

Autor / Author**RUBIO HÍPOLA, Francisco Javier**
Ateneo Pontificio Regina Apostolorum (Roma)

jrhipola@gmail.com

RECIBIDO / RECEIVED 15 de febrero de 2017

ACEPTADO / ACCEPTED 17 de febrero de 2017

PÁGINAS / PAGES De la 21 a la 35

ISSN / ISSN 2386-2912

La analogía¹: una clave de lectura para la *Ilíada* de Homero

Analogy: a key for the reading of Homer's *Iliad*

Estudio sobre el sentido de la *Ilíada* tomando la analogía como clave. Desde esta perspectiva la analogía no sólo aúna la estructura de los cantos, sino también los motivos profundos que dan valor al texto. En la conclusión se analiza la influencia de la intuición homérica en la literatura occidental.

#Homero #Ilíada #analogía #literatura #occidente.

Study on the meaning of the *Iliad* taking analogy as hermeneutical key. From this perspective, the analogy brings together not only the structure of the songs, but also the deep motives that give value to the text. In the conclusion the influence of this Homeric intuition is analyzed in Western literature.

#Homer #Iliad #analogy #literature #western civilization.

1. El fundamento: unidad que da sentido a la multiplicidad

«A Occidente y sólo a Occidente le ha cabido la gracia de nacer dentro del signo de un universo acabado, donde religión y arte son una misma cosa, el universo de la epopeya de Homero» (Balthasar, 1986: 45). H.U. Von Balthasar empieza su cuarto volumen de *Gloria*, “Metafísica”,

1/ «*Analogia sunt quorum nomen commune est, ratio tamen eius est prior et perfectior in uno quam in altero*» (Son análogos aquellos que tienen un nombre común, pero el significado es en uno anterior y más perfecto que en el otro) en (Bentham, 2010: 94) Prefiero la definición ligeramente distinta: «*Analogia sunt quorum nomen commune est, ratio vera per nomen significata simpliciter diversa, secundum quid eadem*» (Son análogos aquellos que tienen un nombre común, cuyo verdadero significado es principalmente distinto y parcialmente igual).

con estas palabras. Resulta ya de por sí relevante que, en medio de la reflexión de su estética teológica, y después de haber considerado los estilos históricos que han marcado las etapas del desarrollo humano de tal pensamiento estético-teológico, vuelva el teólogo de Basel al fundamento metafísico y proponga como punto de partida el Mito y, como su representante principal, a Homero.

En la primera nota de la primera página, al comparar a Homero con las epopeyas de la India, señala:

Al 'uno' sin forma se enfrenta en la India -a cualquier nivel de conocimiento visible- un 'muchos' informe, que más bien oculta que revela al uno, es más apariencia que aparición y por lo tanto, no puede considerarse, como en los griegos, un advenimiento de una auténtica encarnación de Dios (Balthasar, 1986: 45).

Dejando a un lado la consideración estrictamente teológica, no deja de sorprender la inclusión que hace Von Balthasar del mito homérico en la paradoja que conformó buena parte de los primeros pasos del pensamiento metafísico: la establecida entre la unidad y la multiplicidad.

A su manera, Gregory Nagy -director del *Center for Hellenic Studies* de *Harvard University*-, señala el mismo dato desde una perspectiva filológica:

Unlike Indic epic, where narrative is enclosed within the overall framework of dialogue or dialogue-within-dialogue, oftentimes in accretions of seemingly never-ending inner circles, Greek epic delivers the narrative directly in the persona of the poet. The invoking of the Muses at the start of a Greek epic is the tag of the poet's own performance (Nagy, 1979).

El poeta aparece como el interlocutor privilegiado de la inspiración divina y el narrador omnisciente de la historia. La relación entre tal inspiración divina y omnisciente de las Musas y el poeta se establece desde el principio como trascendente:

ἡμεῖς γὰρ θεαὶ ἔστε, πάρεστέ τε, ἴστε τε πάντα
 ἡμεῖς δὲ κλέος οἶον ἀκούομεν οὐδέ τι ἴδμεν
 Pues vosotras sois diosas y todo lo presenciáis y sabéis,
 en cambio nosotros sólo oímos rumor, mas nada sabemos.
 (Homero, *Iliada*: 485-486).

