

De la fama a la patria en los poemas homéricos*

Raúl Garrobo Robles

(Licenciado en Filosofía y Diplomado en Estudios Avanzados por la Universidad Autónoma de Madrid. Profesor de Enseñanzas Medias. raul.peredur@hotmail.com)

Consideradas unánimemente como las dos piezas más antiguas de la épica europea, la *Iliada* y la *Odisea* suelen ocupar un lugar privilegiado entre el numeroso y variado conjunto que en occidente conforman este tipo de narraciones. Si atendemos a su significado etimológico, el vocablo castellano ‘épica’, que procede en último término del griego ἔπος —*épos*— (‘palabra’, ‘discurso’, ‘canto’, ‘epopeya’), hace referencia a un determinado tipo de relatos tradicionales de cierta magnitud en los que se narraban acciones bélicas y otras hazañas famosas protagonizadas por personajes heroicos y en los que también podían intervenir divinidades. Si bien es cierto que antes de ser entregadas a la escritura este tipo de narraciones circularon por lo general de boca en boca sometidas a un constante proceso de repetición y variación, las composiciones épicas no deben ser identificadas necesariamente con la poesía oral. Repetición, variabilidad y reinterpretación, todas ellas vinculadas a la oralidad y la memoria colectivas, parecen ser, más bien, el germen de ese otro complejo, mucho más amplio, que conforma el mito¹, terreno éste desde el que parece germinar y florecer toda épica, pero al que ésta no se deja reducir. Antes bien, las características identitarias básicas de toda epopeya —tomando como paradigma la *Iliada*— parecen reducirse esencialmente a dos: la distancia épica y la fama de los hombres.²

En el juego de posiciones que se establece entre la propia narración y su auditorio, la distancia épica presupone la necesaria separación temporal entre dos mundos en aparente continuidad: el mundo heroico en el que viven y actúan los personajes del relato y el mundo histórico al que pertenecen los seres humanos que, arraigados en el marco socio-cultural para el que aquél fue compuesto, lo escuchan o lo leen; esto es, por un lado, la recreación pseudo-histórica de personajes y sucesos acaecidos en un pasado del que ya no se tiene constancia directa y, por otro, el entorno socio-histórico al que pertenece el auditorio, el cual, de no ser por la propia narración, nada podría saber del remoto pasado en el que se sitúa la acción de la epopeya.

* Una primera versión del presente ensayo fue redactada en el año 2001 como trabajo de investigación en el marco del curso y seminario de doctorado *Problemas a la representación de la humanidad en los poemas homéricos*, ofertado por el Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid y dirigido por el profesor Ignacio Vento. La tesis fundamental de aquel curso consistió por entonces en considerar la *Odisea* no sólo como el relato épico del trayecto que conduce a Ulises desde las ruinas de Troya hasta su tierra patria, sino, también, como el reflejo literario de un viaje cultural a través del cual el pueblo griego hubo de complementar y sustituir en buena medida el paradigma cultural de la violencia desatada de la guerra por el menos belicoso de la convivencia pacífica. No estamos en condiciones de conocer con exactitud en qué grado el presente ensayo, tanto en su forma original como en su primera y lejana versión, es deudor de las fecundas clases del profesor Vento. Sí podemos, sin embargo, suponer que esta deuda no es precisamente exigua. Conviene asimismo apuntar que aquella primera versión del actual ensayo fue galardonada bajo el título *El retorno del héroe. De la fama a la patria en los poemas homéricos* como Finalista Primero en el IIº Certamen de Ensayo Filosófico del Ciberespacio, ofrecido y gestionado por el Canal #Filosofia Irc-hispano (<http://www.filosofia-irc.org/>). Quiero expresar aquí mi agradecimiento al citado Canal por ceder su espacio web para la difusión de los trabajos académicos de muchos estudiantes universitarios, piedra y fundamento de nuestra filosofía futura.

¹ Cf.: M. Detienne, *L'invention de la mythologie*, Gallimard, Paris, 1981, pp. 75-86 (trad. cast.: *La invención de la mitología*, Península, Barcelona, 1985, pp. 50-57).

² Para un mayor conocimiento de ambas características en relación con la épica griega, cf.: J. M. Redfield, “The fames of men” y “The epic distance”, en *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, The University of Chicago Press, Chicago, 1978, pp. 30-35 y 35-39 (trad. cast.: “La fama de los hombres” y “La distancia épica”, en *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Destino, Barcelona, 1992, pp. 73-82 y 82-88).

Los relatos épicos narran, pues, las hazañas de los hombres y mujeres que la memoria colectiva del auditorio sitúa en un momento normalmente indefinido de su pasado pseudo-histórico; hombres y mujeres que —aunque muy similares a los receptores de la narración— destacan sin embargo por su desbordante grandeza, tanto física como moral. Nos hablan, por ejemplo, del orgulloso Aquiles, dispuesto a sacrificar las vidas de sus compañeros de armas si con ello consigue restituir el honor que siente haber perdido por la afrenta pública que le causara Agamenón; nos hablan, también, del desconsolado Gilgamesh, víctima del temor a su propia finitud, el cual le conduce, primero, a ganarse un renombre imperecedero, para después, insatisfecho con tan frágil género de inmortalidad, perseguir en vano una auténtica e inalcanzable vida sin fin; nos hablan, de igual modo, del heroico Cú Chulainn, apenas un muchacho y preparado ya para morir; nos hablan, en fin, del muy sufrido Ulises, para quien renunciar a su nombre y condición no le resulta un impedimento insalvable si con ello logra regresar a su tierra patria.

Como hemos dicho, las hazañas de estos personajes se sitúan en un tiempo que no es ya el de su auditorio. Esta distancia épica favorece la narración de hechos y acontecimientos que, debido a su lejanía, resultan tan creíbles como inconstables —siempre y cuando su trama se ajuste a las exigencias de la verosimilitud—, lo cual favorece asimismo que puedan ser descritos por su auditorio como excepcionales. En palabras de Werner Jaeger, «la tradición del pasado refiere la gloria, el conocimiento de lo grande y lo noble, no un suceso cualquiera»³. No debe extrañarnos, pues, que tales hazañas y acciones fueran precisamente las que las sociedades aurales —como la griega de los siglos VIII-V a.C.— consideraran dignas de recordar y perpetuar mediante su constante memorización y repetición. En definitiva, eran éstas hazañas famosas, esto es, narraban la fama de los hombres y mujeres de antaño, héroes y heroínas de sus respectivos pueblos.

Inmersos en el fragor de la batalla o envueltos en sus desafíos personales, los héroes de la épica caminan a menudo sobre el filo de una espada dispuestos a entregar su vida a cambio de la fama. Así, por ejemplo, el ya citado Gilgamesh, en la primera gran epopeya de la humanidad, incurre en este mismo comportamiento cuando, sin otro motivo aparente más que el de alcanzar un renombre inmortal, se dirige hacia el Bosque de los Cedros para dar muerte a su guardián, el terrible Khuwawa:

«Si sucumbo, al menos me habré hecho un renombre. “¡Gilgamesh —se dirá— contra el feroz Khuwawa entabló la lucha!”»⁴; *Poema de Gilgamesh*, tablilla III, de Yale, columna IV, vv. 13-15.

Muy pocos son los varones probados que, motivados por otros ideales, se enfrentan a la muerte sin reparar en su futuro renombre. De hecho, el surgimiento de buena parte de estos ideales, entre los que cabe destacar el descubrimiento, que también fue invención, del *fine amor* o *amour courtois*⁵, puede ser localizado en Europa en dos momentos históricos bien definidos, ambos coincidentes con el desarrollo histórico de la novela: en primer lugar, en Grecia, a partir del siglo IV a.C.⁶, y en segundo lugar, en el occidente medieval, a partir del XII. En este respecto,

³ W. Jaeger, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1996, p. 53.

⁴ *Poema de Gilgamesh*, traducción de F. Lara Peinado, Tecnos, Madrid, 1997, p. 41.

⁵ Cf.: M. Cereceda, *El origen de la mujer sujeto*, Tecnos, Madrid, 1996; C. García Gual, *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Akal, Madrid, 1997.

