Fue educado por su padre para ser decidor de palabras y autor de hazañas.⁹ Él mismo dice que es el mejor de los aqueos en batalla, pero¹⁰ otros son superiores en el debate. No obstante, en cuanto a pura elocuencia supera a todos en el poema. Y lo que todavía es más insospechado, es también un esteta: cuando los embajadores se le acercan, lo encuentran cantando las famosas hazañas de los hombres¹¹ acompañándose de una lira. Eso lo convierte en el único poeta y músico de la *Ilíada*.

En la *Odisea* los poetas son personas respetadas pero subordinadas que actúan en los salones de los caudillos, un retrato que sin duda refleja una realidad histórica. Fue una idea formidable dotar de imaginación y sensibilidad al mayor de los guerreros. La poesía de su mente se expresa en dos extraños símiles que utiliza. En su discurso más colérico se equipara a un pájaro que lleva comida¹² a sus crías quedando él hambriento, una imagen extraña y, a pesar de su pasión, casi cómica. Más adelante, hablando con Patroclo, lo compara con una niña tierna que corre¹³ junto a su madre y le agarra del vestido hasta que esta la coge; este símil es burlón y cariñoso, pero también lúcido porque Aquiles sabe

que acabará cediendo a la petición de su amigo. En ambas ocasiones este supremo ejemplo de masculinidad tiene la peculiaridad de compararse con una mujer. Nadie más en todo el poema habla de esta manera.

En la *Iliada* hay dos personas extrañas. La otra es la enigmática figura de Helena, también autorreflexiva y una artista, que aparece por primera vez en el poema bordando un tapiz¹⁴ en el que se representa la propia guerra de Troya. ¿Cómo juzgaremos a Aquiles, este insólito guerrero? Una interpretación considera que la *Iliada* es una tragedia moral que gira en torno a la embajada. Según este razonamiento, Aquiles tiene perfecta razón en su pelea con Agamenón, pero cuando rechaza el ofrecimiento de la embajada, el orgullo y la cólera lo llevan a cometer un error, y solo recupera su dignidad moral al final del poema, al mostrarse magnánimo con Príamo. Dicha interpretación se basa en gran parte en la idea, con la que nos encontraremos más adelante, de que la tragedia retrata a una persona esencialmente buena que cae a consecuencia de un defecto de carácter o de un determinado error. La holgura moral de la *Iliada* es tal que quizá permita este modo de interpretar la historia, aunque parece sugerir que no es el mejor ni el más profundo. ¿Por qué se niega Aquiles de manera tan inesperada? Ayante, el último de la delegación en hablar, le dice que los dioses han puesto en él un ánimo implacable¹⁵ «¡solo por una muchacha!», y esto se ha interpretado como la voz del leal sentido común. Pero Ayante no puede tener razón: Agamenón se ha ofrecido a devolver a Briseida, y si esto es lo que Aquiles más quiere, entonces tiene que aceptar el ofrecimiento. La clave está en otra parte.

Agamenón le ha comunicado a Odiseo, el primero en hablar, lo que tiene que decir, y este transmite el mensaje más o menos *verbatim*. No obstante, elimina sabiamente las últimas palabras de Agamenón: «Que se deje subyugar ... y que se someta a mí, por cuanto que soy rey en mayor grado...».¹⁶ Aquiles no ha oído esto,

pero es como si lo hubiera hecho, porque en su gran acusación rehúsa casarse con la hija de Agamenón¹⁷ diciendo que busque a otro aqueo para ella, uno que sea «rey en mayor grado». Aquiles difiere de los demás héroes no porque haya visto menos, sino porque ha visto más profundamente. Aparentemente, Agamenón ha dado marcha atrás, pero en el fondo todavía está exigiendo a su antagonista que ceda. Y los grandes héroes no deben ceder. El padre de Aquiles le encomendó «descollar siempre y sobresalir por encima de los demás».¹⁸ Este es el imperativo del héroe.