El poeta y autor se distancia, de esta forma, tanto de los acontecimientos como de la legitimidad de la autoría: en su condición de intérprete del mensaje divino comunica una historia que permanece, por lo tanto, en una unidad estructural básica, sostenido por dos polos de comunicación en planos distintos. El cosmos homérico se cierra y adquiere su dimensión propia en la relación trascendente entre lo divino y lo humano, en la forma de la comunicación de una

historia. Es posible por tanto hablar de un arte que es, a su vez, religión, o, mejor dicho: de una obra que conjuga hasta límites antropológicos incomparables la dimensión artística y la dimensión religiosa en un mismo cantar épico.

Por otro lado, las invocaciones constantes a las musas, desde el primer verso de la *Iliada*, sitúan al poeta en el contexto de una tradición. Homero unifica su cosmos en la forma de una historia unitaria; pero a la vez se separa de la historia y se refiere a ella como a un argumento del pasado en el que las crónicas de los hombres aceptaban aún entre sus capítulos las hazañas de héroes y dioses (cf. Nagy, 1979).

Sin embargo, este alejamiento de Homero no es total, ni mucho menos. Homero se presenta como “el que escucha el κλέος” y toda la narración depende de esa escucha. En muchas partes se ha discutido sobre el valor de la “fama” por la que los héroes homéricos no parecen dudar un instante antes de dar la vida. La historia de Aquiles mismo sigue ese derrotero: a sabiendas de su muerte, y pudiendo evitarla, decide apostar por la fama. Creo que atribuir a esa motivación el mismo valor de la fama mundana, de destacar aparentemente entre los propios coetáneos, es un error. Porque los helenos de la Grecia Homérica eran trágicamente conscientes del silencio de la tumba: de poco valía el reconocimiento humano más allá de la muerte.

La fama de los héroes -griegos y troyanos- dependen del “κλέος”² creado por el poeta. Homero sólo relata las hazañas que se han incrustado en la memoria tradicional de los griegos³, que es también la memoria de los dioses. Marcel Detienne ha mostrado cómo el verbo atribuido a las musas para señalar su acción de recordar –“μνησαίω” (Il. II, 492)- no se refiere tanto al hacer despertar, en la memoria del autor, una serie de acontecimientos, cuanto a poner en su mente en contacto con una serie de hechos que sobrepasan los conocimientos del poeta (cf. Detienne, 1973: 9-16).

Es decir: la fama de los héroes cobra valor delante de los ojos de los dioses. Y se cierra, de nuevo, la unidad en la relación trascendente entre dos planos: el divino y el humano. La estructura referencial que aparece incluso antes de la consideración formal de las partes de la obra, apunta ya a una cierta manifestación analógica *multa ad unum*.

Mucho se ha dicho acerca de la estructura formal de la *Iliada* -los 51 días, los 24 (Ω) cantos-, así como de su estructura material: el ofrecimiento de Crises a Agamenón y el ofrecimiento de Príamo a Aquiles como marcos; el tema del ofrecimiento (originalmente trágico) como única posibilidad humana de restaurar el honor debido a un dios o a Aquiles; las aristeias como el momento idóneo para lograr el honor; o el tema del “νόστος”, el regreso al hogar (en el que parece consistir el éxito de todos los héroes aqueos, a excepción de Aquiles). Son todos temas de sumo interés que, sin embargo, pierden cierta perspectiva si se abandona la analogía que les da sentido.

2/ En cierto sentido, por motivos que supondrían otro estudio aparte, prefiero traducir esta palabra como “gloria”, más que como “fama”. Aun así, y por su recurrencia, usaré más bien la segunda traducción.

3/ Esta “memoria tradicional de los griegos” constituye la base de la παιδεία, conjunto de preceptos elementales que da sentido y fundamento a la cultura griega. De ahí en gran parte su importancia no sólo ficticia, sino y principalmente, histórica.

