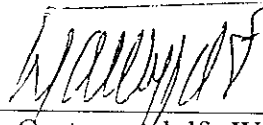
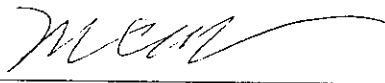
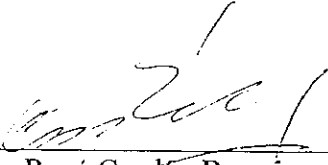


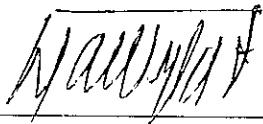
Vo. Bo.

(f)   
Lic. Gustavo Adolfo Wyld. F.

Tribunal:

(f)   
Lic. Margarita Carrera

(f)   
Dr. René Cordon Barreira

(f)   
Lic. Gustavo Adolfo Wyld. F.

Fecha de aprobación: 30 de marzo 2004

**«AQUILEO: EL MAXIMO REPRESENTANTE  
DE LA *ARETE* HEROICA»**

UNIVERSIDAD DEL VALLE DE GUATEMALA

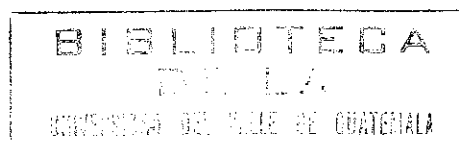
Facultad de Ciencias y Humanidades

Departamento de Letras

**«AQUILEO: EL MAXIMO REPRESENTANTE  
DE LA ARETE HEROICA»**

*Katharina Bárbara Prassek*

Trabajo de investigación presentado para optar  
al grado de Licenciada en Letras



Guatemala  
2004

## RESUMEN

En el siguiente trabajo se expone y analiza el carácter y la naturaleza del máximo héroe de la epopeya homérica (Aquileo), con apoyo en diferentes conceptos de la educación y cultura griega de esa época. Entre estos conceptos, los más importantes son la *areté* y la *sofrosyne*. El primero es tema esencial de la historia de la educación griega y se refiere al incesante esfuerzo del hombre, entre sus pares, por la supremacía y la aspiración de la persona a lo ideal y superpersonal; el segundo tiene que ver con el equilibrio emocional de un héroe para poder lograr una actitud de sensatez, moderación y responsabilidad en cuanto a sus acciones y reflexiones.

Mediante estos conceptos se observará cómo y por qué Aquileo representa el ideal de la alta educación griega, aunque queda registrado en la memoria como un héroe trágico cuya grandeza se halla en su destino implacable, junto a las necesidades íntimas de sus decisiones y acciones.

Además de conocer algunas peculiaridades formales de la epopeya, se hará hincapié en Homero como un poeta universal, quien, de una manera poética original, presenta un mundo de héroes con virtudes y excelencias humanas que hoy en día son difíciles de comprender y alcanzar.

## ÍNDICE

RESUMEN	v
I. INTRODUCCIÓN	1
II. AQUILEO: EL MAXIMO REPRESENTANTE DE LA <i>ARETE</i> HEROICA	3
A. El concepto de la <i>areté</i>	3
B. La <i>areté</i> heroica	9
C. Aquileo y su heroísmo	17
D. El concepto de la <i>sofrosyne</i>	26
E. Peculiaridades formales	33
III. CONCLUSIONES	41
IV. BIBLIOGRAFÍA	43

## I. INTRODUCCIÓN

De una u otra forma, la literatura occidental comienza con Homero y ya no le abandona nunca. Este gran poeta, con sus epopeyas la *Ilíada* y la *Odisea*, configura un capítulo inconcluso en la historia de la literatura griega, y su prestigio e influjo se hace notar en otros muchos autores en la posteridad. Homero fue modelo de Virgilio, Horacio lo considera el más alto poeta y Ovidio lo define como la fuente en que el numeroso gremio de los poetas bebe el entusiasmo e inspiración. También en la modernidad encontramos sus huellas en escritores tan destacados como Tennyson, Kazantzakis y James Joyce.

La obra de Homero, en la antigua Grecia, era memorizada por los escolares en el momento más decisivo de su formación cultural, y así, naturalmente, recordaban los griegos cultos ya para siempre las singulares palabras de la épica. De este modo se comprende que la épica homérica haya dejado, a lo largo de los siglos, una indeleble huella en la literatura, el arte, las lenguas literarias, la filosofía, la educación y la vida de los griegos.

La *Ilíada* presenta un mundo que, para nosotros hoy en día, es difícil de imaginar y mucho menos comprender. Ese mundo poblado de héroes, un tipo de hombre que dejó de existir desde hace más de dos mil años, con su representación humanizada de los dioses, que es propia de la religión griega, su fusión de lo divino y lo humano, y con su ensamblamiento perfecto de lo histórico con lo mítico, aparece por primera vez en Homero, donde realmente todo es humano, tanto lo real como lo fingido.

En este trabajo se buscó precisamente este aspecto humano a través del análisis del personaje principal de la *Ilíada*: Aquileo. El análisis se apoya en diferentes conceptos, ante todo en el de la *areté* y la *sofrosyne*, que son indispensables para comprender no solamente la naturaleza y el carácter del máximo héroe de esta epopeya, sino también a otros personajes importantes, sus actitudes y la imagen del mundo y de la educación del hombre en el mundo homérico.

Además de conocer algunas peculiaridades formales de la *Iliada*, el lector encontrará valores, virtudes e ideales educativos que le son ajenos o parecen ya perdidos en su propio mundo de la modernidad. Alcanzar una excelencia humana, que es única en la historia del hombre y que Homero presenta en una forma poética sin precedentes, es hoy imposible para nosotros pero por su carácter universal, merece reflexión, ante todo para los estudiosos de las letras y las humanidades.

## II. AQUILEO: EL MAXIMO REPRESENTANTE DE LA *ARETE* HEROICA

### A. EL CONCEPTO DE LA *ARETE*

El concepto de la *areté* se deriva de la educación y formación (en gr.: *paideia*) del hombre en la cultura griega y se remonta a los tiempos más antiguos. Este concepto se definirá y explicará tomando en cuenta la época aristocrática homérica de la *Iliada*, ya que en los tiempos posteriores democráticos, bajo la influencia filosófica de los sofistas y más adelante de Sócrates y Platón, surgen modificaciones y cambios al respecto. Werner Jaeger (1996:3), en su obra *Paideia*, define la educación así:

«Todo pueblo que alcanza un cierto grado de desarrollo se halla naturalmente inclinado a practicar la educación. La educación es el principio mediante el cual la comunidad humana conserva y trasmite su peculiaridad física y espiritual. [...] La estructura de toda sociedad descansa en las leyes y normas escritas o no escritas que la unen y ligan a sus miembros. Así, toda educación es el producto de la conciencia viva de una norma que rige una comunidad humana [...].»

En cuestión material, la cultura griega no ha producido ni siquiera un invento digno de mención, dijo una vez el escritor y filósofo Hellwald. Sin embargo, en cuanto a la vida y educación de los hombres en sociedad, la cultura griega es la primera que ha construido fundamentos sin precedentes en esta área. Por eso la formación, que es inseparable de la vida de un griego de esa época, representa el sentido de todo el esfuerzo humano, y la máxima virtud para él es llegar a ser un hombre sin defectos físicos y mentales. El camino hacia esta meta se origina en la naturaleza, pasa por la toma de conciencia de las estructuras originales hasta llegar a leyes y normas objetivas de la realidad, que se manifiestan en todas las esferas de la vida humana: el pensamiento, el lenguaje, el arte, la acción, etc. El establecimiento de estas leyes no se basa en la imitación, sino en la intuición de los cánones que gobiernan la estructura y el equilibrio, porque la conciencia de los griegos descansa en una legalidad inmanente a las cosas; en otras palabras, podríamos decir que los griegos tienen un sentido innato en lo que se refiere a la Naturaleza.

La concepción de este tipo de vida se denomina *orgánica* porque sus elementos son considerados miembros de un todo. En el descubrimiento y establecimiento de leyes y normas anteriormente mencionadas, existe un principio espiritual basado no en el "yo" (individualismo), sino en el "humanismo" (ser del hombre) que, en este sentido, significa la formación del hombre según su auténtico ser, el cual surge de una idea que estaba relacionada estrechamente con la belleza (*kalós*); belleza en el sentido normativo de la imagen, imagen anhelada del ideal. La formación surge precisamente de una idea porque la educación quiere decir también el desarrollo del ideal de un hombre cuya esencia es lo universal. Lo universal, llamado también *logos*, es lo común a la esencia del espíritu, como la ley lo es para la ciudad. La fuerza de este principio espiritual se relacionaba profundamente con la vida en comunidad, sobre todo a partir de la época democrática, porque el griego era un hombre político cuyo espíritu dependía de la idea del estado y el estado dependía del hombre. Para poder realizar sus metas en la comunidad, el hombre necesitaba energía, que se reflejaba en la palabra, el sonido y el ritmo, y no en la contemplación o intuición. Además, el hombre homérico adquiere conciencia de su valor solamente por el reconocimiento de la sociedad a que pertenece.

Los verdaderos representantes de la *paideia* griega no son los artistas mudos (escultores, pintores, arquitectos), sino los poetas, músicos, filósofos y retóricos, porque el tema central de la literatura, principiando por la epopeya homérica, ha sido el hombre, su destino y finalmente el Estado, lo que se puede comprender solamente desde el punto de vista de la formación del hombre. La cultura y la literatura griegas tienen por eso un fuerte carácter antropocéntrico y antropoplástico. Al llegar a este punto debemos diferenciar entre la literatura y su *epos* heroico, y las artes que pertenecen al mundo sagrado del culto, en el cual tuvieron su origen y eran esencialmente *agalma* (ornamento). No así la epopeya heroica que, con su fuerza educadora, influye en todo el resto de la poesía.

En el mundo homérico, la sociedad se divide en clases que se diferencian en su valor espiritual y corporal. Existe el hombre noble o aristócrata y el hombre ordinario u "hombre-masa".

La clase aristocrática proviene de los grandes héroes míticos. Se es noble o aristócrata no sólo por descendencia, sino porque en la vida se identifica con los altos ideales de una *paideia* extraordinaria. Dentro del gobierno de los *aristos* (nobles) se da un orden democrático porque todos los nobles tienen los mismos derechos y privilegios; Aquiles, por ejemplo, no teme enfrentarse y mantener una disputa con el rey Agamenón. Además, una característica esencial del noble es el deber, al cual está ligado estrechamente el orgullo. La fuerza educadora exige el sentimiento del deber frente al ideal, que se sitúa ante los ojos de los individuos.

En la *Iliada* se enfrentan dos grupos aristocráticos diferentes. Por un lado están los aqueos con el rey de reyes Agamenón, impulsivo y apasionado, agobiado bajo el peso de sus responsabilidades, pero capaz de generosidad y nobleza; el viejo Néstor, lleno de sabiduría acumulada por tres generaciones; el joven Diomedes, educado en el afán de "ser siempre el mejor y superar a los demás hombres"; Odiseo quien encarna el buen sentido y la astucia. Por el otro lado está el grupo de los troyanos. Héctor cuenta con la ayuda del raptor Paris, que no carece de encanto y tiene momentos de bravura; los jóvenes caballeros príncipes Sarpedón y Glauco; Príamo, la figura magistral, el viejo monarca, cansado pero capaz de resistir animosamente aunque sepa que todavía falta lo peor; Hécuba, más altiva que su esposo pero con menos coraje; la paciente y patética Andrómaca, esposa de Héctor, y, por último, la radiante y trágica Helena que aparece poco, pero lo suficiente como para que se revele su abatimiento y soledad, su horror ante su propia hermosura y su aversión a la diosa que se la otorgó como funesto presente. Ella viene a ser el disputado botín entre las luchas mortales que la rodean.