Homero muestra la naturaleza del heroísmo a través del discurso de Sarpedón a Glauco:¹⁹ dos licios que combaten en el bando troyano. A diferencia de los propios troyanos, que luchan por su supervivencia, ellos pelean como pelean los aqueos, porque esto es lo que hacen los héroes. Sarpedón observa que a ambos se les dispensan los mayores honores entre los licios, gozando de la mejor comida y vino, y de la propiedad de ricas tierras de labran-tío, de modo que deberían estar ahora en primera línea para que uno de los licios pueda decir «no sin gloria son caudillos en Licia nuestros reyes...». Sarpedón añade que si pudiera eludir la vejez y ser inmortal, «tampoco yo entonces lucharía en primera fila ni te enviaría a la lucha, que otorga gloria a los hombres». No se trata de un contrato social ni de un deber hacia los otros: si estuviera luchando en nombre de los licios, la exención de la muerte le permitiría ayudarles todavía más. El único deber del héroe es para consigo mismo: tiene una determinada posición y ha de actuar proporcionalmente; si no lo hiciera, se sentiría avergonzado. Sarpedón no quiere luchar: si fuera inmortal, no se molestaría en hacerlo. La trágica paradoja es que el combate solo merece la pena porque es inútil, y porque la mayor gloria está solo a milímetros de la desdicha y humillación de la muerte.

Los antropólogos hacen una distinción entre la cultura de la vergüenza y la cultura de la culpa. El ideal de la cultura de la vergüenza que expone Sarpedón no es egoísta en el sentido corrien-

te de la palabra. Es la búsqueda de la virtud, de intentar ser el hombre más glorioso que uno pueda llegar a aspirar, y la mayor gloria se obtiene en combate. Algunos tratan de minimizar la cultura de la vergüenza en el poema, sintiendo que esto hace que Homero parezca embarazosamente primitivo: gran error. La cultura de la vergüenza es lo que hace que la tragedia sea tan cruel. Si Sarpedón pudiera sentir que estaba dando la vida por los otros, o por su país, habría cierto consuelo. Pero este pensamiento atenuante está ausente. Por su parte, ¿siente Aquiles culpa o remordimiento tras la muerte de Patroclo? Algunos piensan que sí, pero si prestamos atención al poema veremos que no es así. Es verdad que Agamenón usa el lenguaje de la culpa,²⁰ dando vueltas torpemente en torno a la cuestión de si él es o no culpable, pero este es uno de los aspectos en que él y Aquiles difieren. De su amigo, Aquiles dice simplemente: «Lo he perdido»,²¹ pocas palabras de desgarradora simplicidad. Reflexiona que «no iba a proteger» a Patroclo²² ni «ser luz de salvación» para él: «Así desaparezcan de los dioses y de las gentes la disputa, y la ira...». «Yo no soy culpable», dice Agamenón; «Yo soy culpable», podría haber dicho Aquiles, pero sin embargo, ni se condena ni se excusa. Mira en su interior desde fuera y ve que hay ira en él. Para Aquiles esto es un simple hecho, no algo que pueda ser alterado y lamentado. Esta cruda objetividad es otra vez parte de la visión trágica del poema. El remordimiento puede ser reconfortante: sugiere que las cosas podrían haber sido distintas y mejores; ofrece la esperanza de la curación. Aquiles no tiene este consuelo.

Antes de que Héctor se enfrente a Aquiles, Homero nos proporciona algo insólito en este poema, un soliloquio. Oímos a Héctor hablando consigo mismo,²³ entramos en sus pensamientos. ¿Por qué sale al encuentro de su enemigo? Su padre y su madre le han dicho, y con razón, que Aquiles le matará, y eso será el fin de Troya. Está asustado. El imperativo es de nuevo la vergüenza: «Vergüenza me dan los troyanos y troyanas, de rozagan-

tes mantos, no sea que alguna vez alguien vil y distinto de mí diga: “Héctor, por fiarse de su fuerza, hizo perecer la hueste”». El terror y horror de la exigencia de vergüenza es que lo empuja no solo a su propia humillación, sino a la ruina de todos aquellos a los que ama.

En el momento de la muerte, Héctor recibe el don pasajero de la clarividencia,²⁴ una idea, por otro lado, ajena al poema: le dice a Aquiles que Paris lo matará junto a las puertas Esceas de Troya. Esta visión de un acontecimiento futuro es irónica, porque hasta ahora Héctor ha sido el hombre que no ha visto lo que aguarda más adelante. En esto contrasta con Aquiles, que sabe que si continúa luchando en Troya²⁵ morirá allí, y acepta su destino. A lo que Aquiles se resiste es a la verdad de que no puede hacer más por Patroclo. Intenta hacer más para vengarlo, trata de mutilar el cuerpo de Héctor, de matar prisioneros en la pira de Patroclo, pero todo es inútil, y cuando el alma de Patroclo se le aparece²⁶ —también las almas hasta el momento parecen haber sido ajenas al etos de la *Iliada*— solo puede desear ser liberada en la nada. Al final, los dioses muestran a Aquiles que debe poner fin a su duelo y devolver el cuerpo de Héctor, porque como dice el dios Apolo: «las Moiras han hecho el ánimo humano apto para soportar».²⁷ O como con anterioridad lo expresó Odiseo más severamente, uno ha de enterrar al que muere,²⁸ mantener el ánimo implacable y llorar un solo día.