⁶ «El tema del héroe que viaja por diversos lugares y conoce aventuras y lances amorosos, con frecuencia disfrazado e irreconocible, iba a convertirse en la forma original de la novela griega, que comenzó a aparecer en el siglo cuarto antes de Cristo»; J. Griffin, *Homero*, Alianza,

Lanzarote del Lago puede ser considerado el máximo representante de este tipo de héroe al que, en su búsqueda, nada le importa, ni la muerte ni la fama, salvo su amada, a la que debe rescatar aunque para ello tenga que deslizarse, como antes dijimos, sobre el filo de una espada:

«¡Bien se mantendrá sobre la espada, que más afilada estaba que una hoz, con las manos desnudas y descalzo!»⁷; Ch. de Troyes, *El caballero de la carreta*, vv. 3100-3103.

Ahora bien, creemos firmemente que en las composiciones épicas es la fama, por encima de cualesquiera otros ideales culturales, la que motiva las acciones de los héroes.

Tomando la *Iliada* como paradigma épico, no cabe duda de que en este poema la primacía del ideal heroico de la fama —κλέος, *kléos*— sobrepasa con creces la del resto de motivaciones conforme a las cuales los personajes de la trama rigen su comportamiento. Más claramente que en ninguna otra epopeya, en el poema de la guerra de Ilio los héroes representan sin ambages el paradigma bélico de la muerte por deber y por honor, muerte ésta estrechamente relacionada con la fama. A un paso del funesto destino, los guerreros aqueos y troyanos avanzan entre las filas formadas por sus compañeros para quitar la vida al enemigo o para morir ellos mismos en el intento. Podríamos preguntarnos, ¿de dónde procede en estos héroes la fortaleza de ánimo necesaria para afrontar su deber? Ésta, como ya hemos advertido, no puede proceder de ideales que bajo ningún concepto estaban aún presentes en la sociedad griega de finales de la Época Oscura y comienzos de la Arcaica. Antes bien, es la fama la que les permite afrontar el tenebroso abismo de la muerte, aunque no tanto el adquirir buen renombre como el evitar uno vergonzoso. Así, Héctor, en un momento de debilidad, para poder afrontar su deber como paladín troyano y encarar su destino ante Aquiles, no encuentra en su interior otra motivación que le mantenga en el campo de batalla más que la que le proporciona la fama:

«Ahora sí que tengo próxima la muerte cruel; ni está ya lejos ni es eludible. Eso es lo que hace tiempo fue del agrado de Zeus y del flechador hijo de Zeus, que hasta ahora me han protegido benévolos; mas ahora el destino me ha llegado. ¡Que al menos no perezca sin esfuerzo y sin gloria [*akleíōs*], sino tras una proeza cuya fama llegue a los hombres futuros!»⁸; *Iliada*, XXII 300-305.

Este mismo pudor —αἰδώς, *aidós*— que impulsa a Héctor a evitar la reprobación social —νέμεσις, *némesis*— y el mal renombre puede ser igualmente constatado en el discurso que Sarpedón dirige a Glauco en el canto XII de la *Iliada*, en el fragor de la batalla ante los barcos aqueos:

«¿Para qué, Glauco, a nosotros dos se nos honra más con asientos de honor y con más trozos de carne y más copas en Licia? ¿Para qué todos nos contemplan como a dioses y administramos

Madrid, 1984, p. 86. Werner Jaeger sitúa este mismo proceso de conversión ya en la *Odisea*, con la cual, al menos parcialmente, «la épica se convierte en novela»; *op. cit.*, p. 33.

⁷ Ch. de Troyes, *El Caballero de la Carreta*, traducción de L. Alberto de Cuenca y C. García Gual, Alianza, Madrid, 1996, p. 69.

⁸ Homero, *Iliada*, traducción de E. Crespo Güemes, Gredos, Madrid, 1996, p. 548; *The Iliad. II.*, Loeb Classical Library, Londres, 1999, p. 474:

300 «νῦν δὲ δὴ ἐγγύθι μοι θάνατος κακός, οὐδ' ἔτ' ἄνευθεν,
οὐδ' ἄλεη: ἦ γάρ ῥα πάλαι τό γε φίλτερον ἦεν
Ζηνί τε καὶ Διὸς υἱί ἐκηβόλω, οἳ με πάρος γε
πρόφρονες εἰρύατο: νῦν αὐτέ με μοῖρα κιχάνει.
μὴ μάν ἄσπουδί γε καὶ ἀκλειῶς ἀπολοίμην,
305 ἀλλὰ μέγα βέξας τι καὶ ἔσσομένοισι πυθῆσθαι».

inmenso predio reservado a orillas del Janto, fértil campo de frutales y feraz labrantío de trigo? Por eso ahora debemos estar entre los primeros licios, resistiendo a pie firme y encarando la abrasadora lucha, para que uno de los licios, armados de sólidas corazas, diga: “A fe que no sin gloria [akleées] son caudillos en Licia nuestros reyes, y comen pingüe ganado y beben selecto vino, dulce como miel. También su fuerza es valiosa, porque luchan entre los primeros licios”⁹; *Iliada*, XII 310-321.

Ante semejantes pasajes, cargados de una sobrecogedora fuerza trágica y de un heroísmo épico que aún hoy conmueve nuestra sensibilidad postmoderna, la *Odisea*, en cambio, guarda silencio. Ni tan siquiera en el momento crucial del poema, en el que Ulises, ya sin disfraz —aunque con las espaldas bien cubiertas— se enfrenta a los indolentes galanes, encontramos nada semejante. En palabras del gran especialista Jasper Griffin: «al final la destrucción de los pretendientes se nos ofrece menos como un gesto heroico que como un episodio de justicia divina»¹⁰. Nos encontramos, pues, ante otro tipo de heroísmo, el cual, como tendremos oportunidad de apreciar, no ansía la fama por sí misma —esto es, como finalidad de la existencia heroica—, sino tan sólo como reconocimiento del orden ideológico sancionador. Es más, consideramos que en la *Odisea* la fama pierde la posición privilegia y omnipresente que retenía todavía en la *Iliada*, composición en la que poseía por sí sola capacidad suficiente como para otorgar sentido a la efímera existencia del héroe. En este respecto, a lo largo de las siguientes páginas nos proponemos estudiar las nuevas estructuras culturales conforme a las cuales la fama pierde protagonismo en la *Odisea* en favor de una existencia que ya no necesita de la muerte para ser reconocida socialmente; una existencia que, por ello, puede incluso desearse anónima y prolongada; en definitiva, una existencia más acorde con el nuevo paradigma cultural con el que el poema interactúa y desde el cual se retroalimenta, y en el que la prudencia, la suspicacia y hasta el engaño valen tanto como la propia vida, la cual, encauzada en el entramado funcional de la sociedad, se erige como auténtico baluarte ideológico de los nuevos tiempos.

Como es sabido, las composiciones que los aedos griegos narraban a su auditorio podían ser principalmente de dos tipos: relatos épicos protagonizados por héroes, los cuales implicaban a menudo relaciones entre los seres humanos y los dioses¹¹, y relatos sobre los orígenes, centrados en la figura de los dioses. Estas

⁹ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 343; *The Iliad. I.*, Loeb Classical Library, Londres, 1928, p. 566:

310 «Γλαῦκε, τί ἦ δὴ νῶϊ τετιμήμεσθα μάλιστα
ἔδρη τε κρέασίν τε ἰδὲ πλείους δεπάεσσιν
ἐν Λυκίῃ, πάντες δὲ θεοῦς ὡς εἰσορόωσι;
καὶ τέμενος νεμόμεσθα μέγα Ξάνθοιο παρ' ὄχθας,
καλὸν φυταλιῆς καὶ ἀρούρης πυροφόροιο.
315 τῶ νῦν χρῆ Λυκίοισι μέτα πρότοισιν ἐόντας
ἐστάμεν ἠδὲ μάχης καυστείρης ἀντιβολῆσαι,
ὄφρα τις ᾧδ' εἶπη Λυκίων πύκα θωρηκτάων:
οὐ μὲν ἀκλέεες Λυκίην κάτα κοιρανέουσιν
ἡμέτεροι βασιλῆες, ἔδουσί τε πίονα μῆλα
320 οἶνόν τ' ἔξαιτον μελιθόα: ἀλλ' ἄρα καὶ ἰς
ἔσθλῃ, ἐπεὶ Λυκίοισι μέτα πρότοισι μάχονται».