El hombre ordinario u "hombre-masa", como lo define el gran filósofo y escritor español del siglo XX José Ortega y Gasset, no descende de ninguna estirpe importante ni tiene características excepcionales respecto de su mentalidad o físico. En su obra *La rebelión de las masas*, Ortega y Gasset (1975: 93, 94, 95- 96) vuelve a descubrir el concepto de los altos ideales de la formación griega y la diferencia entre estas dos clases. Es importante tener presente la conducta de estos dos tipos de hombres hacia sus ideales, objetivos y logros en la vida:

«[...]el eterno hombre-masa, consecuente con su índole, deja de apelar y se siente soberano de su vida. En cambio, el hombre selecto o excelente está constituido por una íntima necesidad de apelar de sí mismo a una norma más allá de él, superior a él, a cuyo servicio libremente se pone [...]»

La nobleza se define por la exigencia, por las obligaciones, no por los derechos [...].»

Para mí, nobleza es sinónimo de vida esforzada, puesta siempre a superarse a sí misma, a trascender de lo que es hacia lo que se propone como deber y exigencia. De esta manera, la vida noble queda contrapuesta a la vida vulgar e inerte, que, estáticamente, se recluye a sí misma, condenada a perpetua inmanencia [...].»

Deducimos de lo anteriormente expuesto que la nobleza es también la fuente del proceso espiritual mediante la cual nace la cultura de un pueblo; la educación no es otra cosa que la forma aristocrática progresivamente espiritualizada de ese pueblo. Aquí es donde entra en juego el concepto de la *areté* porque en ella se centra el ideal educador de la cultura aristocrática helénica, cuyo más antiguo testimonio es la *Ilíada* de Homero.

Según el *Diccionario Manual Griego- Español* de J. M. Pabón, la palabra *areté* tiene diferentes traducciones y puede significar: excelencia, mérito, perfección (de cuerpo o de espíritu, de las personas o de las cosas); inteligencia, pericia; fuerza, vigor; valor, bravura; virtud (en plural, proezas, acciones virtuosas); servicio prestado o merecimiento contraído; nobleza de ánimo, alteza, generosidad; honor; gloria; prosperidad, dicha. Además, *areté* tiene la misma raíz que *aristos*, el superlativo de «distinguido» y «selecto», el cual se usaba en plural para la nobleza. *Areté* es, entonces, el atributo propio de la nobleza y significa el ideal y suprema unidad de todas las excelencias y virtudes, pero no en el sentido socrático-platónico y más adelante moral-cristiano, porque para el hombre homérico es tan importante lo bello (*kalós*) como lo bueno (*kagathós*), sin separación entre el alma (*psyche*) y el cuerpo (*soma*). Su educación se basaba en valores visibles (belleza, destreza, riquezas) y valores invisibles (ética, religión). En la época democrática de Sócrates y otros filósofos que le siguieron, la *paideia* ya no era representada por los *aristos*, sino por los sabios (filósofos). Los

valores visibles habían sido sustituidos por los valores invisibles. La nueva *paideia* proclamaba la nobleza del espíritu. En este sentido Sócrates inició la base de la cultura occidental cristiana, en la que también el valor espiritual se yergue por encima de los valores materiales, y por los que el hombre sufre de sentimientos de culpabilidad. Estos sentimientos lo conducen a nuevas virtudes, opuestas a las de los *aristos*, como ser humilde, actuar siempre según la razón y suprimir de este modo sus instintos, sobre todo los instintos de sexualidad. Además, para él, existe solamente un Dios (monoteísmo) con dogmas fijos. El hombre homérico con sus "dioses exuberantes" (politeísmo) tenía la libertad de venerar a la divinidad que quería.

Para resumir este nuevo concepto de la *areté*, podemos decir que la *areté* homérica se refería al incesante esfuerzo del hombre y su lucha contra los de la misma casta por la supremacía, por el afán de distinguirse y por la aspiración de la persona a lo ideal y superpersonal. Por medio de estas virtudes, como por ejemplo la fama o gloria (*kleos*), el hombre alcanzaba la inmortalidad porque seguía viviendo en la poesía de los rapsodas que cantaban la vida y las hazañas de los grandes héroes del pasado remoto. Para la ejecución de estas virtudes sólo quedaba esta vida, la *physis*, porque la *metaphysis* era algo tenebroso del cual nadie podía escapar.

Más adelante se tratará la *areté* heroica, que se referirá sobre todo a los hombres y los héroes de la guerra, pero hay que mencionar también las *aretai* femeninas. En la *Iliada* surgen tres mujeres importantísimas: Helena, por la cual se mantiene la guerra de Troya, está casada con Menelao, la capta el troyano Paris y la retiene en esta ciudad como su esposa; Criseida, hija de Crises, sacerdote de Apolo, a quien Agamenón toma por concubina, pero tiene que devolverla por los ruegos de su padre y la peste que ha enviado Apolo a los campamentos aqueos; Briseida, la esclava de Aquileo, a quien se la arrebató Agamenón y es la causa inicial de la ira del más grande héroe de la *Iliada*. La *areté* más importante de la mujer es su belleza física. Una mujer bella es exaltada, amada y deseada, y no es considerada inferior al hombre. En la *Iliada* nunca se le desprestigia ni siquiera por su infidelidad; simplemente tiene otras virtudes y funciones en la sociedad y en la casa, como el cuidado de los hijos, el telar y la rueca, o el dar órdenes, repartir

trabajos a las esclavas y, en general, ser madre de una generación de hombres ilustres y mantenedora de los valores tradicionales educativos. La exaltación de la mujer se expresa, por ejemplo, a través de los epítetos; a Hécaba, la madre de Héctor, se le llama «madre augusta, la de dulces regalos» y Criseida es la mujer «de hermosas mejillas» y «de bella cintura». A Helena, la más bella de las mujeres, se le compara por su belleza con la de una diosa, como se nota en la siguiente cita de la *Ilíada* (2002: III, 156-161):

«- No es reprehensible que troyanos y aqueos, de hermosas grebas, sufran prolijos males por una mujer como ésta, cuyo rostro tanto se parece al de las diosas inmortales.»

## B. EL HOMBRE HEROICO

En los tiempos de la sociedad aristocrática primitiva que representa la *Iliada*, la *areté* se refería a la fuerza y destreza física de los guerreros y, sobre todo, a la valentía (*andreía*) heroica. Tenía también un sentido ético porque designaba al hombre excelente cuya vida, ya fuera la privada o la entregada al oficio en la guerra, estaba determinada por normas de conducta ajenas al hombre común. Esta generación desaparecida de héroes, que eran capaces de realizar cosas imposibles, es la fuente de la tradición épica correspondiente a los siglos XIII y XII a.C., cuando las tribus griegas confederadas trataron establecer nuevos reinos en el Asia Menor y Egipto. La inquietud que este empeño despertó entre los Faraones y los monarcas hetitas, la conocemos por documentos históricos. Los griegos, en cambio, dejaron la poesía que cristalizó aquellas luchas en torno a Troya.

Para el héroe como tal, el honor (*timée*) y la gloria (*doxa*) son el premio de la *areté* que culmina con su muerte física y se perpetúa en su fama cantada por los rapsodas al pueblo griego. Perder el honor significa perder la fama y caer en reprobación, por lo que el nombre de este guerrero nunca podría ser cantado. El anhelo del hombre mortal por la inmortalidad alcanzada mediante la actuación heroica y una belleza dirigida hacia un ideal divino, forma el fundamento metafísico de la *areté*.

El destino (*moira*) rige al hombre de manera implacable y fatal, por lo que su verdadero enemigo es la muerte. Después de la muerte solamente le espera el Hades, un lugar sumido en las sombras. Las hijas de Zeus y Temis, las tres Moiras Atropos, Cloto y Laquesis, regulaban la vida de cada mortal desde su nacimiento hasta la muerte. Las tres hermanas se repartían este cuidado hilando, devanando y cortando el tenue hilo de la existencia terrestre. Las *Moiras* representan la alegoría de la inmutabilidad del destino. Zeus, el dios supremo, podía prever el futuro, pero ni él mismo podía cambiar el curso del destino. En su libro *La adivinación en la antigüedad*, Raymond Bloch (2002: 16-17) hace la siguiente observación al respecto:

«Un estudio reciente de J. Heurgon reunió textos y documentos en sentido figurado en los que Zeus aparece entregándose a la psicostasia o pesada de almas, o más exactamente a la kerostasia, o pesada de las diosas de la muerte, las Keras. Así, sobre una balanza sostenida por el señor de los dioses, son pesadas las Keras de Aquiles y de Memnón en presencia de sus angustiadas madres Tetis y Eos, o bien las Keras de Aquiles y de Héctor, enlazadas en combates sin tregua. El platillo de la balanza en el que la Kera de aquel que debía morir era colocada por la mano de Zeus descendía y sellaba el destino del héroe irremediamente condenado de antemano. Es decir, en un mundo de tal suerte determinado por la necesidad, los dioses no dejan de existir y el hombre puede dirigirse a la visión de éstos, infinitamente más precisa y más lejana que la suya propia, para saber qué es lo que le espera. Los dioses permiten así dejar atrás las leyes del conocimiento científico que establece entre hechos bien observados, relaciones constantes. Ellos son los que introducen en el universo este aspecto irracional [...]»

Jacob Burckhardt (1954: 51) en su obra *La historia de la cultura griega* dice al respecto del hombre heroico lo siguiente:

«El deseo verdadero del hombre heroico es la juventud eterna y la paridad con los dioses [...]»

Al lado de este deseo de juventud, supremacía y vitalidad está el deseo de poder que se manifiesta en la lucha. En ella, los héroes pueden (por el afán de ganar) perder el dominio sobre sí mismos, insultarse, ser soberbios, vengarse, llorar, pero también reconciliarse y mostrar respeto y amistad hacia su adversario, comportamiento que se puede observar, por ejemplo, en el enfrentamiento entre los guerreros Diomedes y Glauco en la *Ilíada* (2002: VI, 224-233):

«Soy, por consiguiente, tu caro huésped en el centro de Argos, y tú lo serás mío en la Licia cuando vaya a tu pueblo. En adelante no nos acometamos con la lanza por entre la turba. Muchos troyanos y aliados ilustres me restan, para matar a quien, por la voluntad de un dios, alcance en la carrera; y asimismo te quedan muchos aqueos, para quitar la vida a quien te sea posible. Y ahora troquemos la armadura, a fin de que sepan todos que de ser huéspedes paternos nos gloriamos. Habiendo hablado así, descendieron de los carros y se estrecharon la mano en prueba de amistad.»

Es interesante observar en esta cita que Diomedes habla de gloriarse, lo mismo que Glauco, haciendo alusión a la hospitalidad de sus antepasados. Esta actitud en el mundo homérico era normal e incluso importante para la autoestima y el orgullo. En el mundo moral-cristiano esta actitud seguramente sería vista como una gran vanidad y soberbia porque la virtud es la humildad y no la alabanza a sí mismo.