Con la muerte de Héctor la historia podría parecer más o menos completa, pero todavía faltan unos dos mil versos más, y algunas asombrosas sorpresas. Aquiles celebra juegos funerarios en honor a Patroclo, y aquí el poeta introduce un tono nuevo: una animada comedia social. Un personaje hasta ahora secundario adquiere importancia, el joven Antíloco, fogoso, astuto y hábil manipulando a sus mayores. Hace sonreír a Aquiles²⁹ por primera y única vez en todo el poema: un gran momento. El propio Aquiles es generoso con Agamenón y cortés apaciguando las

disputas de los demás, gran ironía, aunque esta vez reconfortante, en un hombre cuya pelea con Agamenón constituye el tema de la historia. Y aquí nos despedimos de los caudillos aqueos, con la única excepción de Aquiles. Este animado episodio es una parte vital del relato, porque muestra al héroe reintegrado en su sociedad, pero una vez terminados los juegos, es como si nunca se hubiesen celebrado. Aquiles vuelve a su obsesivo duelo, negándose a comer y, a pesar de las súplicas de su madre, a dormir con una mujer. Se aparta de todos aquellos apetitos que el poema celebra.

Lo que sucede a continuación sorprende al propio Aquiles: se queda estupefacto cuando Príamo aparece ante él,³⁰ solo y sin ser anunciado, para reclamar la devolución del cadáver de Héctor. El encuentro es difícil: Aquiles está tenso hasta el punto de amenazar con matar al rey³¹ si este sigue provocándolo. Los dos hombres lloran,³² y el sonido de sus sollozos inunda la casa. En cierto modo, lloran juntos, pero también lloran por separado porque Príamo llora por Héctor y Aquiles por su padre, ausente y despojado, y por Patroclo. Queda una soledad intrínseca. Pero Aquiles descubre en su interior una nueva generosidad: devuelve parte del rescate que Príamo ha traído, colocándolo él mismo sobre el cuerpo de Héctor. Le habla a Príamo con una nueva piedad,³³ analizando al mismo tiempo su propia situación y comprendiendo su futilidad, «porque lejos de la patria me hallo, en Troya, procurando duelos para ti y para tus hijos». Pero no piensa solo en sí mismo, porque ahora su visión se ha ensanchado: declara que Zeus otorga una mezcla de bien y mal a algunos, y a otros nada más que males, y contempla la vida de un desgraciado fugitivo sin honor. Reconoce que hay personas cuya suerte es peor que la suya. A continuación anima a Príamo a comer.³⁴ En medio de esta escena sublime el poema no desdeña una verdad muy simple: que cuando las personas han comido y bebido se sienten mejor. Solo ahora disfrutan los dos hombres de su mutua compañía.

No obstante, el poema sigue careciendo de sentimentalismo. Príamo se maravilla ante Aquiles, un hombre que se parece a los dioses, y Aquiles se maravilla ante el noble aspecto y discurso de Príamo. Pero sigue habiendo una distancia. En sus últimas palabras Príamo pide una tregua:³⁵ durante nueve días llorarán a Héctor, al décimo lo enterrarán, al undécimo levantarán un túmulo, «y al duodécimo entablaremos combate si es preciso». A Aquiles se le ve por última vez³⁶ durmiendo con Briseida. Ahora puede ser descartado del poema, cuya parte final describe el duelo por Héctor. Los últimos grandes discursos de este poema profundamente masculino los pronuncian mujeres: su esposa, su madre y Helena lamentan³⁷ sucesivamente su pérdida.