¹⁰ J. Griffin, *op. cit.*, p. 70.

¹¹ Con este tipo de narraciones entretiene Femio a los pretendientes de Penélope en la *Odisea*: «Femio, tú sabes, sí, muchas otras historias fascinantes de héroes, hazañas de hombres y de dioses, que los aedos hacen famosas» (*Odisea*, i 337-338); traducción de C. García Gual, Alianza, Madrid, 2005, p. 53; *The Odyssey. I.*, Loeb Classical Library, Londres, 1945, p. 26:
«Φήμε, πολλά γὰρ ἄλλα βροτῶν θελκτῆρια οἶδας,

últimas composiciones, entre las que cabe destacar la *Teogonía* de Hesíodo, atraían la atención del auditorio tanto como lo hacían los poemas épicos. Sin embargo, entre ambos tipos de historias existió siempre una diferencia fundamental: la importancia de la fama para el argumento, esencial en las composiciones épicas, pero contingente y accidental en los relatos sobre los dioses. En efecto, ¿qué sentido trágico podría tener para un griego de la Época Oscura o Arcaica escuchar la fama de unos seres que no estaban sujetos a la muerte ni al sufrimiento provocado por las pérdidas irreparables? De hecho, tal y como nos recuerda Hannah Arendt en *La condición humana*, la auténtica fama, aquella que hace inmortal a quien para sí hubo de ganarla, sólo se obtiene a cambio de la propia vida, es decir, «sólo el hombre que no sobrevive a su acto supremo es el indisputable dueño de su identidad», motivo éste por el cual Aquiles aparece ante nosotros como «el único “héroe”, y por lo tanto el héroe por excelencia, que entrega en las manos del narrador el pleno significado de su acto»¹², arquetipo del héroe que hace de sí mismo objeto y tema de canciones futuras. Los dioses, por lo contrario, no necesitan de la fama para que su memoria perdure; para estar presentes entre las gentes les es suficiente su condición inmortal, así como el culto que debido a ello los seres humanos les rinden.

El mundo que refleja la *Iliada*, tal y como lo reconocen los especialistas, es un mundo trágico y funesto. En él se desarrolla una guerra que se prolonga más de lo esperado, llevando dolor y sufrimiento a todos aquellos que en ella se ven envueltos. No es de extrañar, pues, que los personajes del poema aparezcan a menudo imbuidos de un profundo pesimismo, el cual les conduce a no esperar nada de la vida, salvo, quizá, la fama que Zeus Cronida otorga a los que le hacen vibrar en su privilegiado trono olímpico. En un mundo así, el placer y el gozo son tan efímeros como puede llegar a serlo la vida humana. Licaón, sin ir más lejos, apenas puede disfrutar once días «recreándose el ánimo con los suyos»¹³ (*Iliada*, XXI 45), pues al duodécimo la divinidad le hace caer de nuevo en manos de Aquiles, el cual, en uno de los más bellos y violentos pasajes de la *Iliada*, acaba con su vida y lo arroja al río Escamandro. Ahora bien, si existe un pasaje en el que el pesimismo homérico hubo de arrebatar especialmente a su auditorio, éste se localiza a nuestro juicio en las palabras de Héctor a su esposa Andrómaca en el VI canto del poema:

«[...] habrá un día en que seguramente perezca la sacra Ilio, y Príamo y la hueste de Príamo, el de buena lanza de fresno. Mas no me importa tanto el dolor de los troyanos en el futuro ni el de la propia Hécuba ni el del soberano Príamo ni el de mis hermanos, que, muchos y valerosos, puede que caigan en el polvo bajo los enemigos, como el tuyo, cuando uno de los aqueos, de bronceínas túnicas, te lleve envuelta en lágrimas y te prive del día de la libertad; y quizá en Argos tejas la tela por encargo de una extraña y quizá vayas por agua a la fuente Meseide o a la Hiperea obligada a muchas penas, y puede que te acose feroz necesidad. Y alguna vez quizá diga alguien al verte derramar lágrimas:

ἔργ' ἀνδρῶν τε θεῶν τε, τὰ τε κλείουσιν ἀοιδοί».

¹² «Only a man who does not survive his one supreme act remains the indisputable master of his identity»; «[Achilles] is the only “hero”, and therefore the hero par excellent, who delivers into the narrator’s hands the full significance of his deed»; H. Arendt, *The human condition*, Doubleday Anchor Books, New York, 1959, p. 173 (trad. cast.: *La condición humana*, Paidós, Buenos Aires, 1996, pp. 216-217).

¹³ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 519.

“Esta es la mujer de Héctor, el que descollaba en la lucha sobre los troyanos, domadores de caballos, cuando se batían por Ilio”.

Así dirá alguien alguna vez, y tú sentirás un renovado dolor por falta del marido que te proteja del día de la esclavitud. Mas ójala que un montón de tierra me oculte, ya muerto, antes que oír tu grito y ver cómo te arrastran»¹⁴; *Iliada*, VI 448-465.

En estas palabras, concretamente en los versos 459-461, advertimos una vez más la necesidad que los héroes de la *Iliada* tienen de la fama, la cual se instituye entre ellos como el bálsamo más eficaz para aliviar el dolor que les provoca el trágico conocimiento de su frágil y efímera existencia. De hecho, tan sólo a Aquiles, en todo el poema, se le permite cuestionar el valor y la utilidad de este *kléos* que otorga renombre, junto al cual, en algunas de sus reflexiones, sitúa como alternativa una existencia anónima y prolongada en compañía de su familia:

«Mi madre, Tetis, la diosa de argénteos pies, asegura que a mí dobles Parcas me van llevando al término que es la muerte: si sigo aquí luchando en torno a la ciudad de los troyanos, se acabó para mí el regreso [*nóstos*], pero tendré gloria [*kléos*] inconsumible; en cambio, si llego a mi casa, a mi tierra patria [*patrída gaían*], se acabó para mí la noble gloria [*kléos*], pero mi vida será duradera y no la alcanzaría nada pronto el término que es la muerte»¹⁵; *Iliada*, IX 410-416.

Podríamos pensar que el Pelida plantea aquí la posibilidad que aún le aguarda de elegir entre dos destinos mutuamente excluyentes, a saber, morir heroicamente para adquirir así un renombre imperecedero o, renunciando a la fama, regresar a su tierra patria para disfrutar de una existencia anónima y duradera. Sin embargo, otros pasajes del poema parecen indicar más bien que sus palabras no expresan una posibilidad real, sino tan sólo el deseo de que así pudiera ser:

¹⁴ Homero, *Iliada*, ed. cit., pp. 226-227; *The Iliad. I.*, ed. cit., p. 294:

450 «ἔσσειται ἡμᾶρ ὄτ' ἂν ποτ' ὀλώλῃ Ἴλιος ἱρή
καὶ Πριάμος καὶ λαὸς εὐμμελίῳ Πριάμοιο.
ἀλλ' οὐ μοι Τρώων τόσσον μέλει ἄλγος ὀπίσσω,
οὐτ' αὐτῆς Ἑκάβης οὔτε Πριάμοιο ἀνακτος
οὔτε κασιγνήτων, οἳ κεν πολέες τε καὶ ἐσθλοὶ
ἐν κονίῃσι πέσσειεν ὑπ' ἀνδράσι δυσμενέεσσιν,
455 ὅσσον σεῦ, ὅτε κέν τις Ἀχαιῶν χαλκοχιτώνων
δακρυόεσσαν ἄγηται, ἐλεύθερον ἡμᾶρ ἀπούρας:
καὶ κεν ἐν Ἄργει εὐδῶσα πρὸς ἄλλης ἰστόν ὑφαίνεις,
καὶ κεν ὕδωρ φορέεις Μεσσηϊδος ἢ Ὑπερείης
πόλλ' ἀεκαζομένη, κρατερὴ δ' ἐπικείσεται ἀνάγκη:
καὶ ποτέ τις εἴπησιν ἰδὼν κατὰ δάκρυ χέουσαν:
460 Ἴκτορος ἦδε γυνή, ὃς ἀριστεύεσκε μάχεσθαι
Τρώων ἵπποδάμων, ὅτε Ἴλιον ἀμφεμάχοντο.
ὥς ποτέ τις ἔρρει: σοὶ δ' αὖ νέον ἔσσειται ἄλγος
χῆτεϊ τοιοῦδ' ἀνδρὸς ἀμύνειν δούλιον ἡμᾶρ.
ἀλλὰ με τεθνηῶτα χυτῆ κατὰ γαῖα καλύπτει
465 πρὶν γέ τι σῆς τε βοῆς σοῦ θ' ἔλκηθμοῖο πυθέσθαι».