El argumento del presente estudio es la defensa de que esta referencialidad -encerrada necesariamente en los límites meramente humanos de la aspiración del espíritu, apoyado en los *semina Verbi-*, que da sentido a toda la obra, consiste precisamente en la apertura artística a la trascendencia mediante la aceptación de una consideración primigenia de la *analogia entis*. Esta analogía se muestra de alguna forma en la acción de Zeus en el transcurso de la narración -analogía de Dios-, una acción que parece dar sentido o incluso superar en ocasiones al *Fatum* ciego; pero muy especialmente en la principalía de Aquiles -analogía del héroe-, que da sentido a la obra toda, que da su vida y sus opciones a un "νόστος" triunfante, por la gloria del "κλέος": por su participación, en gran medida salvífica para los aqueos, en la fama de los dioses.

2. Aquiles: τῶν ὄχ' ἄριστος

Dice W. Jaeger en las primeras páginas de su célebre *Paideia*:

La educación no es posible sin que se ofrezca al espíritu una imagen del hombre tal como debe ser. En ella la utilidad es indiferente o, por lo menos, no es esencial.

Lo fundamental en ella es καλόν, es decir, la belleza, en el sentido normativo de la imagen, imagen anhelada, del ideal (Jaeger, 1933: 19).

Este "καλόν", cuya armonía consiste en el orden de las partes en el todo ("κανών"), encuentra su máxima expresión humana en el "ἀρετή", la nobleza que se predica sólo de los hombres excelentes, de los dioses o de los mejores entre los caballos (cf. Homero, *Iliada*: XXI, 276).

La *areté* es el atributo propio de la nobleza. Los griegos consideraron siempre la destreza y la fuerza sobresalientes como el supuesto evidente de toda posición dominante. Señorío y *areté* se hallaban inseparablemente unidos. La raíz de la palabra es la misma que la de ἄριστος, el superlativo de distinguido y selecto, el cual en plural era constantemente usado para designar la nobleza (Jaeger, 1933: 20).

Un concepto, por lo tanto, análogo, cuyo "*secundum quid eadem*" de los tres términos consiste en la excelencia:

Era natural para el griego, que valoraba el hombre por sus aptitudes, considerar al mundo en general desde el mismo punto de vista. En ello se funda el empleo de la palabra en el reino de las cosas no humanas, así como el enriquecimiento y la ampliación del sentido del concepto en el curso del desarrollo posterior. Pues es posible pensar distintas medidas para la valoración de la aptitud de un hombre según la tarea que debe cumplir (Jaeger, 1933: 21-22).

No resulta adecuado hoy en día, después de la implantación moral cristiana y la sensibilidad romántica imperante en Occidente, defender a Aquiles como el “ἀριστος” entre los héroes de la *Iliada*. Y, sin embargo, Homero no se cansa de repetirlo de forma explícita, no sólo en momentos de descripción directa del personaje, sino refiriéndose a él incluso en momentos importantes en los que el señor de los mirmidones ni siquiera está presente⁴. Así sucede, por ejemplo, cuando el poeta, mientras enumera a los jefes dánaos preparados para el combate inicial, lanza a la musa la pregunta:

τίς τ' ἄρ τῶν ὄχ' ἄριστος ἔην, σύ μοι ἔννεπε Μοῦσα
Dime tú, Musa, ¿quién era el mejor entre todos...? (Homero, *Iliada*: II, 761).

A lo que el poeta responde, después de una concatenación de preguntas, que el “ἀριστος” es Ajax Telamonio, pero:

ὄφρ' Ἀχιλεὺς μήνιεν· ὁ γὰρ πολὺ φέρτατος ἦεν
Mientras la cólera de Aquiles duraba pues muy superior era este.
(Homero, *Iliada*: II, 769).