El desenlace de la *Iliada* muestra la restauración de los apetitos y ritmos naturales: el hombre que se había negado a comer come e insta a otro a comer; el hombre que había rechazado está en la cama con Briseida; Héctor, a quien se le había negado el entierro, recibe los honores rituales, mientras las mujeres se lamentan y el cuerpo es quemado. En la superficie, vemos corrección y bondad, y la naturaleza humana parece más espléndida que nunca. En el fondo, no se ha producido ningún cambio: Aquiles ha visto la inutilidad y la desdicha de su situación, pero nada se puede hacer al respecto. El contrapunto entre estas cosas es profundamente trágico. Los rituales en honor a Héctor concluyen con una satisfacción básica, como al final de un cuento para niños: «un eximio banquete fúnebre en las moradas de Príamo».³⁸ Con comida y bebida, estos agradables y sencillos placeres, es donde terminamos. Pero más allá de este momento inmediato está la guerra, con peores desgracias por venir: Aquiles morirá, Príamo también, y Troya será destruida. Es el undécimo día, y al día siguiente se reanudará el combate «si es preciso». Pero Príamo sabía que la súplica en aquellas palabras era inútil. La *Iliada* termina con un banquete y al borde del infierno.

La *Odisea* se sitúa diez años después de la guerra de Troya. Odisseo no ha regresado a casa: la diosa Calipso lo tiene prisionero en una isla remota, mientras su palacio en la isla de Ítaca está ocupado por nobles del lugar, pretendientes a la mano de su esposa Penélope. Ha provocado también la enemistad de Poseidón, dios del mar, por haber cegado a su hijo, el gigante caníbal Polifemo. Zeus decreta que Calipso libere a Odisseo. Telémaco, hijo de Odisseo, abandona Ítaca en busca de su padre. Odisseo sufre un naufragio, pero consigue recalar en tierra de los feacios, donde es hallado por la princesa Nausícaa. En el palacio de sus padres, él relata sus aventuras, y cómo fue perdiendo poco a poco sus barcos y a sus compañeros. En general las aventuras implican a monstruos, como Polifemo, pero también a la diosa Circe, con la que tuvo un devaneo, y un encuentro con las almas de los muertos. De vuelta a Ítaca, es acogido por el porquero Eumeo. Disfrazado de mendigo, Odisseo entra en palacio y con su arco mata a todos los pretendientes. Un colofón ata algunos cabos sueltos.

Igual que la *Ilíada*, la *Odisea* puede considerarse esencialmente la elaboración de una gran mente creadora, trabajando con materiales tradicionales. Al igual que otras obras, puede haber sufrido alteraciones posteriores o interpolaciones; en especial, hay mucha polémica acerca de la autenticidad de su extraño y combativo final. ¿Quién fue el autor? En la Antigüedad casi todo el mundo dio por supuesto que Homero había escrito los dos poemas épicos, con muy pocas discrepancias. Los argumentos esgrimidos en favor de que el poeta de la *Odisea* es otro distinto son de dos tipos. El primero se basa en los detalles lingüísticos de ambos poemas, el segundo alega que los valores y creencias expresados en estas obras difieren demasiado entre sí como para haber salido de la misma mente. La evidencia lingüística es ambigua y no apunta únicamente en una dirección. Las diferencias en el etos podrían ser consecuencia de una gran imaginación que aborda la creación de un poema de tipo distinto. Hoy en día, el

criterio mayoritario es que hubo dos poetas, pero el problema no puede ser resuelto de manera concluyente. No obstante, sí podemos utilizar «Homero» como abreviación para los dos poemas juntos.

Sin duda alguna, la *Odisea* toma a la *Ilíada* como modelo. Como en el poema más antiguo, maneja una sola acción: es un relato de lo que los griegos denominaban *nostos*, «regreso a casa»: de cómo Odiseo regresó y dio muerte a los pretendientes. Por consiguiente, la *Odisea* no es una odisea en el sentido moderno del término: el héroe narra sus años errantes retrospectivamente. Ya vimos que la *Ilíada* está tan firmemente controlada en el tiempo como en el espacio, y aquí la *Odisea* muestra un acusado contraste: Odiseo empieza en la mayor distancia imaginable, en una isla del Océano exterior, y la narración lo conduce cada vez a espacios más pequeños, primero de nuevo al mundo mediterráneo, después a su isla, a su casa y por último al lugar más estrecho e íntimo, a la cama con su esposa. Y este, como observó un antiguo estudioso,³⁹ es el «fin» del poema, el objetivo hacia el que toda la historia se ha ido moviendo.