¹⁵ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 278; *The Iliad. I.*, ed. cit., pp. 410 y 412:

410 «μήτηρ γάρ τέ μέ φησι θεά Θετίς ἀργυρόπεζα
διχθαδίας κήρας φερέμεν θανάτοιο τέλοςδέ.
εἰ μὲν κ' αὐθι μένων Τρώων πόλιν ἀμφιμάχωμαι,
ᾧλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται:
415 εἰ δέ κεν οἴκαδ' ἴκωμι φίλην ἐς πατρίδα γαῖαν,
ᾧλετό μοι κλέος ἐσθλόν, ἐπὶ δῆρὸν δέ μοι αἰὼν
ἔσσειται, οὐδέ κέ μ' ὄκα τέλος θανάτοιο κιχεῖη».

«¡Ay, hijo mío! ¿Por qué te crié si en hora aciaga te di a luz? ¡Sin llanto y sin pena junto a las naves debiste quedarte sentado, ya que tu sino es breve y nada duradero! Temprano ha resultado ser tu hado e infortunado sobre todos has sido; por eso, para funesto destino te alumbré en palacio»¹⁶; *Iliada*, I 414-418.

Y también:

«¡Madre! Ya que me diste a luz para una vida efímera, honor [*timén*] me debió haber otorgado el olímpico Zeus altitonante»¹⁷; *Iliada*, I 352-354.¹⁸

Renunciar a la fama, dando la espalda al honor —*τιμή*, *timé*—, para esquivar así el funesto destino y poder regresar a la tierra patria son opciones que, simplemente, no contempla el paradigma cultural que recoge y representa la *Iliada*. Como afirma Jasper Griffin¹⁹, no importa que Aquiles, ante la embajada de Agamenón, «no pueda ver razón alguna de por qué debería él hacer una elección heroica, dado que no ha recibido trato de héroe» (*Iliada*, IX 314-345); no importa, igualmente, que, como consecuencia de esta ofensa, sienta añoranza de su padre, al que imagina en Ftía derramando «tiernas lágrimas por la ausencia de su hijo, que en un pueblo extranjero por la estremecedora Helena combate contra los troyanos»²⁰ (*Iliada*, XIX 323-325); de nada importa, en fin, que su propio hijo, Neoptólemo, aguarde en la isla de Esciro el regreso de su heroico progenitor (*Iliada*, XIX 326-327), pues, como ya hemos advertido, ninguno de los personajes de la *Iliada*, ni tan siquiera Aquiles, puede escapar a su destino, el cual, desde la perspectiva que nos ocupa, no se encuentra tanto en manos de Zeus como en boca del poeta, creador de cultura.²¹ De hecho, tan sólo a Ulises, de entre todos los héroes que combatieron ante las murallas de Ilio, se le permitirá renunciar al honor, así como a la fama que éste conlleva, para poder así regresar sano y salvo a su querida y añorada tierra patria; aunque, como bien sabemos, estos sucesos no se narran en la *Iliada*, sino en la *Odisea*, la cual se sitúa en un contexto ideológico lo suficientemente alejado del que representa su hermana mayor

¹⁶ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 116; *The Iliad. I.*, ed. cit., p. 34:

«ὦ μοι τέκνον ἐμόν, τί νύ σ' ἔτρεφον αἰνὰ τεκοῦσα;
415 αἶθ' ὄφελος παρὰ νηυσὶν ἀδάκρυτος καὶ ἀπῆμων
ἦσθαι, ἐπεὶ νύ τοι αἴσα μίνυνθά περ, οὐ τι, μάλα δῆν:
νῦν δ' ἅμα τ' ὠκύμορος καὶ οἴζυρος περὶ πάντων
ἔπλεο: τῷ σε κακῇ αἴσῃ τέκον ἐν μεγάροισι».

¹⁷ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 114; *The Iliad. I.*, ed. cit., p. 28:

«μῆτερ, ἐπεὶ μ' ἔτεκές γε μίνυνθάδιόν περ ἐόντα,
τιμὴν πέρ μοι ὄφελλεν Ὀλύμπιος ἐγγυαλίξει
Ζεὺς ὑψιβρεμέτης».

¹⁸ Cf. asimismo: *Iliada*, XXIV 540.

¹⁹ J. Griffin, *op. cit.*, pp. 30-31.

²⁰ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 497.

²¹ Adoptamos en este respecto la opinión de J. M. Redfield: «The characters in a poem are as the poet made them, and he made them as he would have them for the needs of his work. When we think of the poem as a made thing, a construct, we abandon the point of view of the characters and take our stand with the poet. We ask what sort of meaning the poet is conveying and how he seeks to convey it; we shall find this meaning conveyed, not in the represented experience of any single character, but in the poem as a whole. We thus shift our interest from character to plot, taking “plot” in a very broad sense as that implicit conceptual unity which has given the work its actual form. We investigate the meaning of the work by asking how it hangs together, and thus we investigate what the poet is driving at»; *op. cit.*, p. 23 («Los personajes de un poema son como los ha hecho el poeta, el cual los forjó con arreglo a las necesidades de su obra. Cuando pensamos en el poema como algo artificial, como una construcción, abandonamos el punto de vista de los personajes y adoptamos el del poeta. Nos preguntaremos qué clase de significado está transmitiendo el poeta y cómo busca transmitirlo; descubriremos que ese significado se transmite, no en la experiencia que se representa en ninguno de los personajes concretos, sino en el conjunto del poema. De este modo, trasladamos nuestro interés del personaje a la trama, entendiendo “trama”, en un sentido muy amplio, como la unidad conceptual implícita que ha dado a la obra su forma concreta. Investigamos el significado de la obra preguntándonos cómo se aúna, y de este modo buscamos qué es lo que quiere decir el poeta»; trad. cast.: *op. cit.*, p. 59).

como para poder hablar entre una y otra de distintos paradigmas culturales.

En oposición a la *Iliada*, poema épico de temática manifiestamente bélica, la *Odisea* se presenta como en el relato del regreso —*νόστος*, *nóstos*— a su tierra patria de uno de los héroes aqueos que tomaron parte en la contienda contra Ilio. Además de este *nóstos*, tal y como nos recuerdan Robert Graves²² y Jasper Griffin, «hubo también otros poemas que narraban las aventuras de los héroes aqueos a su regreso de Troya»²³. Desconocemos si el mensaje cultural que hubieron de transmitir estos poemas debe ser equiparado con el que —a nuestro juicio— contiene la *Odisea*. Sin embargo, no tenemos la menor duda de que este poema, más allá del regreso que en él se narra, fue asimilado por su auditorio como un viaje simbólico y alegórico a través del cual el pueblo griego hubo de complementar y sustituir en buena medida el paradigma cultural vinculado a la violencia desatada de la guerra por otro más acorde con el escenario social emergente a comienzos de la Época Arcaica. La *Odisea*, por lo tanto, debe ser considerada como portadora de una experimentación sobre lo humano en la que a través de las peripecias de un personaje arquetípico —Ulises— se introduce un nuevo ideal socio-cultural en el que el honor y el renombre heroicos quedan desplazados en beneficio de una concepción de la existencia humana como existencia prioritariamente social.