En otro momento de los combates, la figura némesis de Aquiles, Héctor, reta a «Ἀχαιῶν ὅς τις ἄριστος» (Homero, *Iliada*: VII, 50) -al más bravo de los Aqueos- a un combate singular para decidir la suerte de la batalla. Gracias a tal “ἀριστεία”, el héroe en cuestión lograría un “κλέος” eterno, pues mostraría ante los dioses la superioridad de su valor (aviso *ante litteram* del desenlace de los cantos). Así lo describe el mismo príncipe troyano:

καί ποτέ τις εἶπησι καὶ ὀψιγόνων ἀνθρώπων,
νηὶ πολυκλήϊδι πλέων ἐπὶ οἴνοπα πόντον·
“ἀνδρὸς μὲν τόδε σῆμα πάλαι κατατεθνηῶτος,
ὄν ποτ' ἀριστεύοντα κατέκτανε φαίδιμος Ἔκτωρ.”
ὡς ποτέ τις ἔρρει· τὸ δ' ἔμὸν κλέος οὐ ποτ' ὀλεῖται.

Y quizá diga algún día alguno de los hombres venideros
al cruzar el vinoso ponto en barco de muchos remos

“Ese túmulo es de un hombre muerto hace tiempo,
a quien un día, aunque valiente, mató el preclaro Héctor”.
Así dirá alguien un día y nunca perecerá mi renombre. (Homero, *Iliada*: VII, 87-91).

4/ Por supuesto, también lo pone en boca del mismo Aquiles: “ὤλετο μὲν μοι νόστος, ἀτὰρ κλέος ἄφθιτον ἔσται” – se acabó para mí el regreso, más infinita será mi gloria (Homero, *Iliada*: IX, 413).

Al principio es el rey Menelao el que se ofrece para combatir contra el héroe troyano, pero su hermano Agamenón lo disuade, haciéndole ver que «incluso Aquiles en la lucha que da gloria al guerrero/ siente escalofríos de enfrentarse a él y eso que es mucho mejor que tú» (Homero, *Iliada*: VII, 113-114). Entonces, ante el silencio de los presentes, el anciano rey y consejero Néstor les recrimina su reticencia y les enardece el ánimo. Tras su discurso nueve héroes se ofrecen a luchar. Se hace un sorteo y la suerte le toca a Ayax. Y en el combate entre Héctor y Ayax se sella el destino del troyano, pues al empatar contra el segundo de los héroes griegos manifiesta de antemano Homero su derrota final contra el verdadero "ἄριστος", que es Aquiles.

De esta forma no pierde oportunidad el poeta para subrayar la superioridad del hijo de Tetis sobre todos los demás héroes, sean de la progenie que sean. Otro dato de mucho interés en este sentido es el uso de la primera palabra de la obra: "μῆνιν". Se traduce como "ira" o "cólera", pero se trata de un arcaísmo en la época de Homero, una palabra anticuada que se usaba sólo para referirse a esta pasión en el caso de los dioses. De hecho, sólo se dice "μῆνιν" en toda la *Iliada* y la *Odisea* para referirse al enojo de Aquiles y de los dioses. Para referirse a los demás héroes Homero habla de las mucho más comunes "οργή" o "θυμός". La cólera de Aquiles es como la de los dioses, según las palabras del río Xanto: «μέμονεν δ' ὅ γε ἴσα θεοῖσι» (Il. XXI, 215).

Y se repite en la *Iliada* la estructura "tetraica": se puede incurrir tres veces en la "μῆνιν" de un dios (o de Aquiles) y salir indemne. La cuarta ocasión siempre resulta trágica. Así se lo advierte Atenea a Diomedes y así acontece con Aquiles y Héctor. La única forma de restituir el "τιμή" u honor ofendido del dios o de Aquiles consiste en una restauración realizada según el rito del ofrecimiento propicio (gesto en el que muchos autores ven el nacimiento cultural e histórico de la tragedia griega).