La *Odisea* contrasta con la *Ilíada* en la amplitud de su marco social. El reparto incluye a esclavos y mendigos, e incluso a un perro, y, aparte de Odiseo, la mayoría de los personajes más interesantes son mujeres. En el poema son recurrentes los temas de hospitalidad y prueba. Las personas son puestas a prueba por la forma en que tratan a los forasteros y a los desposeídos. Los pretendientes son malos anfitriones (tratan a los forasteros con desprecio) y Polifemo es también muy mal anfitrión (se los come). Alcínoo, rey de los feacios, es un buen anfitrión, como también lo es el esclavo Eumeo. «Pues de Zeus vienen todos los huéspedes y los mendigos» —dice Nausícaa, hija de Alcínoo—, y una dádiva pequeña les es querida.»⁴⁰ Mucho después, Eumeo pronuncia exactamente las mismas palabras, con un humilde añadido: «mi donativo resulta pequeño».⁴¹ La princesa y el porquero pueden

ser ambos igual de hospitalarios. No obstante, la *Odisea* sigue siendo aristocrática en cuanto a sus valores: los esclavos y los subordinados han de ser leales, pues los desleales son salvajemente castigados.

A diferencia de la *Iliada*, este poema tiene un argumento secundario. De hecho, Odiseo no aparece hasta el canto V. Hasta este momento, el relato es sobre Telémaco, que sale cuando su padre entra. Abandona Ítaca, visita al rey Néstor, que luchó en Troya, y después la glamurosa corte de Menelao y Helena en Esparta, que ante sus jóvenes ojos le parece la morada del propio Zeus. Cuando regresa a casa, los pretendientes observan en él una seguridad de la que antes había carecido, y cuando su madre lo reprende, él responde: «Yo contemplo en mi ánimo y juzgo cada hecho, los mejores y los peores. Antes era todavía niño». ⁴² Más adelante le ordenará que se retire a sus aposentos ⁴³ y ella lo cumplirá asombrada, «y obedeció en su ánimo el consejo juicioso de su hijo». Ahora es un hombre. Su relato es el antecedente definitivo del *Bildungsroman*: la historia del desarrollo y formación de una persona.

La aventura de Telémaco no adelanta en absoluto el argumento principal, pero al poeta le gusta introducir diferentes historias una junto a la otra. Esto podemos verlo con el propio héroe, porque parece que hay dos clases de Odiseo en el poema: por un lado está el pícaro de los cuentos populares, primo de Simbad el Marino y de Jack el Cazagigantes, y por otro, el guerrero heroico que conocimos en la *Iliada*. Lejos de tratar de disfrazar esta dualidad, el poeta disfruta con ella. Las historias falsas que cuenta Odiseo en la narración principal tras su retorno a Ítaca, cuando necesita ocultar su identidad, hacen referencia a lugares reales como Creta y Egipto, y sus aventuras «reales» acontecen en ningún lugar del que tengamos conocimiento. Empieza su errático recorrido en el mundo familiar del Egeo, pero tras ser arrastrado por el viento hacia el oeste de Grecia penetra en el país de la fantasía. Sus habitantes son monstruos o monstruosos, aun siendo

humanos, como los lestrigones caníbales o los fascinantes y letales lotófagos. Algunas de estas historias es muy posible que fueran prestadas de otros lugares, especialmente la saga de los argonautas, como el poeta descaradamente parece reconocer cuando Odiseo describe las rocas que se despeñan y que, según dice, solo las había atravesado antes la «Argo, celebrada por todos».⁴⁴

El poeta también goza de la transición entre el país de la fantasía y nuestro mundo conocido, porque inventa la tierra de los feacios, en delicado equilibrio entre ambos. Su mundo es medio mágico:⁴⁵ sus barcos se gobiernan solos, el huerto del rey Alcínoo da fruto en todas las estaciones, y los dioses los visitan. Pese a todo, son también tranquilizadamente corrientes, y son tratados con delicado humor. Alcínoo propone una competición deportiva⁴⁶ «para que cuente el huésped a sus amistades, al regresar a casa» cuánto aventaja su pueblo a los demás en estas cosas. Después de que Odiseo los derrote a todos, Alcínoo observa sin entusiasmo⁴⁷ que ellos no son deportistas destacados, pero que les encantan los banquetes, los baños calientes y variar de ropa, y (utilizando el mismo lenguaje que antes) que el forastero podrá relatar en cuánto superan a los demás en la danza y el canto. Podemos pensar que no hace falta demasiada habilidad para disfrutar de la comida y la ropa limpia. Los feacios son a la vez llanos y escurridizos, y al final desaparecen de la historia en medio de una frase: «Mientras hacían sus plegarias al soberano Poseidón los jefes y consejeros⁴⁸ del pueblo de los feacios, reunidos en torno a su altar, el divino Odiseo despertó...». En ningún momento nos enteramos de si su plegaria a Poseidón, que ha amenazado con castigarlos por ayudar al héroe, les es concedida; de hecho, nadie los vuelve a ver, pues Alcínoo decide que no volverán a tener tratos con otros mortales. Resulta oportunamente apropiado que se desvanezcan del poema con esta misteriosa evanescencia.