En uno de los pasajes de *El nacimiento de la tragedia* Friedrich Nietzsche nos hablaba de la ‘muerte temprana’ como la peor de las muertes que le cabe esperar al héroe homérico: «el auténtico *dolor* de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta [*baldige Abscheiden*]: de modo que ahora podría decirse de ellos, invirtiendo la sabiduría silénica, “lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez”»²⁴. Ahora bien, manifestar que ninguno de los héroes homéricos desea la muerte, ni la prematura ni cualquier otra, puede llegar a resultar una afirmación lo suficientemente general e indefinida como para acontecer vacía. Uno de los objetivos teóricos del presente ensayo consiste, de hecho, en completar esta afirmación. Como hemos visto, Aquiles —al igual que sucede con Héctor— pudo haber elegido para sí un destino alternativo, evitando de esa manera morir pronto. Ambos, sin embargo, decidieron libremente no hacerlo. El honor y el renombre, que es tanto como decir “el paradigma cultural con el que interactúa el poema”, hubieron de impedirselo.²⁵ Tampoco Ulises, en la *Odisea*, está dispuesto a morir. La muerte le parece tan detestable como le resulta a su camarada Euríloco (*Odisea*, xii 341); y la peor de todas ellas, si atendemos a sus propias palabras, es la que alcanza al héroe lejos de su patria sin dejar lugar a la fama:

«¡Ay de mí infeliz! ¿Qué va a sucederme al final ahora? ¡Temo que la diosa me haya dicho toda la verdad, cuando me dijo que en alta mar, antes de alcanzar mi tierra patria [*patrída gaían*], sufriría de nuevo dolores! Todo eso ahora va a cumplirse. Con qué nubarrones cubre Zeus el

²² Cf.: R. Graves, “Los regresos”, en *Los mitos griegos*, RBA, Barcelona, 2005, pp. 765-774.

²³ J. Griffin, *op. cit.*, p. 64.

²⁴ «[...] der eigentliche Schmerz der homerischen Menschen bezieht sich auf das Abscheiden aus ihm, vor allem auf das baldige Abscheiden: so dass man jetzt von inhem, mit Umkehrung der silenischen Weisheit, sagen könnte, “das Allerschlimmste sei für sie, bald zu sterben, das Zweitschlimmste, überhaupt einmal zu sterben”»; F. Nietzsche, “Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus”, en *Nietzsche Werke. Dritte Abteilung. Erster Band*, Walter de Gruyter, Berlín, 1972, p. 32 (trad. cast.: *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, Alianza, Madrid, 2000, pp. 55-56).

²⁵ Tal es la tesis que James M. Redfield defiende en *La tragedia de Héctor* (*op. cit.*), a saber, la de que el héroe, en pleno uso de su libertad personal, se ve compelido por sus propias limitaciones —encauzadas en la órbita socio-cultural de una ética heroica de la que no puede escapar— a obrar de manera errónea, acarreado su propia e inminente destrucción.

amplio cielo, y revuelve el mar, y ya se desbocan las ráfagas de todo tipo de vientos. Ahora tengo segura una desastrosa muerte.

¡Tres y cuatro veces dichosos los dánaos que antaño murieron sirviendo a favor de los Atridas en la amplia llanura de Troya! ¡Ojalá que también yo hubiera muerto y cumplido mi destino en aquel día, cuando muchísimos troyanos me lanzaron encima sus lanzas de punta de bronce al costado del cadáver de Aquiles! En tal caso habría obtenido honores fúnebres y me habrían dado gloria [*kléos*] los aqueos. Ahora, en cambio, está predestinado que me arrebate una muerte miserable [*leygaléo thanáto*]²⁶; *Odisea*, v 299-312.

En estos versos podemos apreciar con total claridad cómo para Ulises cualquier otra muerte es mejor que aquella que impide al héroe regresar a su hogar dejando su vida en el mar. Desde el punto de vista del personaje, una muerte de estas características supone para el héroe la privación del reconocimiento social de su valía; desde su enfoque social, sin embargo, conlleva la privación para la comunidad de uno de sus puntales funcionales e integradores. Para el paradigma cultural que refleja la *Odisea* —con el cual interactúa ésta a nivel poético— este segundo enfoque resulta insoslayable. En palabras de Jacinto y Pilar Choza, «si la muerte del héroe, del hombre, no es acogida e integrada por la cultura, no es una muerte humana: es un acontecimiento físico. [...] Pero si la sociedad la hace suya como un acontecimiento propio, entonces queda convertida en una factor estabilizante del orden social»²⁷. Lo detestable para la *Odisea*, en tal caso, no es tanto morir sin fama como morir —o vivir— lejos de la patria.²⁸ Este, y no otro, es el mensaje cultural que novedosamente transmite a nuestro juicio este poema.

En la *Odisea* encontramos numerosos episodios en los que Ulises desdeña el honor y el renombre característicos de la ética heroica del guerrero en favor de su regreso. Así, por ejemplo, en los cantos vi, vii y viii el hijo de Laertes opta por acercarse a los feacios como anónimo extranjero, implorando recibir los dones propios de

²⁶ Homero, *Odisea*, ed. cit., pp. 135-136; *The Odyssey*, I., ed. cit., pp. 190 y 192:

«Ω μοι ἐγὼ δειλός, τί νύ μοι μήκιστα γένηται;
 300 δεῖδω μὴ δὴ πάντα θεὰ νημερτέα εἶπεν,
 ἢ μ' ἔφατ' ἐν πόντῳ, πρὶν πατρίδα γαίαν ἰκέσθαι,
 ὕλγε' ἀναπλήσειν: τὰ δὲ δὴ νῦν πάντα τελεῖται.
 οἴοισιν νεφέεσσι περιστέφει οὐρανὸν εὐρὺν
 Ζεὺς, ἐτάραξε δὲ πόντον, ἐπισπέρχουσι δ' ἄελλαι
 305 παντοίων ἀνέμων. νῦν μοι σὼς αἰπὺς ὄλεθρος.
 τρὶς μάκαρες Δαναοὶ καὶ τετράκις, οἳ τότε ὄλοντο
 Τροίη ἐν εὐρείῃ χάριν Ἴατρεΐδῃσι φέροντες.
 ὡς δὴ ἐγὼ γ' ὄφελον θανέειν καὶ πότμον ἐπισπεῖν
 ἧματι τῷ ὅτε μοι πλεῖστοι χαλκῆρεα δοῦρα
 310 Τρώεσς ἐπέριψαν περὶ Πηλεΐῳ θανόντι.
 τῷ κ' ἔλαχον κτερέων, καὶ μεν κλέος ἦγον Ἰαχαιοί:
 νῦν δέ με λευγαλέῳ θανάτῳ εἴμαρτο ἄλῶναι».

²⁷ J. Choza y P. Choza, *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Ariel, Barcelona, 1996, p. 42.

²⁸ De ahí que Ulises no desee permanecer con Calipso en Ogiya. La diosa, que no alcanza a comprender a su amante y huésped, le ofrece incluso la inmortalidad (*Odisea*, vii 256-258), pero este don se le antoja a Ulises, no como un vivir de continuo, carente de ese final que es para todo ser humano la muerte, sino como eternidad, esto es, como ausencia de tiempo, de cambio, de movimiento; en definitiva, como aquello que más le impide el regreso.