Por último, se cumple en la relación entre Aquiles y Patroclo la tradición del "θεράπων", es decir, del sustituto ritual (cf. Van Brock, 1959: 65). Esta tradición implica la encarnación del dios en la figura de un sustituto o la relación de filiación ritual que hace que el héroe o el sustituto del dios sufra épica y ritualmente la suerte del mismo Dios. Puede tratarse de un enviado del dios, de un sacerdote del dios (persona consagrada para su culto) o en el mismo dios que ha tomado su figura. Esta tradición comprende la perspectiva de la aspiración sacerdotal y profética del culto de la Grecia homérica. Esta relación de "θεράπων" entre un dios y un hombre aparece repetidamente en la *Iliada* y en la *Odisea* y manifiesta de alguna forma la cercanía de ambos planos en la separación trascendente.

En el caso de Aquiles y Patroclo esta relación es explícita:

τῷ κύδος ἅμα πρόες, εὐρύοπα Ζεῦ,
θάρασνον δέ οἱ ἦτορ ἐνὶ φρεσίν, ὄφρα καὶ Ἴεκτωρ
εἴσεται ἢ ῥα καὶ οἶος ἐπίσθηται πολεμίζειν
ἡμέτερος θεράπων, ἧ οἱ τότε χεῖρες ἄαπτοι
μαίνονθ', ὀππότ' ἐγὼ περ ἴω μετὰ μῶλον Ἄρηος

Otógale fuerza a la vez, longitonante Zeus,
 que audaz corazón en las entrañas, para que Héctor
 vea que en combatir por su cuenta también es experto
 mi escudero y no solamente sus férreas manos
 se crisan cuando en el bélico estruendo yo entro.
 (Homero, *Ilíada*: XVI, 241–245).

Patroclo asume la figura de Aquiles ritualmente al vestirse con su armadura y tomar su nombre, pero una vez que decide trágicamente superar los límites impuestos a su misión (cf. Homero, *Ilíada*: XVI 87–96), asume el destino de Aquiles y perece en el combate de forma estructuralmente idéntica: un golpe por la espalda (en la pierna, en el caso de Aquiles) por un hijo de Príamo. Nagy extiende la influencia de Aquiles al uso de su armadura, que hace extender la filiación de Ares. Al emerger de la tienda, vestido con la armadura de su Señor, Patroclo es la imagen de Ares:

ἔκμολεν Ἴσος Ἄρηϊ, κακοῦ δ' ἄρα οἱ πέλεν ἀρχή
 Salió como Ares; y ahí empezó para él la desgracia. (Homero, *Ilíada*: XI, 604).

La “maldición” del destino de Aquiles/Ares cae también sobre Héctor que, tras herir de muerte a Patroclo por la espalda, se apropia de la armadura de Aquiles:

In fact, when Hektor puts on the armor of Achilles which he had despoiled from the body of Patroklos, he is sealed in this armor by Zeus (Iliad XVII 209–210) and then, quite literally, ‘Ares entered him’ (δὲ δέ μιν Ἄρης: Iliad XVII 210). Here we see Ares not so much as an Olympian ally of the Trojans but as the divine embodiment of murderous war. The same notion is inherent in such Homeric adjectives as *Arēíphatos* (Iliad XIX 31, etc.) and *Arēiktámenos* (Iliad XXII 72), both meaning ‘killed by Ares’ = ‘killed in war’. No matter who the immediate killer may be in any given narrative of mortal combat, the ultimate killer is Ares as god of war. For example, the Achaean Idomeneus kills the Trojan Alkathoos in mortal combat (Iliad XIII 424–444), with the direct help of the god Poseidon (Iliad XIII 434–435); nevertheless, Ares is designated as the god who actually takes the hero’s life (Iliad XIII 444). So also with the death of Patroklos: although it is Hektor who kills him, with the direct help of the god Apollo, Patroklos is the ultimate victim of the war god, Ares. In his fatal moment of god-hero antagonism, the *therápōn* of Achilles is overtly equated with Ares, who is the ultimate motivation for his dying as a warrior of epic. Accordingly, Patroklos is identified no longer with Achilles but rather with Ares himself. In that sense, he is now the *therápōn* of Ares! And the most important evidence for this assertion has yet to be adduced: as an aggregate of warriors, the Achaeans [Danaans] are specifically addressed as *θεράποντες Ἄρης* ‘*therápontes of Ares*’ (Iliad II 110, VI 67, XV 733, XIX 78). As a generic warrior, the hero of epic qualifies as a *therápōn* of Ares (Nagy, 1979).