Cuando Jacob Burckhardt dice que el hombre busca paridad con los dioses o quiere ser semejante a ellos, podemos observar y añadir a este señalamiento que también los dioses son semejantes a los hombres en sus actitudes y en su físico porque son hechos a imagen y semejanza de ellos. Por un lado, son majestuosos, como cuando Zeus asiente y sólo con ello sacude el Olimpo, o Poseidón, como cuando cruza el mar en tres trancos. Por otro lado, los dioses pueden adquirir un carácter cómico que no se halla en los hombres. Lo notamos, por ejemplo, cuando Ares, el dios de la guerra, es herido en la pelea y se queja a gritos, o cuando Hera distrae la atención de su marido con amorosas tretas. C.M. Bowra (1996: 23), en su *Historia de la literatura griega*, hace al respecto de esta comicidad y de la característica de la religión griega la siguiente observación:

«Estas diversiones divinas son verdaderos alivios y desahogos cómicos y pertenecen al arte puro. La religión de Homero no es puritana, y le permite burlarse un tanto de los dioses. Si éstos viven libres de cuidados humanos, también se emancipan, de tiempo en tiempo, del peso de sus propias rivalidades y su propio esplendor. En su mundo no hay heroísmo. No hay por qué acercárseles siempre con solemnidad.»

Otra de las características de la *areté* heroica es el hecho, de que el héroe lucha en el campo de batalla como un hombre libre y sincero, tanto consigo mismo como con su adversario. La sinceridad puede manifestarse a través de una descripción, un parlamento o del monólogo interior. Los héroes dicen y piensan lo que corresponde a sus sentimientos, sean estos vergonzosos, buenos o malos, de miedo o de duda. Así dan la impresión de ser naturales y humanos. El monólogo interior de Héctor (unos momentos antes de combatir con Aquileo) subraya precisamente este carácter humano y de sinceridad consigo mismo (2002: XXII, 103-130):

«Pero yo no me dejé persuadir – mucho mejor hubiera sido aceptar su consejo-, y ahora que he causado la ruina del ejército con mi imprudencia, temo a los troyanos y a las troyanas, de rozagantes peplos, y que alguien menos valiente que yo exclame: "Héctor, fiado en su pujanza, perdió las tropas". [...] No, no iré a suplicarle; que, sin tenerme compasión ni respeto, me mataría inerme, como a una mujer, tan pronto como dejara las armas. Imposible es mantener con él, desde una encina o desde una roca, un coloquio, como un mancebo y una doncella; como un mancebo y una doncella suelen mantener. Mejor será empezar el combate cuanto antes, para que veamos pronto a quién el Olímpico concede la victoria.»

Uno de los fundamentos para esta actitud del héroe homérico es la religión politeísta que no conoce dogmas, no contiene fanatismo y carece de una clase sacerdotal estricta, porque la religión era asunto de legos, poetas y pensadores. Esto le permitía al hombre griego abrir su mente, ser libre, tolerante y respetuoso con sus propias creencias y las creencias del otro. Se podría decir que la trascendencia de este tipo de religión es la libertad de pensamiento para el nacimiento de la filosofía y de la ciencia. Sin embargo, la libertad no significaba disminuir la importancia de la religión y del culto de los dioses en el mundo griego. Al contrario, la veneración de los dioses y la relación piadosa del hombre con ellos eran fundamentales para el desarrollo educativo y vital en esa época. El hombre pedía apoyo divino para muchas de sus actividades y los dioses respondían, lo que se ve a lo largo de toda la *Iliada*. Los dioses colocan en el hombre todos los sentimientos (valor, ira etc.), y se apasionan participando en las luchas y los conflictos humanos, sea directamente en el campo de batalla, o invisiblemente a través de sueños, o de una voz interior en el hombre. Según la ciencia psicoanalítica, los dioses son también reales en el sentido que representan el mundo instintivo o inconsciente del humano. Se puede leer en varias ocasiones, en esta epopeya, que los dioses no solamente influyen en el destino humano, sino pueden ayudarle en su construcción o destrucción, según sus caprichos, siendo también responsables de todos los actos de los hombres. Por eso mismo los hombres son libres de culpa, lo que de una u otra forma puede influir positivamente en su salud mental, según la postura de Margarita Carrera en su libro *Mundo heleno a la luz de Nietzsche y del psicoanálisis* (1995: 42). En relación con este contexto sobre la culpabilidad del hombre siguen dos citas; en la primera (2002: III, 164-

166), el rey Príamo le habla a Helena y, en la segunda (2002: XIX, 84- 90), el rey Agamenón se dirige a Aquileo, después de haberse reconciliado con él:

«- pues a ti no te considero culpable, sino a los dioses que promovieron contra nosotros la luctuosa guerra de los aqueos [...].»

«Muchas veces los aqueos me han dirigido las mismas palabras, increpándome por lo ocurrido, y yo no soy el culpable; sino Zeus, la Parca y Erinia, que vaga en las tinieblas; los cuales hicieron padecer a mi alma, durante el ágora, cruel ofuscación el día en que le arrebaté a Aquiles la recompensa. Mas ¿qué podía hacer? La divinidad es quien lo dispone todo.»

Aparte de la sinceridad y falta de hipocresía, otra de las *aretai* heroicas es la ausencia de sadismo. Un héroe nunca podría causarle muerte lenta a su adversario o torturarlo. El asesinato tampoco es cuestión trágica y no implica sentimientos de culpabilidad porque, al entrar en el campo de batalla, el héroe sabe claramente que tiene dos opciones: vencer al enemigo o ser vencido. La lucha se vuelve también una cuestión individual, porque no existía la idea de defender a la patria, sino de defender únicamente los propios intereses y el nombre, que es la manera en la que actuó también Aquiles, quien ya no quiso seguir luchando en la guerra de Troya por sentirse ofendido con Agamenón. Podemos deducir que el realizarse como individuo, el querer alcanzar objetivos individuales para ser alabado en la posteridad era una de las *aretai* más importantes, porque el héroe contaba solamente con esta vida. La acción tenía por eso un valor tan alto como la palabra. Esta sed de querer ser recordado y seguir viviendo a través del canto como un hombre extraordinario, la explica también Unamuno (1999:35), uno de los filósofos y escritores españoles más destacados del siglo XX, en su obra *Del sentimiento trágico de la vida*. Un fragmento de la introducción a esta obra resume el concepto de Unamuno así:

«No obstante, existe una forma que podríamos calificar de "nominalista" de solucionar este problema, a saber, *el deseo de fama y la consiguiente vanidad humana* que dicho deseo lleva consigo. Se trata de un deseo de permanecer entre los vivos a través del nombre, gracias a las obras realizadas en este mundo. Para Unamuno es una vía válida, pero también

es un subterfugio para aquellos que han perdido la fe. Cuando las dudas invaden el alma humana y nublan la fe en la inmortalidad, cobra su verdadero valor el ansia de perpetuarse el individuo a través del nombre y la fama. De ahí que exista en este mundo una tremenda *lucha por singularizarse, por sobrevivir* de algún modo en la memoria de los otros [...].»

Hablando de la inmortalidad de los héroes a través de los cantos de los rapsodas, podemos hacer ahora algunos señalamientos en cuanto al culto después de su muerte física.

Aparte del culto y la veneración a las divinidades, existía, desde los tiempos primitivos griegos, otro culto dedicado a los grandes héroes que se llevaba a cabo ante sus sepulcros, anualmente. La adoración se practicaba con arreglo a un ritual propio, que procedía del rito funerario corriente y representaba su forma solemne. El culto se celebraba a la caída de la tarde o la noche. Se abría una fosa al oeste de la sepultura y se pronunciaban las fórmulas dirigiéndose hacia el occidente; las ofrendas que se derramaban en las fosas eran vino, leche, bálsamo y sangre animal, esta última, sin duda, porque se creía que su gustación reanimaba al muerto. Otra devoción consistía en colocar guirnaldas en las sepulturas o depositar bucles cortados; héroes importantes tuvieron procesiones y agones<sup>1</sup> magníficos, guerreros o musicales.

En el Canto XXIII, el lector es testigo de la ceremonia funeraria llevada a cabo por la muerte de Patroclo. Los mirmidones, montados a caballo, dan vueltas en torno de su cadáver. Luego, Aquileo inicia las rituales lamentaciones, impone sus manos sobre el pecho del muerto, y le cuenta acerca de la venganza que piensa cobrar del cadáver de Héctor. Seguidamente, tiene lugar un banquete funeral que Aquileo lleva a cabo con los caudillos aqueos. Después de que se le apareció el alma de Patroclo en un sueño, se le prepara al día siguiente la pira. Aquileo ofrenda su cabellera al difunto e invoca a los vientos que, por mediación de Iris, acuden a avivar el fuego de la hoguera mortuoria.

---

<sup>1</sup> Agon es una palabra de origen griego (*agoón*) y significa multitud, reunión, certamen; *agón* significa lucha o combate. En este contexto la palabra se refiere a juegos agonios, que se celebraban en las fiestas agoniales para honrar a ciertos héroes. Estos juegos consistían en ruidosos combates y violentos ejercicios.

Luego se apaga la pira, se recogen los huesos del héroe muerto, que se guardan en urna de oro, y se construye su tumba. En contraste a tanto luto y abatimiento de ánimo, comienzan los juegos que formaban parte fundamental de los ritos funerarios en la Grecia arcaica. A los juegos pertenece, por ejemplo, la carrera de carros, el pugilato, la lucha, la carrera pedestre, el combate con armas, el lanzamiento del disco, el tiro del arco y el lanzamiento de jabalina; en el futuro, varios de estos juegos se convertían en los juegos panhelénicos que realza Píndaro en su poesía.

Veamos ahora los orígenes y las razones por las cuales se veneraba tanto a los héroes. Desde los tiempos primitivos, los muertos familiares, cerca del fuego del hogar, eran considerados como seres divinos y se mantenía una creencia según la cual el muerto- ya se entierre o se queme su cadáver- seguía viviendo en el sepulcro con alguna porción de su ser espiritual. Podía oír, lo que se le gritaba o susurraba y, respecto de las libaciones en el sepulcro y las comidas que se le ponían cerca o se enterraban también, se creía que podía, gustarle, sentir necesidad de ellas y venir a probarlas.

La palabra «héroe», junto a su sentido corriente de excelsitud, poseía también otro más modesto como calificativo de honor de algún muerto prestigioso. El muerto distinguido, aunque se supiera poco de él y aunque su descendencia, que le tributaba los honores funerarios, hubiera desaparecido, se destacaba del común de los muertos por su magnífico monumento funerario. Los últimos héroes famosos son los que, luego de la conquista de Troya, encontraron un fin lamentable en su retorno a casa o en ella, o establecieron su señorío en apartadas regiones, como Diomedes y Eneas. Otros héroes de la guerra de Troya yacen en las tumbas gigantes edificadas delante de Troya y gozaron de veneración durante toda la Antigüedad. Los habitantes de la nueva Troya seguían realizando sacrificios sobre los sepulcros de aquellos héroes que habían destruido la vieja ciudad. El sepulcro más notable es de Protesilao, el primer heleno que saltó del barco al llegar a Troya, pero que fue también el primero en morir. En la veneración de un enemigo muerto, podemos observar aquí, junto al respeto general por los sepulcros, que aparece un sentimiento mezcla de veneración y de miedo frente a los difuntos a los que se veneraba también para evitar su venganza. En este contexto podemos añadir que

Pitágoras, el primero que otorga a los héroes un rango determinado, dice que hay que venerar a los dioses por encima de los demonios, y a los héroes por encima de los hombres. En otro lugar declara también que todo el aire está lleno de almas, que son héroes y demonios de los cuales reciben los hombres y los animales sueños y pensamientos de salud y enfermedad, y que a ellos se refieren todas las purificaciones y exorcismos. A partir de Pitágoras parece que ha adquirido aceptación general entre los filósofos la jerarquía corriente de los dioses, demonios, héroes, hombres y seres irracionales. En Sócrates, los héroes se denominan, por primera vez, semidioses; más tarde, los neoplatónicos también se interesaron por los héroes. Pero la filosofía no ejerció el menor influjo sobre la creencia popular, que en este caso era una superstición bien arraigada, sólo que la opinión de algunos filósofos coincidía casualmente con la de mucha gente en creer que los héroes eran las almas que abandonaron sus cuerpos, y las de los buenos eran buenas, y malas las de los malos.