Sobre la conexión entre el olvido que conlleva para el héroe la muerte en el mar y el olvido que supone su extravío durante el viaje de regreso, cf.: M. Aguirre Castro, “Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indoeuropeos*, 9, Madrid, 1999, pp. 9-22.

todo «suplicante en apuros»²⁹ (*Odisea*, vi 193). Tras abrazar las rodillas de la reina Arete (*Odisea*, vii 142), llega incluso al extremo de sentarse entre las cenizas del hogar³⁰ a la manera del suplicante que nada posee, ni riquezas ni fama (*Odisea*, vii 153-154). De igual manera, en el canto ix, al verse atrapado junto con doce de sus camaradas en la gruta del voraz Polifemo, Ulises no muestra reparo alguno en mancillar su honor si ello le permite regresar a su patria con vida. No sólo evita dar su verdadero nombre cuando el cíclope se interesa personalmente por él (*Odisea*, ix 355-370) —«Mi nombre es nadie»³¹ responde—, sino que, ya antes, cuando Polifemo les había preguntado a todos ellos por su procedencia y ocupación, Ulises se había limitado a tomar la palabra, no como el héroe que lidera a sus hombres —a los que presenta junto consigo mismo como turba de las huestes del glorioso Agamenón—, sino tan sólo como su portavoz, el cual, en nombre de sus camaradas y en el suyo propio, suplica a su anfitrión por los dones de la hospitalidad:

«Nosotros [*emeîs*] somos aqueos que volvemos de Troya, desviados por vientos diversos sobre el vasto abismo del mar; ansiosos del hogar, hemos ido por otros caminos y otras rutas. Así probablemente quiso Zeus disponerlo. Nos jactamos de ser gente de Agamenón Atrida, cuya fama [*kléos*] es ahora vastísima bajo el cielo. Porque una ciudad inmensa destruyó y aniquiló a sus numerosos guerreros. Nosotros [*emeîs*], llegados aquí ante tus rodillas, suplicamos, por si nos ofreces el don de hospitalidad o tal vez algún otro presente, como es normal para los huéspedes. Así que, magnánimo, respeta a los dioses. Somos suplicantes tuyos. Y es protector de suplicantes y extranjeros Zeus hospitalario, que vela por los extraños dignos de respeto»³²; *Odisea*, ix 259-271.

Desdibujado e irreconocible entre la pluralidad que conforma el grupo de sus camaradas, desprovisto de aquello que en la épica sirve al héroe como instrumento de su singularidad y nobleza —su nombre y su linaje—, Ulises contraviene en esta escena el ideal heroico del que Glauco se hace eco en la *Iliada*: «descollar siempre, sobresalir por encima de los demás»³³ (*Iliada*, VI 208). Sin embargo, por más que el comportamiento del hijo de Laertes pueda parecer deshonoroso para los patrones culturales que establece la *Iliada*, cualquier otra actuación

²⁹ Homero, *Odisea*, ed. cit., p. 150. Cf. también: *Odisea*, vi 141-149, 207-210, 276-279, 326-327, vii 292, 301, viii 544-549.

³⁰ Sobre las connotaciones simbólicas de esta imagen, cf.: J. Choza y P. Choza, op. cit., p.52.

³¹ Homero, *Odisea*, ed. cit., p. 202.

³² Homero, *Odisea*, ed. cit., p. 190; *The Odyssey. I.*, ed. cit., p. 320:
 « Ἡμεῖς τοὶ Τροίηθεν ἀποπλαγχθέντες Ἀχαιοὶ
 260 παντοίοις ἀνέμοισιν ὑπὲρ μέγα λαῖτμα θαλάσσης,
 οἴκαδε ἰέμενοι, ἄλλην ὁδὸν ἄλλα κέλευθα
 ἤλθομεν: οὐτῶ που Ζεὺς ἤθελε μητίσασθαι.
 λαοὶ δ' Ἀτρεΐδῳ Ἀγαμέμνονος εὐχόμεθ' εἶναι,
 τοῦ δὴ νῦν γε μέγιστον ὑπουράνιον κλέος ἐστί:
 265 τόσσην γὰρ διέπερσε πόλιν καὶ ἀπώλεσε λαοὺς
 πολλοὺς. ἡμεῖς δ' αὖτε κιχανόμενοι τὰ σά γούνα
 ἰκόμεθ', εἴ τι πόροις ξεινῆιον ἢ καὶ ἄλλως
 δοίης δωτίνην, ἣ τε ξεινῶν θέμις ἐστίν.
 ἀλλ' αἰδεῖο, φέριστε, θεοῦς: ἰκέται δέ τοι εἰμεν,
 270 Ζεὺς δ' ἐπιτιμήτωρ ἰκετάων τε ξεινῶν τε,
 ξεινίος, ὃς ξεινοῖσιν ἄμ' αἰδοίοισιν ὀπηδεῖ».

³³ Homero, *Iliada*, ed. cit., p. 219. Véase el discurso completo que profiere Glauco en la *Iliada* respecto de su linaje, el cual tiene por objeto responder a la pregunta que Diomedes le dirige a propósito de su identidad (*Iliada*, VI 119-211).

frente al ciclope habría resultado completamente inadecuada. Si el poeta épico da forma a sus personajes en función de las fuerzas sociales que interpreta desde y para su cultura, y ésta última —tal y como se desprende de la lectura de la *Odisea*— valora la vida desde una perspectiva prioritariamente socio-funcional, Ulises —padre, esposo y gobernante de su pueblo— no puede sino sobrevivir a toda costa, incluso al precio de lo que en otro tiempo, bajo la forma trágica de la épica, habría sido considerado una deshonra. La estructura narrativa que incorpora la *Odisea* no es, por lo tanto, la propia de la tragedia, pues el poema, para cumplir satisfactoriamente aquello que se propone, no sólo no necesita la muerte de su héroe, sino que, por lo contrario, requiere expresamente el triunfo de éste por encima de todas las fuerzas —inhumanas, humanas y sobrehumanas— que amenazan con impedirle su regreso y reintegración en la sociedad de la que todavía, a pesar de su larga ausencia, sigue formando parte. En definitiva, al igual que en la *Iliada* Héctor y Aquiles deben morir —tal es la exigencia poética de esta composición—, así también debe Ulises en la *Odisea* regresar a su patria.

No debe extrañarnos, pues, que la prudencia, la astucia y el engaño constituyan para Ulises los instrumentos culturales más eficaces para facilitarle su retorno a la tierra paterna y su reingreso en la comunidad. Hasta qué punto así lo acepta él mismo puede ser apreciado en la escena en la que el hijo de Laertes se da a conocer ante los feacios como el más famoso entre todas las gentes por sus tretas y ardidés (*Odisea*, ix 19-20). El reconocimiento de sus virtudes por parte del poema es tal que incluso la propia Atenea —legítima representante del orden ideológico sancionador— se enorgullece de tenerle como protegido:

«¡Taimado y trapacero sería quien te aventajara en cualquier tipo de engaños, incluso si fuera un dios quien rivalizara contigo! ¡Temerario, embaucador, maestro de enredos! ¿Es que ni siquiera estando en tu patria podrías prescindir de los embustes y las palabras de engaño que te son tan gratas? Pero, ea, dejémoslo, que ambos sabemos mucho de trucos. Porque tú eres con mucho el mejor de todos los humanos en ingenio y palabras, y yo entre todos los dioses tengo fama por mi astucia y mis mañas»³⁴; *Odisea*, xiii 291-299.

Cabe preguntarnos, en todo caso, si el comportamiento de Ulises es representativo del nuevo escenario socio-cultural del que —a nuestro juicio— se retroalimenta el poema o si, por lo contrario, su carácter responde tan sólo a las exigencias formales de la trama; es decir, ¿podemos aceptar la figura de Ulises como emblema de un conocimiento que el poema pretende transmitir indirectamente o hemos de admitir sin más que su predisposición para concebir y poner en práctica artimañas y añagazas es la única respuesta adecuada del héroe frente al entorno hostil que todo *nóstos* imprime a la forma intrínseca de este tipo de relatos? No es nuestra intención negar la

³⁴ Homero, *Odisea*, ed. cit., p. 277; *The Odyssey. II.*, Loeb Classical Library, Londres, 1995, p. 22:

295 «κερδαλέος κ' εἶη καὶ ἐπὶ κλοπῆος ὅς σε παρέλθοι
ἐν πάντεσσι δόλοισι, καὶ εἰ θεὸς ἀντιᾶσειε.
σχέτλιε, ποικιλομήτη, δόλων ἅατ', οὐκ ἄρ' ἔμελλες,
οὐδ' ἐν σῆ περ ἐὼν γαίῃ, λήξειν ἀπατάων
μύθων τε κλοπίων, οἳ τοι πεδόμεθα φίλοι εἰσίν.
ἀλλ' ἄγε, μηκέτι ταῦτα λεγόμεθα, εἰδότες ἄμφω
κέρδε', ἐπεὶ σὺ μὲν ἔσσι βροτῶν ὄχ' ἄριστος ἀπάντων
βουλῆ καὶ μύθοισιν, ἐγὼ δ' ἐν πᾶσι θεοῖσι
μήτι τε κλέομαι καὶ κέρδεσιν: οὐδὲ σὺ γ' ἔγνωσ».