Hay cinco mujeres importantes en la vida de Odiseo. A tres de ellas las conoce en el transcurso de su errático periplo y cada una

aparece ubicada en un paisaje que refleja su carácter. La diosa Circe primero intenta convertir al héroe en un cerdo, después tiene una aventura amorosa con él y finalmente le ayuda libremente a seguir su camino. Es, por así decirlo, una cortesana divinizada, fácil viene, fácil se va. Su palacio de piedra pulida situado en pleno bosque y espesura transmite su mezcla de salvajismo y sofisticación. En un mundo de palacios, Calipso habita en una cueva,⁴⁹ perfumada con el olor del cedro y del enebro quemados, con una viña colmada de racimos en torno a la entrada. Fuera hay un bosque de alisos, álamos y fragantes cipreses. Oscura, oculta, rebosante de frutos: esta es la tierra de la pasión. A diferencia de estas dos, Nausícaa es una mujer mortal, pero sin embargo comparte un aura de divinidad, pues el poeta la compara con Artemisa,⁵⁰ y Odiseo le pregunta con delicadeza si es una diosa o una mortal,⁵¹ quizá Artemisa. Odiseo la ve por primera vez⁵² junto al cauce de un río cristalino, el paisaje natural de una joven doncella, mientras que él, desnudo y desgredado, se esconde en un áspero matorral.

Como los feacios en general, Nausícaa combina los atractivos domésticos con los encantos de la distancia. Aparentemente, había acudido con sus doncellas a lavar⁵³ las ropas de los hombres de la casa, aunque en realidad tenía otra idea en mente⁵⁴ cuando le pidió permiso a su padre para hacer la excursión, y él, a su vez, se percató, pero no dijo nada. Esta ligera comedia tiene un elemento moral, en un poema tan interesado en el civismo: la reticencia es una forma de buenos modales. La escena de Nausícaa y sus muchachas jugando a la pelota⁵⁵ —un baile, no una competición— es la primera descripción de la felicidad sencilla y corriente. Y nada la puede destruir. Ella se siente claramente atraída por el forastero, y por lo que parece tenemos aquí el comienzo de un patrón de cuento popular: el viajero que llega a una tierra lejana y se casa con la hija del rey. Pero Odiseo no puede casarse con Nausícaa, porque ya tiene esposa. El poeta podría haber ideado un cuento

de aflicción, pero hace algo más sutil. Ella se desvanece de la historia, reapareciendo solo cuando Odiseo está en el banquete con los nobles feacios. Permaneciendo en la distancia, pronuncia⁵⁶ tan solo dos versos: «¡Vete feliz, forastero! —porque ni siquiera sabe su nombre—, de modo que cuando estés en tu tierra patria alguna vez te acuerdes de mí, que a mí la primera me debes tu acogida». Odiseo promete lacónicamente recordarla con honor, y esto es todo. El *pathos* es muy ligero; el autor, magistral en su control.

La cuarta mujer en la vida de Odiseo es su patrona y protectora particular, la diosa Atenea. Cuando llega a Ítaca se encuentra con un pastor y prudentemente le cuenta una historia falsa acerca de quién es él. Pero el embaucador ha sido embaucado:⁵⁷ el pastor es Atenea disfrazada, quien lo atrapa y declara con satisfacción que incluso un dios tendría que ser astuto para aventajarlo. Hay algo semejante a la amistad en esto, algo que resulta inimaginable entre un olímpico y un mortal en la *Ilíada*. En general, los dioses olímpicos tienen ahora una función moral más evidente. Zeus pronuncia el primer discurso⁵⁸ del poema y establece allí las normas: los mortales sufren también a causa de sus locuras, como Egisto, que cometió crímenes contra lo que los dioses le habían advertido. Incluso el propio poema es manifiestamente más moral al declarar que los hombres de Odiseo perecieron asimismo por su propia locura, ya que se comieron el ganado del Sol. En realidad, esto suena desalentador, pero las historias de aventuras a menudo se basan en la ausencia de compasión; así, en una película del Oeste no nos preocupa si matan a muchos personajes secundarios, siempre y cuando el héroe y la heroína sobrevivan. Del mismo modo, aunque Odiseo pierda a todos sus compañeros, y haya muchas otras muertes, el poema es esencialmente una comedia: el héroe triunfa y los transgresores mueren.