### C. AQUILEO Y SU HEROÍSMO

Según el *Diccionario de Mitología Clásica* de C. Falcón Martínez y otros, Aquileo es quizá el héroe más famoso de la mitología griega. Era séptimo hijo de la diosa Tetis y Peleo, el rey de Ftía, en Tesalia. Tetis, quien quería que sus hijos fuesen inmortales como ella, les aplicaba un tratamiento para eliminar su parte mortal. Al respecto, una de las leyendas dice que sumergió a Aquileo de niño en el río Estige. Sin embargo, tuvo que sujetarlo por el talón derecho, que no se mojó, y por ello Aquileo era sólo vulnerable en esta parte del cuerpo. El educador de Aquileo era el centauro Quirón. En el monte Pelión le enseñó diferentes artes y le inspiró enorme fuerza y valor. De regreso en la corte de Ftía obtendrá a otro educador, Fénix, y conocerá a Patroclo, su mejor amigo.

Homero no describe detenidamente a Aquileo en lo físico ni en lo psíquico, sino que indirectamente a través de sus propios parlamentos, sueños, comentarios de otros personajes y descripciones escénicas. Sin embargo, el escritor utiliza diferentes epítetos como «el divino Aquileo», «el deiforme Aquileo», «el de los pies ligeros», «el héroe de más breve vida» y «el más valiente», características que representan una de las *aretai* sobresalientes del héroe. Además, es un método que el autor aplica a la mayoría de sus personajes.

Según una de varias leyendas que existen. Aquileo participó desde el principio en la guerra de Troya. La narración de la *Iliada* comienza en el décimo año de la guerra. Los griegos desesperados, ante una peste que producía grandes pérdidas entre sus soldados, buscan al Calcante, quien asegura que el causante es Apolo, irritado porque Agamenón se había negado a privarse de su concubina Criseida y a entregársela a su padre Crises, sacerdote del dios. Los aqueos, encabezados por Aquileo, obligan al rey a devolverla, por lo que éste, en venganza, decide quedarse a cambio con Briseida, la concubina de Aquileo. En este momento empieza la cólera del héroe, uno de los temas centrales de la *Iliada*. Aquileo se siente herido en su honor porque Agamenón, injustamente, le arrebató a su concubina. Si no fuera por el consejo de la diosa Atenea, quien llegó inesperadamente al lugar de la disputa y se situó detrás del héroe, Aquileo hubiera

matado con una espada al rey, pero se tranquilizó y decidió retirarse de la guerra. Con las siguientes palabras atrevidas, valientes y llenas de desprestigio se despidió del rey (2002: I, 225-244):

«—¡Ebrio, que tienes ojos de perro y corazón de ciervo! Jamás te atreviste a tomar las armas con la gente del pueblo para combatir, ni a ponerte en emboscada con los más valientes aqueos: ambas cosas te parecen la muerte. Es sin duda, mucho mejor arrebatar los dones, en el vasto campamento de los aqueos, a quien te contradiga. Rey devorador de tu pueblo, porque mandas a hombres abyectos. [...] algún día los aqueos todos echarán de menos a Aquileo, y tú, aunque te aflijas, no podrás socorrerles cuando muchos sucumban y perezcan a manos de Héctor, matador de hombres. Entonces desgarrarás tu corazón, pesaroso por no haber honrado al mejor de los aqueos.»

Una intensa *némesis* (indignación) de Aquiles y la *hybris* (arrogancia en las palabras y las obras) de Agamenón, quien permanece indiferente ante la ira de aquél, llevan a este rey a la increpación y a la afrenta del héroe (2002: I, 175-187):

«Me eres más odioso que ningún otro de los reyes, alumnos de Zeus, porque siempre te han gustado las riñas, luchas y peleas. Si es grande tu fuerza, un dios te la dio. Vete a la patria, llevándote las naves y los compañeros, y reina sobre los mirmidones; no me importa que estés irritado, ni por ello me preocupo, pero te haré una amenaza: Puesto que Febo Apolo me quita a Criseida, la mandaré en mi nave con mis amigos; y encaminándome yo mismo a tu tienda, me llevaré a Briseida, la de hermosas mejillas, tu recompensa, para que sepas bien cuánto más poderoso soy yo y otro tema decir que es mi igual y compararse conmigo.»

La reacción de Aquileo es comprensible para esa época: se retira como lo ha anunciado y así hace justicia (*dike*), porque lo domina el sentimiento de la venganza (*tisis*) en contra de Agamenón, por haber abusado de su poder al arrebatarle a su esclava. El hecho de ser un *aristos*, como lo es también el rey, se lo permite porque, desde el punto de vista de la clase social, tiene los mismos derechos que el otro. Aunque parezca egoísta, Aquileo tiene que defender su honor porque así lo dicta el código de su educación y de las *aretai* heroicas.

Antes de seguir adelante, vale la pena anotar al margen que la ira de Aquileo se deriva de una cadena de iras de origen mitológico. Comienza con Afrodita, la diosa de la discordia Eris, quien suscitó una disputa sobre cuál era la más hermosa entre las diosas Hera, Atenea y Afrodita. Nombrado como juez el troyano Paris, cada diosa le hizo un ofrecimiento: Hera le ofreció el poder, Atenea la victoria en la guerra y Afrodita a Helena, la mujer más bella del mundo. Paris nombró vencedora a Afrodita; acto seguido raptó a Helena y la condujo a Troya, dando origen a la guerra. Después, ya en Troya, nace la cólera en Crises, el sacerdote de Apolo, porque Agamenón le arrebató a su hija. La ira de Crises da inicio a la ira del dios Apolo, quien por eso manda una peste al campamento aqueo. Luego aparece la ira de Agamenón causada por la devolución de Criseida y, por último, se inicia la ira de Aquileo en contra de Agamenón por haberle arrebatado a Briseida. El comportamiento apasionado, tanto de los hombres como de los dioses, se relaciona con la diosa Até. La palabra *até* significa ceguera del alma; locura; falta; crimen; mentira; ruina, desgracia; dolor || nombre propio de la Fatalidad [diosa del castigo y la venganza]. Los dos personajes claves que presentan esta "ceguera" son Agamenón y Aquileo.

El carácter impulsivo y rebelde de Aquileo, dominado todavía durante largo tiempo por la *até*, es firme, por lo que sigue sin lucha y desaparece casi del contenido de la *Iliada* hasta el Canto IX, en el que los aqueos, presionados por las pérdidas cada vez más desastrosas en la guerra, mandan a Ajax, Odiseo y Fénix para que los tres lo convenzan de regresar con ellos al campo de batalla. Lo interesante en esta escena es la conducta de Aquileo al llegar la embajada: estaba tocando una lira y cantando hazañas de los grandes héroes del pasado. Parece como si Aquileo se convirtiera en Homero, quien con su epopeya no hace otra cosa que "cantar" las hazañas de este héroe y del destino de otros guerreros y personajes. Aquileo responde a los embajadores con palabras equilibradas, diplomáticas y elocuentes, pero igual firmes en su contenido, como lo ha hecho anteriormente con el rey, violando así el principio que manda socorrer a los amigos necesitados (2002: IX, 311- 347):

«Me es tan odioso como las puertas de Hades quien piensa una cosa y manifiesta otra. Diré, pues, lo que me parece mejor. Creo que ni el Atrida Agamenón ni los dánaos lograrán convencerme, ya que para nada se agradece el combatir siempre y sin descanso contra hombres enemigos. [...] Todo hombre bueno y sensato quiere y cuida a la suya, y yo apreciaba cordialmente a la mía, aunque la había adquirido por medio de la lanza. Ya que me defraudó, arrebátandome de las manos la recompensa, no me tienta; le conozco y no me persuadirá.»

Aquileo sigue firme en su decisión hasta el Canto XVI, donde la ira todavía es más grande que su deseo de combatir y ayudar a los aqueos, pero cede un poco porque está dispuesto a mandar a su mejor amigo Patroclo y a otros de sus guerreros al campo de batalla (2002: XVI, 126- 130):

«- ¡Sus, Patroclo, del linaje de Zeus, hábil jinete! Ya veo en las naves la impetuosa llama del fuego destructor, no sea que se apoderen de ellas, y ni medios para huir tengamos. Apresúrate a vestir las armas, y yo, entretanto, reuniré la gente.»

Aquiles cae en una honda depresión provocada por la noticia de la muerte de Patroclo; siente deseos de morir y sabe que así ocurrirá sin mucha dilación en esta guerra (2002: XVI, 79- 93):

«- ¡Madre mía! El Olímpico, efectivamente, lo ha cumplido; pero ¿qué placer puede producirme, habiendo muerto Patroclo, el fiel amigo a quien apreciaba sobre todos los compañeros y tanto como a mi propia cabeza? [...] Mas no sucedió así, para que sea inmenso el dolor de tu alma cuando muera tu hijo, a quien ya no recibirás vuelto a la patria; pues mi ánimo no me incita a vivir, ni a permanecer entre los hombres, si Héctor no pierde la vida, atravesado por mi lanza, recibiendo de este modo la condigna pena por la muerte de Patroclo Menetiada.»

Como se puede apreciar en esta cita, el motivo de su regreso a la batalla y la renuncia a la ira (Canto XIX) será otra vez una venganza, sólo que ahora la venganza es en su contra de Héctor por haber matado a su mejor amigo. Hay que mencionar un aspecto importante en este momento de los sucesos: la reconciliación entre Aquileo y

Agamenón, después de haberse reunido con el grupo de todos los aqueos (2002: XIX, 56-66):

«-¡ Atrida! Mejor hubiera sido para entrambos, para ti y para mí, continuar unidos que sostener, con el corazón angustiado, roedora disputa por una joven. Así la hubiese muerto Artemis en las naves con una de sus flechas, el mismo día que la cautivé al tomar a Lirneso; y no habrían mordido el anchuroso suelo tantos aqueos como sucumbieron a manos del enemigo mientras duró mi cólera. [...] Mas dejemos lo pasado, aunque nos hallemos afligidos, puesto que es preciso refrenar el furor del pecho.»

Parece que con estas palabras Aquileo ha vuelto a ser otra vez el hombre que todos conocían como tal: un gran guerrero que encuentra su realización y felicidad en el campo de batalla junto a sus guerreros, y así es como lo describe Homero en los siguientes Cantos. Contempla a este hombre ocupado en grandes proezas y amenazado a la vez por el destino inevitable. En esto reside el *pathos* característico de Aquileo, y la sublimidad característica de Homero está en el tacto con que sabe captar el instante crítico. Uno de estos instantes que más expresan este sentido es (en esta parte del argumento) cuando Aquiles, medio loco por la muerte de Patroclo, se niega a perdonar la vida de Licaón, el hijo de Príamo (2002: XXI, 74- 96):

«-Te lo ruego abrazado a tus rodillas. Aquiles: respétame y apiádate de mí. Has de tenerme, oh alumno de Zeus, por un suplicante digno de consideración; [...] Ya hiciste sucumbir entre los infantes dlanteros al deiforme Polidoro, hiriéndole con la aguda pica; y ahora la desgracia llegó para mí, pues no espero escapar de tus manos después que un dios me ha echado en ellas. Otra cosa te diré que fijarás en la memoria. No me mates, pues no soy del mismo vientre que Héctor, el que dio muerte a tu dulce y esforzado amigo.»