utilidad teórica del formalismo³⁵, cuya incorporación en cualquier análisis de los poemas homéricos sería sensiblemente enriquecedora. Sin embargo, la presencia omnipresente en la *Odisea* de toda suerte de ardid nos conduce a interpretar la prudencia, la astucia y el engaño no sólo como las constantes formales del relato que rigen el comportamiento moral de Ulises, sino, ante todo, como el nuevo ideal humano conforme al cual todos los personajes de este poema regulan su conducta.³⁶

Por otro lado, aunque la relación que puede ser establecida entre toda composición épica y el escenario socio-cultural que en ella se refleja no se reduce exclusivamente a una relación motivada por exigencias formales, ello no implica forzosamente que lo así reflejado tenga que ser una imagen fidedigna del escenario socio-histórico en el que hubo de germinar cada composición.³⁷ Como han mostrado Marcel Detienne³⁸ y James M. Redfield³⁹ a propósito de la controvertida obra de Moses I. Finley *El mundo de Odiseo*⁴⁰, no parece posible —ni adecuado— reconstruir el escenario histórico que subyace bajo los poemas homéricos a partir del mundo que aparece representado en ellos. Lo que estos poemas muestran no tiene por qué corresponder al pie de la letra con ningún modelo histórico coetáneo a los mismos. Así, por ejemplo, aunque la *Odisea* representa a Ulises haciendo uso del disfraz y el enmascaramiento con objeto de ocultar su identidad, ello no implica que esta práctica —ni cualquier otra de las que aparecen en el poema— deba ser reconocida como estrictamente histórica. No son, pues, lo hechos ni las costumbres aquello que con total fidelidad refleja la épica, sino la mentalidad cultural del auditorio para el cual fueron compuestos estos relatos. De ahí la importancia de interpretar alegórica y simbólicamente lo que en ellos se contiene.⁴¹ Es por ello que la *Odisea* se constituye —a través, principalmente, del carácter y la conducta de su

³⁵ Ésta quedó firmemente afianzada hace ya décadas a partir de la célebre obra de V. Propp, *Morfología del cuento*, cuya versión en castellano puede ser consultada en la editorial Fundamentos, Madrid, 1977.

³⁶ «En la *Odisea* uno se encuentra rodeado y amenazado por toda suerte de artimañas. En sus vagabundeos Ulises se encuentra con Circe, quien da la bienvenida más dulce a todos los que a ella se llegan, les ofrece alimento y bebida, y más tarde los transforma en animales; la Sirenas, que le llaman por su nombre y cantan para él, pero que en realidad pretenden apartarlo del mundo de los muertos si él se detiene a escucharlas. El leal sirviente Eumeo que vivía en Ítaca, había nacido príncipe, pero había sido raptado de pequeño por una criada desleal y había sido vendido como esclavo, pasando así su vida como cuidador de cerdos. A Penélope la hacen una desgraciada esos vagabundos y embusteros que le cuentan falsas historias sobre su ausente marido con el propósito de obtener de ella alguna recompensa [...]. Incluso la guerra contra Troya adquiere en este poema un aspecto muy diferente. Ulises, según leemos, entró en Troya disfrazado, y dio muerte a buen número de troyanos mediante artimañas (iv.240 ss.) e introdujo el Caballo de Madera en la ciudad merced a su ardid (viii.494). Néstor incluso describe toda la guerra diciéndonos “Nueve años tentamos la plaza tramando ruinas con ardid sin cuento” (iii.119) —una concepción considerablemente distinta de aquella en que el elemental heroísmo de Aquiles o Ayante conducía el ataque de los aqueos—. La propia esposa de Ulises, así como su hijo, comparten su autodominio. Penélope muestra una gran habilidad en ocultar sus auténticos propósitos a los pretendientes, sobre todo en el famoso pasaje de la tela. Les anuncia que ella no puede volver a casarse hasta que haya tejido un precioso sudario para el padre de Ulises, Laertes; deshacía durante la noche lo que durante el día había tejido, y así logró mantener a raya a los pretendientes por tres años (ii.85 ss.). Al final su autodominio se ha convertido en un hábito con el que no puede romper; cuando se encuentra frente a frente con su marido, y cuando los pretendientes ya habían recibido muerte, se le hace aún difícil dar crédito a la identidad de su marido (xxxiii)»; J. Griffin, *op. cit.*, pp. 69-70.

³⁷ Lévi-Strauss ha insistido en este respecto a lo largo de buena parte de su obra.

³⁸ *Op. cit.*, pp. 53-59 (trad. cast.: pp. 36-40).

³⁹ *Op. cit.*, pp. 72-75 (trad. cast.: pp. 143-148).

⁴⁰ M. I. Finley: *The world of Odysseus*, Chatto & Windus, Londres, 1964 (trad. cast.: *El mundo de Odiseo*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1999).

⁴¹ Para profundizar en el significado de la alegoría y el símbolo tal y como aquí los empleamos, cf.: G. Durand: “Le vocabulaire du symbolisme”, en *L’imagination symbolique*, Quadrige-PUF, París, 1989, pp. 7-19 (trad. cast.: “El vocabulario del simbolismo”, en *La imaginación simbólica*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, pp. 9-21). «[...] il y a des cas où le signe est obligé de perdre son arbitraire théorique: c’est lorsqu’il renvoie à des abstractions, spécialement à des qualités spirituelles ou du domaine moral difficilement présentables “en chair et en os”. Pour signifier la planète Vénus, j’aurais pu tout aussi bien l’appeler Charlemagne, Pierre, Paul ou Médor. Mais pour signifier la Justice ou la Vérité, la pensée ne peut se livrer à l’arbitraire, car ces concepts sont moins évidents que ceux reposant sur des perceptions objectives. Il faut avoir alors recours à un mode de signes complexes. L’idée de justice sera figurée par un personnage punissant ou absolvant et j’aurai alors une *allégorie*; ce personnage pourra être entouré ou se servir de différents objets: tables de loi, glaive, balance et j’aurai affaire alors à des *emblèmes*. [...] Et nous aboutissons enfin à l’imagination symbolique proprement dite lorsque le signifié n’est plus du tout présentable

personaje central: Ulises— en alegoría y símbolo de un nuevo ideal humano conforme al cual el honor y el renombre pierden la relevancia social que poseyeron en otro tiempo para ceder buena parte de ésta a la prudencia —tanto de juicio como de acción— con la que una comunidad asegura su cohesión social.

En definitiva, de acuerdo con la interpretación de la *Odisea* que hemos venido realizando a lo largo de estas páginas, la vida de Ulises es para su comunidad mucho más valiosa que su muerte heroica. Así nos lo hace saber el adivino Tiresias cuando en el Hades le recuerda al hijo de Laertes que el gobernante —el rey— es el garante de la prosperidad de su pueblo:

«[...] librado del mar, llegará a ti la muerte, pero blanda y suave, acabada tu vida en la calma de lozana vejez; entre tanto tus gentes en torno venturosas [óλβιοί] serán. Estas son las verdades que te anuncio»⁴²; *Odisea*, xi 134-137.

Y así se lo manifiesta Ulises a su esposa Penélope en un pasaje que recoge con absoluta precisión la ideología de la primera de las tres funciones indoeuropeas⁴³:

«Mujer, ningún mortal en la tierra infinita podría hacerte reproches. Pues tu fama [κλέος] llega hasta el amplio cielo, como la de un monarca irreprochable que gobierna temeroso de los dioses sobre numerosos y valerosos súbditos y mantiene firmes sus justas obras, mientras la negra tierra hace brotar trigos y cebadas, y los árboles rebosan de frutos, los rebaños se reproducen sin fin, y el mar prodiga sus peces, gracias a su buen gobierno, y florecen [aretósi] los pueblos bajo su cetro»⁴⁴; *Odisea*, xix 107-114.