Sin embargo, sería un error deducir de ello que la *Odisea* habita en un universo moral distinto al de la *Ilíada*: la diferencia radica más bien en el tipo de historia que es cada una. Ambos

poemas, en cierto sentido, experimentan con los sentimientos. En el país del buen monarca,⁵⁹ le dice Odiseo a Penélope, la tierra negra hace brotar trigo y cebada, los árboles rebosan de frutos, el mar prodiga sus peces y los pueblos prosperan. Esto no era algo que uno pudiera creer con facilidad en las literalmente desoladas circunstancias de la Grecia de la edad oscura. Más bien deberíamos guiarnos por miss Prism: «Los buenos terminan bien y los malos mal. Eso es lo que se propone la ficción».

Cuando Odiseo les dice su nombre a los feacios, dice también que viene de Ítaca⁶⁰ y da los nombres de las tres islas cercanas, explicando cómo están ubicadas las unas respecto a las otras. Él se sitúa a sí mismo dando sus coordenadas, por así decirlo; Ítaca tiene su individualidad, lo mismo que él. Añade que su isla es «abrupta, pero buena criadora de jóvenes», y explica cómo rechazó a Calipso y a Circe porque no hay nada más dulce que el hogar y los padres, por más espléndido que sea un palacio extranjero. Aquí la literatura inicia la exploración de la identidad y las posesiones. Ítaca puede que no sea el lugar más hermoso, pero es donde residen sus afectos, «pobre, pero mía». Del mismo modo ha rechazado la belleza de Calipso y su ofrecimiento de inmortalidad en aras de la belleza inferior de la mortal Penélope. A veces los críticos se han preguntado si lo que Odiseo verdaderamente quiere recuperar es Penélope o sus posesiones, pero es posible que él no encontrase la necesidad de hacer distinciones. El poema pone en muy alta estima la relación matrimonial. Odiseo le dice a Nausícaa⁶¹ que no hay nada mejor que cuando un hombre y una mujer viven juntos en armonía, y eso proporciona dolor a sus enemigos y alegría a sus amigos. A continuación viene una frase desconcertante en griego. Quizá solo signifique «y ellos gozan de muy buena fama», pero posiblemente significa «y ellos lo saben muy bien». Si este es el caso, las palabras son un tributo a las recónditas profundidades del amor matrimonial.

Penélope es la quinta mujer, y en definitiva la más importante, de la vida de Odiseo. Uno de los enigmas de la *Odisea* es por qué ella no es capaz de reconocerlo, mientras que su perro y su vieja nodriza⁶² pueden hacerlo sin problemas. Desde el punto de vista naturalista no puede haber ninguna respuesta. Antes incluso de que Odiseo llegue a palacio, ella parece presa de una nueva hilaridad. Tras su llegada, disfrazado, Penélope es inspirada a mostrarse ante los pretendientes con el fin de serenar el ánimo⁶³ de los jóvenes y así poder recibir más honores de su hijo y de su esposo. A continuación se echa a reír por su vano pensamiento. Es como si lo supiera: su dificultad para reconocerlo es inexplicable, pero misteriosamente adecuada: para ella es más difícil porque hay mucho más en juego. Podemos comparar el final de la *Iliada*: en los dos poemas el héroe queda realizado mediante el acto sexual; en ambos, una rehabilitación pública es seguida de una privada; y en ambos, la privada es más compleja y difícil porque ahonda en el corazón de la condición humana.

No obstante, mientras que la *Iliada* sugiere la soledad última del héroe, la *Odisea* es un poema social. Gran parte del mismo se desarrolla en islas. Las islas pueden ser lugares de aislamiento, como la Ogigia de Calipso o la Eea de Circe, pero también pueden ser unidades cuyo interior contiene una sociedad completa, como Ítaca. La *Odisea* estudia al hombre como individuo y como animal social, y entiende que estos dos elementos de experiencia humana son indivisibles: al final el héroe recupera su pueblo, sus posesiones y su lugar más privado.