En el decisivo Canto XXII, Aquileo mata en un enfrentamiento directo a Héctor. La grandeza y el miedo que puede causar Aquiles, incluso a un héroe de su mismo rango, se pueden apreciar en el hecho de que Héctor, al ver a Aquileo acercándose para comenzar a luchar, empieza a temblar y huye espantado por la figura de su adversario. El deseo de venganza de Aquileo hacia Héctor era tan grande, que ni siquiera tuvo

compasión con el cadáver del vencido que lo arrastraba vilmente detrás de un carro (2002: XXII, 395- 404):

«Dijo, y para tratar ignominiosamente al divino Héctor, le horadó los tendones de detrás de ambos pies desde el tobillo hasta el talón; introdujo correas de piel de buey, y le ató al carro, de modo que la cabeza fuese arrastrando; luego, recogiendo la magnífica armadura, subió y picó a los caballos para que arrancaran, y éstos volaron gozosos. Gran polvareda levantaba el cadáver mientras era arrastrado; la negra cabellera se esparcía por el suelo, y la cabeza, antes tan graciosa, se hundía toda en polvo; porque Zeus la entregó entonces a los enemigos, para que allí, en su misma patria, la ultrajaran.»

El Canto XXIII, con la ceremonia funeral y los juegos en honor del muerto Patroclo, marca un cambio significativo en Aquileo. Durante los funerales, Aquileo todavía está lleno de venganza y cólera. Quiere entregar el cadáver de Héctor a los perros para que lo despedacen y degollar a doce hijos de troyanos ilustres ante la pira de su amigo difunto. Sin embargo, después del entierro de Patroclo y durante los juegos en su honor, Aquileo se muestra complaciente, generoso con sus compañeros vencedores en las pruebas, comprensivo y dispuesto a la reconciliación; ya anuncia a Aquileo que, con lágrimas en los ojos, devolverá a Príamo el cuerpo de su hijo muerto. Seguramente contribuye a este cambio emocional y de actitud la aparición de Patroclo en el sueño de su amigo, quien se quedó dormido a orillas del mar después del banquete que siguió a la ceremonia funeral. Patroclo se despide para siempre de su amigo, hecho que ya no pudo realizar en vida, y le pide su pronto entierro para no caminar errante por los alrededores del Hades. Este último contacto con su amigo, sus recuerdos y la solicitud de su ayuda tranquilizan a Aquileo y lo hacen consciente de sus responsabilidades (2002: XXIII, 69-92):

«-¿Duermes, Aquiles, y me tienes olvidado? Te cuidabas de mí mientras vivía, y ahora que he muerto me abandonas. Entiérrame cuanto antes, para que pueda pasar las puertas del Hades, pues las almas, que son imágenes de los difuntos, me rechazan y no me permiten que atravesase el río y me junte con ellas, y de este modo voy errante por los alrededores del palacio, de anchas puertas, de Hades. Dame la mano, te lo pido llorando, pues ya no volveré del Hades cuando hayáis entregado mi cadáver al

fuego. Ni ya, gozando de vida, conversaremos separadamente de los amigos, pues me devoró la odiosa muerte que el hado, cuando nací me deparara. Y tu destino es también, oh Aquileo, semejante a los dioses, morir a los pies de los muros de los nobles troyanos. Otra cosa te diré y encargaré, por si quieres complacerme. No dejes mandado, oh Aquileo, que pongan tus huesos separados de los míos, ya que juntos nos hemos criado en tu palacio, [...], así también, una misma urna, el ánfora de oro que te dio tu veneranda madre, guarde nuestros huesos.»

Al final, Homero resuelve enteramente la ira y el descontrol emocional de Aquileo con la intervención de Príamo, padre de Héctor, quien llega a la tienda del héroe pidiéndole el cadáver de su hijo muerto para poder enterrarlo. El dolor del anciano, junto al recuerdo de su propio padre, provocan en él compasión y un estado de *catarsis* (purificación) que le permiten liberarse de su ira y odio, porque reconoce que no se puede cambiar el pasado y que lo sucedido se debe a razones divinas y del destino que el hombre tiene que respetar. El desastre ha obrado de purga saludable y Aquileo vuelve a ser quien era. Príamo suplica a Aquileo que le devuelva el cadáver de su hijo besándole sus manos, aunque sabe que éste arrebató la vida a varios de sus hijos (2002: XXIV, 561-569):

«-¡No me irrites más, oh anciano! Tengo acordado entregarte a Héctor, pues para ello Zeus me envió como mensajera la madre que me dio a luz, la hija del anciano del mar. Comprendo también, oh Príamo, y no se me oculta, que un dios te trajo a las veleras naves de los aqueos; porque ningún mortal, aunque estuviese en la flor de la juventud, se atrevería a venir al ejército [...].»

A través de la expresión «No me irrites más», porque Aquileo se sentía provocado por la sola expresión de impaciencia de Príamo, podemos ver que, a pesar del proceso divino de su purificación y del enternecimiento entre él y el anciano, el héroe mantiene una ferocidad impulsiva y espontánea que ya forma parte de su carácter personal. Parece que tanto su benevolencia como su agresividad no conocen límites de control y que, en cualquier momento, algo bueno puede convertirse en lo contrario.

Además, podemos observar que el meollo de la ira y la disputa entre Aquileo y Agamenón se liga a una cuestión ética, mejor dicho a una ética de un orden social y unos valores vigentes en esa época, que el hombre tenía que defender. En otras palabras podemos decir que lo ético está en la "humanidad" de los personajes, que pueden ser grandes en sus acciones heroicas, pero también mostrar debilidades y cometer errores.

Aquileo, aparte de ser un guerrero extraordinario, es un hombre cuya vida tiene un sino trágico. Aunque triunfó sobre Héctor, el final de la epopeya está lleno de tristeza y lamentaciones por dos muertos: Patroclo y Héctor. La victoria no lo significa todo, si consideramos su entorno y las consecuencias en el futuro, porque Aquileo sabe, se lo dice su madre y se lo declara también Héctor, que va a morir pronto y ya no regresará a su patria. Existen fuerzas más grandes: los dioses y el destino que el hombre, a pesar de una educación excelente, no es capaz de superar. Otra de las fuerzas con carácter trágico es la anteriormente mencionada *até*, la ceguera que conduce a Aquileo a consecuencias irreversibles porque, recordándonos del Canto IX, podemos anotar que nuestro héroe era dueño de su destino y podía dominar en ese momento su ira, pero prefirió seguir firme con su enojo, lo que lo llevó a perder a su mejor amigo. Por eso podemos decir que la tragedia de Aquileo yace en la grandeza heroica, ligada a su consagrada muerte, «con la sumisión del hombre al destino y a las necesidades de la propia acción», como lo resume Werner Jaeger (1996: 59).

Subrayando el ideal educador de Aquileo, podemos añadir que el lector sufre, aprende, comprende y se educa de una u otra forma con este héroe a lo largo de la *Ilíada*. Su vida es una historia que, paso a paso, da a conocer las diferentes *aretai* de la alta educación arcaica del hombre griego, y esto fue seguramente uno de los objetivos que Homero quería heredar a la posteridad. Sin embargo, Aquileo no representa un ideal de la Humanidad, sino una idealidad de su semblante hermoso y vivo. Todas sus obras y todas sus pasiones llegan hasta los límites más extremos, a lo sobrehumano, representando, de este modo, el egoísmo ingenuo e indómito de la naturaleza humana, sin demostrar para nada el más leve arrepentimiento. Tomando en consideración todas estas características contradictorias en la naturaleza de Aquileo, podemos decir que este héroe

homérico es un precursor de un tipo de personalidad humana, que más adelante vamos a encontrar en los personajes de las grandes tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides; en ellas, las pasiones humanas y lo dionisiaco dominan al hombre en su totalidad y lo guían irreversiblemente hacia un fin trágico.

#### D. EL CONCEPTO DE LA *SOFROSYNE*

La traducción de *sofrosyne* significa buen sentido, prudencia, cordura, sensatez, inteligencia, moderación, templanza, modestia, sencillez, decencia. En un sentido elevado, *sofrosyne* significa "equilibrio emocional" entre lo que es puramente la razón (lo apolíneo derivado del dios Apolo) y la pasión (lo dionisiaco derivado del dios Dionisio).

Antes de seguir con este nuevo concepto, profundicemos un poco en los dos términos anteriormente mencionados, basándonos en la teoría de Nietzsche. El dios Apolo es el hijo de Zeus y Leto, hermana de Artemio. Es el dios de la medicina, de la música y de la profecía. También es el dios de la luz; por ello se le conoce también bajo el nombre de Febo "el radiante". Lleva un arco de oro, y sus flechas causan la muerte y la destrucción, tal como podemos observar en la peste que envió al campamento aqueo. El templo de Apolo en Delfos lleva la inscripción que dice: "Conócete a ti mismo" y agrega "pero no demasiado". Con esta inscripción Apolo exige medida y conocimiento de sí mismo, el cual, junto con la verdad, adquirimos de manera simbólica ("apariencia" según Nietzsche) a través de los sueños. El intérprete de los sueños es Apolo quien, revestido de la fuerza apolínea, construye el mundo de la apariencia y moderación como un marco lógico alrededor del mundo de las pasiones e instintos desencadenados, o sea, lo dionisiaco. Dionisio, hijo de Semele y Zeus, es el dios de la vegetación, espíritu de la savia de las plantas y del jugo de los frutos; también de la fecundidad animal y del vino. Simboliza la embriaguez, el éxtasis y los instintos incontrolables. En el hombre existen estas dos fuerzas al mismo tiempo como conflicto y necesidad para lograr la *sofrosyne*. Según Nietzsche, también el desarrollo del arte está ligado a la unión de lo apolíneo con lo dionisiaco. El arte del escultor (arte apolíneo) y el arte no-escultórico del músico (arte dionisiaco) marchan uno al lado del otro, buscando en su contraposición nuevos frutos de creación artística.

Esta prevención por el justo medio entre los dos extremos atraviesa toda la ética y educación griegas. Originariamente no es otra cosa que la decantación natural que resulta de la consideración de los dioses, del curso del mundo y del destino por el espíritu de los

griegos sensatos. En toda nación se acumula un capital de convicciones de tipo parecido, que administran aquellos que, en el curso de su vida, han tenido una experiencia. La *sofrosyne* en este contexto, aparte de ser el punto de equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo, podemos considerarla también como el polo negativo, el freno, frente a la *calocagatia* el polo positivo. *Calocagatia* es un concepto difícil de reproducir con fidelidad hoy en día. Se refiere a un concepto unitario procedente de la fusión de una convicción estético- moral (*kalos*) y material (*agatos*). Respecto a la *sofrosyne* y los altos ideales educativos homéricos, Jacob Burckhardt (1947: 425) opina lo siguiente:

«Verdad es que para la posteridad, es decir, para la sensibilidad de los pueblos de Occidente, toda la ética de la época filosófica, literaria y retórica se desvanece frente a la pureza del mundo homérico, pureza que se sostiene a pesar de todas las pasiones y todas las violencias. Impera aquí una sensibilidad no perturbada todavía por la reflexión, una moralidad nada palabrera, una bondad y una delicadeza frente a las cuales la Grecia civilizada parece ruda y embotada a pesar de todos sus refinamientos espirituales. Lo que esta época posterior siguió conservando de excelente lo debió a la pervivencia de Homero y a la educación que le provenía de los mitos. Sin esto, ni Esquilo ni Sófocles hubieran alcanzado la cima de sus caracteres excelsos.»