Tal es la fama que la *Odisea* considera digna de su héroe.

et que le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible. Par exemple le mythe eschatologique qui couronne *Le Phédon* est un mythe symbolique puisqu'il décrit le domaine interdit à toute expérience humaine, l'au-delà de la mort»; G. Durand, *op. cit.*, pp. 9-10. («[...] hay casos en los que el signo debe perder su arbitrariedad teórica: cuando remite a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales que es difícil representar en “carne y hueso”. Para significar el planeta Venus también se le habría podido llamar Carlomagno, Pedro, Pablo o Chicho. Pero para significar la justicia o la verdad el pensamiento no puede abandonarse a lo arbitrario, ya que estos conceptos son menos evidentes que los basados en percepciones objetivas. Se hace entonces necesario recurrir a signos de tipo complejo. Si la idea de justicia se representa mediante un personaje que castiga o absuelve, tendremos una *alegoría*; si este personaje está rodeado de distintos objetos o los utiliza —tablas de la ley, espada, balanza—, tendremos *emblemas*. [...] Por último, llegamos a la imaginación simbólica propiamente dicha cuando el significado *es imposible de presentar* y el signo sólo puede referirse a un *sentido*, y no a una cosa sensible. Por ejemplo, el mito escatológico con que culmina el *Fedón* es simbólico, porque describe el dominio cerrado a toda experiencia humana, el más allá después de la muerte»; trad. cast.: *op. cit.*, pp. 11-13).

⁴² Transcribimos en esta ocasión —y como única excepción— desde la traducción de J. M. Pabón: *Odisea*, Gredos, Madrid, p. 268; *The Odyssey*, I., *ed. cit.*, pp. 394 y 396:

«[...] θάνατος δέ τοι ἐξ ἄλός αὐτῷ
135 ἀβληχρός μάλα τοῖος ἐλεύσεται, ὅς κέ σε πέφνη
γήραι ὑπο λιπαρῷ ἀρημένον: ἀμφὶ δὲ λαοὶ
ὄλβιοι ἔσσονται. τὰ δέ τοι νημερτέα εἶρω».

⁴³ Para un análisis de la primera función indoeuropea como símbolo y alegoría de la transferencia de sentido que dentro de este marco funcional se produce entre la naturaleza sacralizada y la sociedad profana, cf. R. Garrobo Robles: “Mito, oralidad y estructura. Análisis del matrimonio regio en la *Táin Bó Cúailnge* y el quinto canto del *Mahābhārata*”, *Paralaje*, 5, Valparaíso, 2010, pp. 180-202.

⁴⁴ Homero, *Odisea*, *ed. cit.*, p. 380; *The Odyssey*, II., *ed. cit.*, p. 242:

«ὦ γύναι, οὐκ ἂν τίς σε βροτῶν ἐπ' ἀπείρονα γαῖαν
νεικέοι: ἦ γάρ σευ κλέος οὐρανὸν εὐρὸν ἰκάνει,
ὥς τέ τευ ἦ βασιλῆος ἀμύμονος, ὅς τε θεοῦδης
110 ἀνδράσιν ἐν πολλοῖσι καὶ ἰφθίμοισιν ἀνάσσων
εὐδικίας ἀνέχησι, φέρησι δὲ γαῖα μέλαινα
πυροῦς καὶ κριθάς, βρίθησι δὲ δένδρεα καρπῷ,
τίκτη δ' ἔμπεδα μήλα, θάλασσα δὲ παρέχη ἰχθῦς
ἐξ εὐηγεσίης, ἀρετῶσι δὲ λαοὶ ὑπ' αὐτοῦ».

Bibliografía

Aguirre Castro, Mercedes:

- (1999) “Los peligros del mar: muerte y olvido en la *Odisea*”, en *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios griegos e indo-europeos*, 9, Madrid, pp. 9-22.

Arendt, Hannah:

- (1959) *The human condition*, New York: Doubleday Anchor Books (trad. cast.: *La condición humana*, Barcelona: Paidós, 1996).

Cereceda, Miguel:

- (1996) *El origen de la mujer sujeto*, Madrid: Tecnos.

Chadwick, John:

- (2000) *El mundo micénico*, Madrid: Alianza.

Choza, Jacinto, y Choza, Pilar:

- (1996) *Ulises, un arquetipo de la existencia humana*, Barcelona: Ariel.

Detienne, Marcel:

- (1981) *L'invention de la mythologie*, París: Gallimard (trad. cast.: *La invención de la mitología*, Barcelona: Península, 1985).

Dodds, Eric. R.:

- (1951) *The Greeks and the irrational*, Berkeley: University of California Press (trad. cast.: *Los griegos y lo irracional*, Madrid: Alianza, 2001).

Dumezil, Georges:

- (1971) *Mythe et épopée. II. Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi*, París: Gallimard (trad. cast.: *Mito y epopeya. II. Tipos épicos indoeuropeos: un héroe, un brujo, un rey*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996).

Durand, Gilbert:

- (1989) *L'imagination symbolique*, París: Quadrige-PUF (trad. cast.: *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007).

Finley, Moses I.:

- (1964) *The world of Odysseus*, Londres: Chatto & Windus (trad. cast.: *El mundo de Odiseo*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1999).

García Gual, Carlos:

- (1997) *El redescubrimiento de la sensibilidad en el siglo XII*, Madrid: Akal.
(1997) *La mitología. Interpretaciones del pensamiento mítico*, Barcelona: Montesinos.

Garrobo Robles, Raúl:

- (2010) “Mito, oralidad y estructura. Análisis del matrimonio regio en la *Táin Bó Cúailnge* y el quinto canto del *Mahābhārata*”, en *Paralaje*, 5, Valparaíso, 2010, pp. 180-202.

Graves, Robert:

(2005) *Los mitos griegos*, Barcelona: RBA.

Griffin, Jasper:

(1984) *Homero*, Madrid: Alianza.

Havelock, Eric A.:

(1963) *Preface to Plato*, Cambridge: Harvard University Press (trad. cast.: *Prefacio a Platón*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2002).

(1986) *The muse learns to write. Reflections on orality and literacy from Antiquity to the present*, New Haven: Yale University Press (trad. cast.: *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona: Paidós, 1996).

Homero:

(1928) *The Iliad. I.*, Londres: Loeb Classical Library.

(1945) *The Odyssey. I.*, Londres: Loeb Classical Library.

(1995) *The Odyssey. II.*, Londres: Loeb Classical Library.

(1996) *Ilíada*, traducción de E. Crespo Güemes, Madrid: Gredos.

(1998) *Odisea*, traducción de J. M. Pabón, Madrid: Gredos.

(1999) *The Iliad. II.*, Londres: Loeb Classical Library.

(2005) *Odisea*, traducción de C. García Gual, Madrid: Alianza.

Jaeger, Werner:

(1996) *Paideia: los ideales de la cultura griega*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Kirk, Geoffrey S.:

(1973) *Myth. Its meaning and functions in Ancients and others cultures*, Cambridge: Cambridge University Press (trad. cast.: *El mito. Su significado y funciones en la Antigüedad y otras culturas*, Barcelona: Paidós, 1985).

Lévi-Strauss, Claude:

(1958) *Anthropologie structurale*, París: Plon (trad. cast.: *Antropología estructural*, Buenos Aires: Eudeba, 1973).

(1962) *La pensée sauvage*, París: Plon (trad. cast.: *El pensamiento salvaje*, México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002).

(1973) *Anthropologie structurale deux*, París: Plon (trad. cast.: *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, México D. F.: Siglo XXI, 2004).

Nietzsche, Friedrich:

(1972) “Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus” en *Nietzsche Werke. Dritte Abteilung. Erster Band*, Berlín: Walter de Gruyter, pp. 3-152 (trad. cast.: *El nacimiento de la tragedia. O Grecia y el pesimismo*, Madrid: Alianza, 2000).

Propp, Vladimir:

(1977) *Morfología del cuento*, Madrid: Fundamentos.

Redfield, James M.:

(1978) *Nature and culture in the Iliad: the tragedy of Hector*, Chicago: The University of Chicago Press
(trad. cast.: *La tragedia de Héctor. Naturaleza y cultura en la Iliada*, Barcelona: Destino, 1992).

Vernant, Jean-Pierre:

(2007) “Les origines de la pensée grecque”, en *Oeuvres. Religions, rationalités, politique. I.*, París: Seuil, pp. 153-238 (trad. cast.: *Los orígenes del pensamiento griego*, Barcelona: Paidós, 1998).