La *areté* del héroe homérico es tener precisamente este equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco. En la epopeya hay diferentes personajes que se caracterizan por poseerla. Partamos de un grupo de personajes: los ancianos o los guerreros avanzados en edad y experiencia como Calcante, Fénix o Néstor quienes, por su madurez y una alta educación de ideales vigentes en esa época, aconsejaban o apaciguaban a los guerreros en momentos de duda y conflictos.

Calcante es el "eximio vate" que explica la razón de la peste que asuela el campamento aqueo (2002: I, 92-100):

«- No está el dios quejoso con motivo de algún voto o hecatombe, sino a causa del ultraje que Agamenón ha inferido al sacerdote, a quien no devolvió la hija ni admitió el rescate. Por esto el que hiere de lejos nos causó males y todavía nos causará otros. Y no libraré a los dánaos de la

odiosa peste, hasta que sea restituida a su padre, sin premio ni rescate, la joven de ojos vivos, y llevemos a Crisa una sagrada hecatombe. Cuando así le hayamos aplacado, renacerá nuestra esperanza.»

En cuanto a la presentación escénica, Calcante sirve como un personaje de equilibrio entre los dos enojados guerreros Aquileo y Agamenón. Este último respeta el vaticinio pero buscará otra solución para demostrar su poder y recarcirse por la pérdida de Criseida. Además, Calcante Testórida, «el mejor de los augures» que conocía «lo presente, lo futuro y lo pasado», es un vaticinador que aplica aquí la "adivinación inductiva", según la clasificación de presagios del libro *La adivinación en la antigüedad* de Raymond Bloch (2002: 42). La adivinación inductiva se basa en la interpretación de los presagios y de los prodigios, y tuvo menos importancia que la adivinación oracular en el mundo helénico. Por su enseñanza y experiencia, los adivinos poseían conocimientos superiores a los del común de los mortales. En la edad heroica los adivinos pretendían tener establecidas las reglas de la exégesis de las señales y haberlas transmitido a sus sucesores y discípulos. La adivinación es un arte apolíneo porque se basa en la interpretación de los sueños, derivada de la tradición del dios Apolo, intérprete de sueños.

Fénix, el viejo educador de Aquileo, aparece en el importante Canto IX donde trata de convencer a Aquileo para que aplaque su ira. Utiliza varios argumentos, cuenta una anécdota y, sobre todo, le recuerda la educación en su infancia y los ideales que aprendió con él (2002: IX, 490- 605):

«¡Cuántas veces durante la molesta infancia me manchaste la túnica en el pecho con el vino que devolvías! Mucho padecí y trabajé por tu causa, y considerando que los dioses no me habían dado descendencia, te adopté por hijo, oh Aquileo semejante a los dioses, para que un día me librases del cruel infortunio. Pero, Aquileo, refrena tu ánimo fogoso; no conviene que tengas un corazón despiadado; [...] No desprecies las palabras de éstos, ni dejes sin efecto su venida, ya que no se te puede reprender que antes estuvieras irritado. Todos hemos oído contar hazañas de los héroes de antaño y sabemos que cuando estaban poseídos de feroz cólera eran aplacables con dones y exorables a los ruegos. [...] ve, pues, por los regalos, y los aqueos te venerarán como a un dios, porque si intervinieras

en la homicida guerra cuando ya no te ofrezcan dones, no alcanzarás tanta honra aunque rechaces a los enemigos.»

Néstor, «pastor de hombres» y «caballero gerenio», aconseja y anima, con un plan de ataque y una mente clara, a Agamenón quien ya no sabe qué táctica aplicar para vencer a los troyanos sin que Aquileo esté con ellos (2002: X, 103- 118):

«-¡Gloriosísimo Atrida, rey de hombres Agamenón! A Héctor no le cumplirá el pródigo Zeus todos sus deseos, como él espera; y creo que mayores trabajos habrá de padecer aún, si Aquiles depone de su corazón el enojo funesto. Iré contigo y despertaremos a los demás: al Tidida, famoso por su lanza, a Odiseo, al veloz Ayante y al esforzado hijo de Fileo. Alguien podría ir a llamar al deiforme Ayante y al rey Idomeneo, pues sus naves no están cerca, sino muy lejos. Y reprenderé a Menelao por amigo y respetable que sea y aunque te me enojés, y no callaré que duerme y te ha dejado a ti el trabajo. Debía ocuparse en suplicar a los príncipes todos, pues la necesidad que se nos presenta no es llevadera.»

Otros dos personajes importantes, cuyo carácter es típicamente *apolíneo* con un equilibrio emocional, son el rey Príamo y su hijo Héctor. Príamo, un hombre piadoso y tierno, habla de sus oponentes con objetividad y respeto (2002: III, 162- 170):

«- Ven acá, hija querida; siéntate a mi lado para que veas a tu anterior marido y a sus parientes y amigos [...] y me digas cómo se llama ese ingente varón, quién es ese aqueo gallardo y alto de cuerpo. Otro hay de mayor estatura, pero jamás vieron mis ojos un hombre tan hermoso y venerable. Parece un rey.»

Héctor, hijo de simples mortales, posee las cualidades de un hombre, más que de un héroe; tal vez por eso es el héroe que más simpatía inspira al lector. Representa la *sofrosyne* porque es mesurado, razonable, piadoso y humano (hay en él instantes de miedo y duda). Muestra amor por su país y, como esposo y padre, es intachable. Se siente más obligado a las responsabilidades humanas que Aquiles, quien las ignora. Sin embargo, estas características no lo obligan a la humildad porque Héctor está consciente de que tiene un rango social indiscutible (2002: VI, 466- 485):

«Así diciendo, el esclarecido Héctor tendió los brazos a su hijo, y éste se recostó, gritando, en el seno de la nodriza de bella cintura, por el terror que el aspecto de su padre le causaba: dábanle miedo el bronce y el terrible penacho de crines de caballo, que veía ondear en lo alto del yelmo. Sonriéronse el padre amoroso y la veneranda madre. Héctor se apresuró a dejar el refulgente casco en el suelo, besó y meció en sus manos al hijo amado, y rogó así a Zeus y a los demás dioses: [...] Esto dicho, puso el niño en brazos de la esposa amada, que al recibirlo en el perfumado seno sonreía con el rostro todavía bañado de lágrimas. Notólo el esposo, y, compadecido, acaricióla con la mano [...].»

Respecto al carácter de Héctor, C.M. Bowra (1996: 19) señala lo siguiente:

«Héctor parece pertenecer a una edad posterior a la de los grandes héroes. Carece de aquella sublime confianza en sí mismo y de aquella indiferencia ante las pretensiones ajenas que siempre encontramos en los héroes. Y así, a pesar de la íntima simpatía que nos inspira, no es tan importante como Aquiles.»

Aquileo en cambio es un hombre que con su conducta se sale de la *sofrosyne* porque es sumamente impulsivo, emocional y radical en sus decisiones. Sin embargo, es un hombre que puede encontrar su justicia (*dike*) y que, al final, también puede recuperar este equilibrio a través de la purificación (*catarsis*) junto al padre del muerto Héctor. Tal vez deberíamos ser más comprensibles con él y considerar que, ante la falta de respeto y ofensa de Agamenón, Aquileo solamente podía responder con una decisión determinante. Recordemos que la honra que este guerrero tenía que defender es la *areté*, central para poder eternizar su nombre y volverse un héroe inolvidable. Por eso, la cuestión que surgió al principio del conflicto era "existencial" para él, si lo comparamos con la famosa frase ¡*Ser o no ser, la alternativa es esa!* de W. Shakespeare en *Hamlet*: "ser" en el sentido de que sus hazañas van a ser cantadas en el futuro, y "no ser", en el sentido que podía perder su honra, y su nombre jamás se volvería a escuchar.

La *sofrosyne* se da, además, en las relaciones de respeto y orden entre los guerreros. Lo demuestran, por ejemplo, el anteriormente citado enfrentamiento entre Glauco y Diomedes y otros comentarios descriptivos sobre el combate. Este es un acto

sagrado, ritualizado y, por eso, justificado. Contiene diferentes pasos de preparación; por ejemplo, los juramentos, la preparación y puesta de armas, la preparación de los caballos, el acercamiento de los oponentes, el diálogo entre ellos, etc. Aunque Homero presenta, en la mayor parte de la epopeya, hechos directamente bélicos, el lector tiene la impresión de que se trata de una guerra solemne y con sentido, y que no se compara con la pura agresividad y matanza instintiva.

Refiriéndonos en un sentido general a los guerreros, podemos observar que todos poseen, en cierta manera, la *sofrosyne*, calidad de héroes, porque cada uno de ellos siente y piensa utilizando tanto su cuerpo como su mente y tanto su razón como su sentimiento. Este hecho, lo podemos observar en varias frases fijas que se encuentran a lo largo de toda la epopeya; por ejemplo: «me alegro en el alma», «yo sé muy bien en mis mentes y mi alma», «tres veces lo pensó en su mente y su alma», «mi ánimo esforzado me incitó», «dentro del pecho exhalaba suspiros», «el corazón y el ánimo arrogante me incitan».

También el mundo y el arte en la epopeya homérica son representaciones apolíneas. Más adelante, la tragedia reunirá, tanto en sus historias como en sus personajes, lo apolíneo y lo dionisiaco, por lo que llegará a la presentación del arte perfecto. Lo apolíneo y la *sofrosyne* encuentran también cabida filosófica en el hombre homérico, porque el hombre de ese tiempo busca una existencia y una vida armónicas con los suyos y con la naturaleza. Respecto a esta idea, Friedrich Nietzsche (2002: 56-57), en su obra *El nacimiento de la tragedia*, menciona a Friedrich Schiller y explica que, para designar esta relación, el escritor la nombró "ingenua", pero no porque es sencilla, sino porque es tan original, sublime y bella en sus relaciones, que se puede concebir como un arte, mejor dicho, como un arte apolíneo que se caracteriza por la medida y la belleza de la apariencia. Por ello, Homero es un «artista ingenuo» que, a través de su epopeya, pudo transmitir la filosofía de esta cultura de una manera poética. Además, Homero no es un poeta naturalista ni moralista, sino un observador medido y objetivo de la totalidad del ser humano, de la naturaleza y las leyes de su existencia que influyen en la física, metafísica y en el mito, representado en los dioses, que nunca cambian la naturaleza humana, sino nada más influyen en ella. Esta concepción de la

totalidad y armonía universal que desarrolla Homero en la *Iliada* se puede apreciar simbólicamente en la representación figurada del escudo de Aquileo, hecho por Hefesto (Canto XVIII), y el cual Jacob Burckhardt en su *Historia de la Cultura griega* describe así (1954: 80):

«Su centro lo ocupan la tierra, el mar y los astros, y alrededor de ellos, como formando unas cintas concéntricas, la ciudad feliz, con cortejos nupciales y juicios en el ágora; luego, la ciudad asediada; fuera de ella, la emboscada, la batalla que surge a raíz de un asalto de los rebaños, los dioses de la guerra y las Keras que se llevan sus víctimas; a continuación, el campo, el trigal con los segadores, la viña en vendimia, canción y danzas, el rebaño de vacas asaltado por el león y las ovejas pastando en el fondo del valle, y por fin el admirablemente compuesto coro doble de danzantes y los saltimbanquis. Y toda esta imagen del mundo, en la cual los cargos benignos de la vida popular son expresados con maestría perfecta, la circundan las corrientes del Océano.»

## E. PECULIARIDADES FORMALES

Antes de exponer algunas de las peculiaridades formales, vale la pena mencionar la «Cuestión homérica» y la poesía oral.

Los poemas homéricos han sufrido ataques de crítica desde la antigüedad hasta nuestros tiempos modernos. En el Renacimiento, por ejemplo, los humanistas italianos consideraban a Homero inferior a Virgilio, el autor de la Eneida. En Francia del siglo XVIII, los eruditos y literatos de la ilustración renovaron otra vez las críticas contra él. El abate de Aubignac, François Hédelin, en su ensayo *Conjectures académiques ou dissertation sur l' Iliade* de 1715, criticó la *Iliada* afirmando que era el resultado de la compilación de varios poemas independientes, llevada a cabo por un compilador ajeno a Homero, porque para él este escritor nunca existió.

Años más tarde, Friedrich August Wolf retomó las ideas de Hédelin e inició, con sus *Prolegomena ad Homerum*, la «Cuestión homérica» e inauguró, de este modo, la línea de investigación analítica del siglo XIX, en la cual se considera que la *Iliada* y la *Odisea*, poemas compuestos en una época que desconocía la escritura, son el resultado no de la inspiración de un único poeta, sino de obras menores compuestas por diferentes autores. La inexistencia de escritura en la Grecia primitiva y la tradición recogida por Cicerón sobre Pisístrato, quien reúne a los rapsodas, eran los pilares que sostenían la argumentación wolfiana; los cuales, por cierto, no eran nada firmes, porque en el siglo VIII a.C., fecha de composición de los poemas, existía escritura alfabética en Grecia.

A partir de estos estudios, a veces muy dudosos en su contenido, se generaron dos grupos de críticos: los analistas y los unitarios. Al grupo de los analistas del siglo XIX y XX pertenecían K. Lachmann, A. Kirchhoff, W. Müller, G.Hermann, G.W. Nitzch y el importante Ulrich Wilamowitz von Möllendorff, quien creía que la *Iliada* era una compilación de distintos poemas que se incorporaron a un tema central o núcleo. Los unitarios creían que la *Iliada* representaba la expansión, desarrollo o amplificación de un primitivo poema épico de corta extensión, o bien la alteración experimentada por éste

provocada por las interpolaciones. Al grupo de los unitarios pertenecían Nietzsche, Müller, Lehrs, Blass en el siglo XIX y Roth, Drerup, Schadewaldt, etc., en el siglo XX. Estos helenistas, haciendo caso omiso de las incongruencias y contradicciones que se observan en el poema, destacan, entre otros argumentos, la unidad estructural y el hecho de que ha sido una única persona quien concibió un argumento unitario y bien estructurado.

El carácter oral de la poesía homérica es indispensable para entender estos poemas cuyo autor, para expresarse, hizo uso de fórmulas que se habían ido formando a lo largo de los siglos; empleó un material elaborado por generaciones de aedos o poetas que componían y cantaban poemas épicos. El poeta oral aprende de oído a manejar el repertorio de fórmulas que debe dominar; aprende a combinar la expresión y el contenido de su poesía, a emplear expresiones fijas que alcanzan la dimensión de un verso entero y que pueden emplearse, sin más, en numerosos y muy variados contextos (la puesta de sol, la alborada, la ruidosa caída de un combatiente, la invocación a Zeus, Atenea y Apolo, la acción de lavarse y untarse el cuerpo con aceites perfumados, la de saciar la sed y el apetito, etc.), y a tratar temas enteros y escenas típicas por medio de frases hechas y fórmulas de versificación.

Homero creó, valiéndose de poesía preexistente, dos obras que nada tienen que ver con la anterior épica de tradición oral, es decir: engendró unas criaturas anormales desde el punto de vista de las mucho más reducidas dimensiones que lógicamente requiere un poema oral. Su trabajo sobrepasó los límites de la tradición oral, porque en efecto, supo, de una manera original, ensamblar, reestructurar y recrear poemas breves que, en torno a la guerra de Troya, venían cantando este tipo de aedos desde el siglo XII a. C., en los palacios de los nobles descendientes de los señores micénicos, que no sufrieron las consecuencias de la insurrección de los dorios; a saber: en los palacios de la nobleza asentada en zonas en que se hablaban dialectos eólicos y jónicos, tanto del continente como de ultramar; ésta es la razón por la que, al lado de los inevitables arcaísmos en general y aqueísmos o micenismos en particular, conviven en la lengua homérica eolismos y jonismos. Y esos nuevos y singulares poemas Homero los elaboró

en Jonia; más concretamente, en la Jonia del Este del Egeo; ésta es la razón por la que predominan en la lengua homérica los jonismos.

Los epítetos y expresiones fijas, que se derivan de la tradición oral, eran necesarios para encajar con el hexámetro, tipo de verso en el que fue escrita la *Ilíada*, con un metro casi imposible de usar en lenguas modernas como el inglés. Casi cada personaje, sea dios u hombre, posee uno o varios epítetos que lo caracterizan, ya sea por su aspecto físico o espiritual, o desde el punto de vista de sus acciones. Veamos: "Atrida, rey de hombres", "Apolo, el que hiere de lejos", "Hera, la diosa de los niveos brazos", "Atenea, la diosa de ojos de lechuza", "Héctor, matador de los hombres", "Tetis, la de argénteos pies", "Hefesto, el ilustre artífice", "Helena, la de largo peplo", "Néstor, suave en hablar", "Paris, el de más hermosa figura", etc. También a la naturaleza se le aplican epítetos: la Aurora "de rosados dedos", el mar "de numerosos rumores" y color "de vino oscuro", la noche "de ambrosía", la lanza "de larga sombra". Surgen también epítetos arcaicos, o sea expresiones que eran típicas sólo en aquella época, como la "barrera de los dientes", la "sagrada fuerza" de un hombre, las "amarillas cabezas" de los corceles. A pesar de estos arcaísmos, el estilo parece siempre lúcido, y su riqueza ayuda a mantener el nivel adecuado al asunto, la dignidad heroica.

Otra característica formal es el símil del que se da cuenta cualquier lector porque es la figura estilística más usada en la *Ilíada*. La mayoría de las veces los símiles se ven relacionados con la naturaleza y los animales, seguramente para resaltar la extraordinaria fuerza y valentía de los guerreros. Apreciemos algunos símiles aplicados a Aquileo (2002: XXII, 26-33; 131-144; 190-194):

«[...] tan resplandeciente como el astro que en el otoño se distingue por sus vivos rayos entre muchas estrellas durante la noche oscura y recibe el nombre de perro de Orión, el cual, con ser brillantísimo, constituye una señal funesta, porque trae excesivo calor a los míseros mortales; de igual manera centelleaba el bronce sobre el pecho del héroe, mientras éste corría.»

«[...] cuando se le acercó Aquileo, igual a Enialio, el impetuoso luchador, con el terrible fresno del Pelión sobre el hombro derecho y el cuerpo

protegido por el bronce, que brillaba como el resplandor del encendido fuego o del sol naciente. [...] Como en el monte el gavián, que es el ave más ligera, se lanza con fácil vuelo tras la tímida paloma; éste huye con tortuosos giros y aquél la sigue de cerca, dando agudos graznidos y acometiéndola repetidas veces, porque su ánimo le incita a cogerla;»

«Como el perro va en el monte por valles y cuevas tras el cervatillo que levantó de la cama, y si éste se esconde, azorado, debajo de los arbustos, corre aquél rastreando hasta que nuevamente o descubre, de la misma manera el Pelión, de pies ligeros, no perdía de vista a Héctor.»<sup>2</sup>

La tensión es relativamente débil en la *Iliada* y en la poesía homérica en general. Si es que surge, se da como tensión inmediata a algo; por ejemplo, en un momento específico de un combate entre Aquileo y Héctor, éste, al ver a su adversario, empieza a temblar y huye espantado, no sin antes haber dado tres vueltas en torno a la muralla de Troya. La tensión va acompañada aquí por el elemento retardador, porque, antes de que verdaderamente los dos héroes empiecen a luchar, Homero intercala casi una página entera de descripción del paisaje alrededor del muro de Troya. Este aspecto retardador como interpolación se da también en otras ocasiones; por ejemplo, en el Canto II (Sueños-Beocia o Catálogo de las Naves), durante varias páginas, el lector puede apreciar la descripción de todos los contingentes aqueos que combaten contra Troya. Por eso dice Friedrich Schiller, mencionado en el libro *Mímesis* de Erich Auerbach (1996: 11), que «Homero nos describe "tan sólo la tranquila presencia y acción de las cosas según su propia naturaleza" y que la finalidad de su descripción descansa "en todos y cada uno de los puntos de su desarrollo"». Partes enteras tienen un efecto retardador: los Cantos XI-XV narran casi únicamente los puros hechos bélicos, sin avanzar en el hilo argumental primario que seguirá a partir del Canto XVI, con la trágica muerte de Patroclo. A pesar de la falta general de tensión, el lector no se aburre porque Homero sabe evitar que decaiga el interés con diferentes símiles que subrayan la plasticidad y acción del cuadro que pinta, el cual cambia constantemente, fenómeno que C. M. Bowra (1996: 20-21) expone así:

«Del grande Ajax, durante su obstinado retroceso, nos dice que es como un asno que se ha metido en un terreno y se niega a salirse. Paris, cuando acude a la pelea, es como un garañón criado con cebada que se precipita

---

<sup>2</sup> Los subrayados son míos.

hacia el prado donde pacen las yeguas. Apolo derriba el muro de los aqueos como un niño desbarata su castillo de arena. La luz centellea en la cabeza de Aquiles como la fogata que encienden los vecinos de una ciudad sitiada para alumbrarse y pedir socorro. El escenario mismo cambia constantemente. De la batalla, pasamos a las murallas de Troya, donde Héctor conversa con su esposa e intenta tomar en brazos al niño, que se asusta con el morrión del casco y sólo se tranquiliza cuando su padre se descubre. Más allá, dos adversarios suspenden la pelea para contarse divertidas narraciones sobre sus abuelos que combatían con monstruos. O bien se nos cuenta con encanto fascinador cómo estaba hecho el escudo que Hefesto fabricó para Aquiles, donde los relieves representaban escenas populares de la paz y la guerra.»

Otra característica del estilo homérico es representar objetos acabados, visibles y palpables tanto en la descripción como en el parlamento. La descripción de los procesos internos funciona de igual modo: nada queda oculto y los personajes dan a conocer su interioridad sin omitir nada.

También los diversos términos de la composición sintáctica se relacionan entre sí: adverbios, partículas, circunstanciales temporales, locales, causales, finales, consecutivos, comparativos o condicionales. Es así como se produce un tránsito ininterrumpido y rítmico de las cosas, sin olvidar nada, y todo el argumento surge en el primer plano, o sea, en un constante presente temporal, espacial y objetivo, que evita la impresión de perspectivas.

En cuanto a los personajes, podemos decir que se explican por lo que momentáneamente les está sucediendo. El libro anteriormente mencionado tiene la siguiente postura respecto a este señalamiento (1996: 23):

«Aquiles y Ulises están magníficamente descritos, con abundancia de hermosos conceptos y epítetos; sus sentimientos se manifiestan sin reservas en sus palabras y ademanes; pero no evolucionan, y la historia de sus vidas se ha basado inequívocamente de una vez y para siempre. Los héroes homéricos están tan poco representados en su devenir y en lo que han devenido, que en su mayor parte, Néstor, Agamenón, Aquiles, aparecen con una edad estancada desde el principio.»

En otras palabras podemos observar que Homero presenta un mundo "real", respetando su estilo en el que no se oculta nada y no se alberga ninguna doctrina o doble sentido. Por eso podemos analizar a Homero, pero no se le puede interpretar: todo lo que leemos en él es claro y nunca necesitamos más explicación para entenderlo.

Homero tampoco pretende imponer verdades absolutas o subyugar nuestra realidad, como lo hace la Biblia u otros textos sagrados, sino que busca el favor del lector. La estética juega por eso un papel primordial y la moral es entendida de otra forma filosófica, ya que la realidad de Homero es una realidad, aunque con origen mítico y poco histórico, contada para encantar artísticamente. Homero nunca se desvía de este tono artístico y sitúa el interés principal en los hechos y en los actores, o sea, en la función épica. C. M. Bowra (1996: 32) añade, en este sentido, el importante aspecto de la impersonalidad en el estilo de Homero:

«Sus efectos principales brotan de la emoción que se expresa en actos, y consigue su objeto a través de sus personajes mismos, sin intervenir nunca con sus reflexiones propias sobre ellos o sobre la vida en general. Así logra dar una impresión de extraña impersonalidad. Conocemos sus gustos, sus tipos humanos preferidos, los aspectos del mundo que más le atraen; pero de lo que él mismo piensa o cuáles sean sus juicios, sus esperanzas o sus temores respecto a su época o su arte, no nos dice ni una palabra.»

El aspecto exclusivista que se observa en lo mitológico y en los sucesos y los personajes, dota al texto homérico de un carácter estático, que repercute en una presentación social limitada, porque casi solamente aparece la clase aristócrata según Erich Auerbach (1996: 27):

«Pero no se puede dejar de reconocer que constituye una especie de aristocracia feudal, cuyos hombres distribuyen su vida entre combates, cacerías, deliberaciones y festines, mientras que las mujeres vigilan a las sirvientas. Como estructura social, este mundo es inmutable; las luchas tienen únicamente lugar entre diferentes grupos señoriales; de abajo no llega nada.»

El acto de presentar solamente a la nobleza tal vez también tiene que ver con el hecho de que Homero no utiliza la llamada "separación estilística", sino que mezcla lo cotidiano-realista con lo trágico-elevado. La separación estilística se ha dado más tarde en todas partes y, para nosotros, la descripción realista de lo cotidiano con lo sublime es incompatible, y sólo se encuentra en la comedia o con mucho cuidado en la égloga. Debemos considerar también que la lengua en la *Iliada* es en cierto modo artificial. Jamás se la habló en el trato ordinario, y disfruta de ciertas libertades respecto de las reglas. Es un habla poética destinada a aspectos solemnes, y no al uso coloquial diario.

En la introducción a la obra *Los de abajo* de Mariano Azuela (1996: 20-22), Carlos Fuentes presenta su ensayo llamado *La Iliada descalza*, en el que ofrece, entre otras, algunas ideas sobre la clasificación genérica de la epopeya y el aspecto del presente y pasado absolutos, que resumen en cierto sentido lo anteriormente expuesto:

«Pero por su carácter mismo de viaje, de peregrinación, la épica es la forma literaria del tránsito, el puente entre el mito y la tragedia. [...] Pero para Ortega la épica posee un solo tiempo, el pasado, y no admite lo actual como posibilidad poética. El presente de la épica es sólo su actualización en la repetición: "El tema poético existe previamente de una vez para siempre; se trata sólo de actualizarlo en los corazones, de traerlo a plenitud de presencia" escribe el filósofo español en las Meditaciones del Quijote. El tiempo de la épica es un pasado absoluto pero indiscriminado. Como si el poeta de la epopeya supiese el carácter transitivo de su empresa, le cuesta dejar algo afuera de la misma, quiere meterlo todo en su saco épico. Ortega hace notar que en Homero la muerte de un héroe ocupa el mismo espacio-cuatro versos- que el cerrar de una puerta. En Mimesis, Erich Auerbach explica que en la épica nada queda a medio decir o en la penumbra. El primer plano permanente, la omniinclusión, las interpolaciones con las que el poeta épico da actualización a su pasado absoluto y transitivo entre el mito y la tragedia crean esa sensación "retardadora" [...]»

Al lado del desarrollo "mito-épica-tragedia" según Carlos Fuentes, vale la pena mencionar, como último comentario de esta tesis, la posición y el origen de la épica que ofrece Ulrich Wilamowitz von Möllendorff en su libro *Die Ilias und Homer*.

También para este importante helenista e investigador de la literatura clásica griega de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, detrás y al lado del *epos* está ubicado el mito o la leyenda, palabra exacta que utiliza Wilamowitz en su libro (en alemán: die Sage). La leyenda se formó a lo largo de mucho tiempo y por medio de conocimiento, imaginación y voluntad de varios poetas. Después, el poeta de la *Iliada* substituyó la leyenda, o mejor dicho la larga tradición de una cantidad grande de leyendas, por la poesía de la epopeya. El origen y el principio de todo este desarrollo se debe de buscar en las musas, protectoras de toda forma de arte en la mitología griega. Las musas inspiraban a los poetas para que, por medio de la imaginación, crearan nuevas historias.

Entre la leyenda y la épica, Wilamowitz ubica la canción (en alemán: das Lied). Así llegamos al desarrollo "leyenda (mito)-canción-épica" (en alemán: Sage-Lied-Epos) que ofrece este helenista. Al principio, la canción, cantada por los rapsodas, se acompañaba con instrumentos musicales, como la lira. Después, en algunas regiones de Grecia, fue substituida por la recitación o declamación, hasta llegar a la forma escrita de la epopeya. Según Wilamowitz, el anhelo y la capacidad del hombre de contar una historia en un contexto más amplio, hizo crear un nuevo estilo y una nueva forma, que es precisamente la epopeya.

Al final, el poeta de la *Iliada*, le dio a Grecia su epopeya, un monumento cultural sin comparación. Cuánto hay de historia y cuánto de imaginación en esta epopeya, no lo podemos medir, y no lo sabremos nunca. Pero más importante que esta cuestión, y también más importante que el mismo Homero, sea como hombre real o como poeta, es la verdad poética y la creación de un texto literario las que pueden impresionar y cautivar para siempre.

### III. CONCLUSIONES

- A. El tema esencial de la historia de la educación griega (*paideia*) es el concepto de la *areté*.
- B. *Areté* significa el incesante esfuerzo del hombre y su lucha entre los *aristos* por la supremacía, por el afán de distinguirse, por la aspiración de la persona a lo ideal y superpersonal.
- C. La *Iliada* es la expresión poética de los altos valores e ideales de la *paideia* griega.
- D. La *areté* del hombre homérico se refiere a la destreza y fuerza física, pero ante todo a su valentía (*andreía*).
- E. La meta más importante del hombre heroico, consciente de su destino implacable (*moira*), era el deseo de alcanzar el honor (*timée*) y la gloria (*doxa*) para poder permanecer inolvidado en la memoria de la posteridad gracias a los cantos de los aedos.
- F. Aquileo, el héroe más destacado de la epopeya homérica, es el máximo representante de las *aretai* y de la ética de la alta educación griega, y representa además no tanto un ideal de la humanidad, sino una idealidad casi divina de su semblante hermoso y vivo.
- G. La tragedia de Aquileo yace en su grandeza heroica, ligada al destino implacable y a las necesidades de la propia decisión y acción.
- H. La *areté* del hombre homérico consistía en mantener la *sofrosyne*, un equilibrio emocional entre la acción (por ejemplo sus combates) y la reflexión (sus palabras), las cuales tenían que ser moderadas, responsables, sensatas y ejemplares.
- I. El mundo, el arte y el autor de la *Iliada* tienen un carácter *apolíneo* y demuestran la *sofrosyne* porque, en toda la presentación de esta epopeya, hay una búsqueda de una existencia armónica entre el hombre, la Naturaleza y el mundo en su totalidad.

- J. El mérito de Homero se halla en la original reestructuración y recreación de una larga tradición oral de poemas breves que, en torno a la guerra de Troya, venían cantando los rapsodas.
- K. Prueba de la universalidad y grandeza de Homero es la presentación de la excelencia humana, única en la historia del hombre, en una forma poética sin precedentes.

#### IV. BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Martín. 1958. *Enciclopedia del Idioma*. Madrid. Aguilar. vol. I.
- Auerbach, Erich. 1996. *Mímesis*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Bloch, Raymond. 2002. *La adivinación en la antigüedad*. México. Fondo de Cultura Económica.
- C.M., Bowra. 2001. *Historia de la Literatura Griega*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Burckhardt, Jacob. 1947. *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona. Editorial Iberia. vol.I.
- \_\_\_\_\_; 1947a. *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona. Editorial Iberia. vol.II.
- Burckhardt, Jacob. 1954. *Historia de la Cultura Griega*. Barcelona. Editorial Iberia. vol.IV.
- Carrera, Margarita. 1980. *Nietzsche y la Tragedia*. Guatemala. Editorial Universitaria.
- Carrera, Margarita. 1995. *Mundo heleno a la luz de Nietzsche y del psicoanálisis*. Guatemala. Editorial Oscar de León Palacios.
- Falcón Martínez, Constantino; Fernández Galiano, Emilio; López Meleno, Raquel. 2001. Madrid. *Diccionario de Mitología Griega*. Alianza Editorial.
- Fuentes, Carlos. 1996. «*La Iliada descalza*». En *Los de abajo*, de Mariano Azuela. 2ª ed. Balboa. Fondo de Cultura Económica.
- Homero. 1998. *Iliada*. Traducción de Antonio López Eire. Madrid. Editorial Cátedra.
- Homero. 2002. *Iliada*. Traducción de Luis Segalá y Estalella. Bogotá. Editorial Panamericana.
- Jaeger, Wolfgang. 1996. *Paideia*. México. Fondo de Cultura Económica.
- Kullmann, Wolfgang. 1956. *Das Wirken der Götter in der Ilias*. Berlin. Akademie-Verlag.

- Lattimore, Richmond. 1961. *The Iliad of Homer*. Chicago. Phoenix Books.
- Monlau, Pedro Felipe. 1944. *Diccionario de la Lengua Castellana*. 2ª ed. Buenos Aires. Librería "El Atenco".
- Nietzsche, Friedrich. 2002. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid. Alianza Editorial.
- Ortega y Gasset, José. 1975. *La rebelión de las masas*. Lima. Editorial Universal, S.A.
- Pabón de Urbina, José.M. 1996. *Diccionario Manual Griego-Español*. 17ª ed. Barcelona. Bibliograf, S.A.
- Unamuno. 1999. *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid. Editorial Biblioteca Nueva.
- Wilamowitz von Möllendorff, Ulrich. 1916. *Die Ilias und Homer*. Berlin. Weidmannsche Buchhandlung.