De alguna forma, la armadura de Aquiles se transforma en un talismán –literalmente un “τέλεσμα”: un objeto ritual que representa la interacción del dios con el hombre–. Tanto Patroclo como Héctor al ponerse su armadura se revisten también en cierto modo (diríase que “participan”) del valor del Pelida y de su espíritu guerrero: el espíritu de Ares. Superando así, como indica Nagy, el esquema de la alianza formal de Ares con el pueblo de Troya, aparece un esquema más fundamental. Aquiles es también la mejor encarnación del espíritu de la Guerra y, por tanto, el acto de ponerse su armadura lo convierte en un “*sacrum*”, un rito que es ratificado por el mismo Zeus.

En definitiva, Aquiles es el punto de referencia de toda la *Iliada*. Odiseo y Áyax aparecen siempre vinculados en terna con él para subrayar precisamente el doble carácter de “ἄριστος” del mirmidón: la fuerza y el valor representados por Áyax, y la astucia y la prudencia (en sentido aristotélico de “conocimiento de *ea quae sunt ad finem*”, en *Ética a Nicómaco*, VII), virtudes esenciales para el mejor guerrero y el mejor gobernante.

Y Aquiles puede ocupar esta posición precisamente por encontrarse en el confín del ideal griego, entre el plano de los dioses y el plano humano. No simplemente por su estirpe semidivina, sino por haber demostrado con sus hechos ser el mejor entre los héroes. Hazañas que le han valido el “κλέος” que le es debido. Aquiles es el ideal, la imagen del ideal normativo que rige la cultura griega y, por ende, al menos una tercera parte del nacimiento de la cultura occidental.

De hecho, si en algo parece resistirse la *Iliada* al espíritu de la Gloria cristiana, no es en el sentido escatológico ni en el sentido estético. En cierto modo Homero es un profeta de la más genuina teología cristiana en esos temas. De lo que adolecen la *Iliada* y la *Odisea* es más bien de la falta de dimensión moral, provocada, creo yo, por la ausencia de Creación en el universo de Homero y por la falta del concepto de pecado original. Lo que para un cristiano no es más que vanidad, para un griego es el más alto ideal de nobleza caballeresca, fuente de los más altos mandamientos de la mejor conducta.

En cierto modo, la tragedia de la Grecia clásica, hija de Homero, es quizá el haber contado a tan temprana edad con una analogía del ser manifestada como analogía de belleza (“κάλόν”) y analogía de nobleza (“ἀρετή”), y sin embargo no haber tenido la revelación de la Creación que da un sentido causal trascendente a esa analogía. Del mismo modo resulta trágico que la ordenación del héroe a su fin último se manifieste primariamente bajo la categoría de “κλέος”, más que de “ἀγαθός”. Puede decirse, en este sentido, que la tragedia Homérica consiste en que la gran tragedia fuera la pérdida y restitución del honor. Una restitución que sólo tiene el cumplimiento debido en la muerte (cf. Jaeger, 1933: 25).

3. Zeus: un destino providente

Señala W. Jaeger dos grandes paradigmas teológicos distintos en Homero:

En la *Iliada*, los dioses están a punto de venir a las manos. Zeus impone su superioridad por la fuerza y los dioses emplean en sus luchas medios humanos -demasiado humanos- como la astucia y la fuerza. El Dios Zeus que preside el consejo de los dioses al comienzo de la *Odisea*, representa una alta conciencia filosófica del mundo. Empieza su consideración sobre el destino presente mediante el planteamiento general de los sufrimientos humanos y la inseparable conexión del destino con las culpas humanas (cf. Jaeger, 1933: 64).

En cierto sentido la teología de la *Iliada* es más monoteísta que la de la *Odisea* (en la que Zeus se presenta como un *primus inter pares*). Esto puede deberse tanto a un cambio de tema -la ausencia de un macro-conflicto-, como a una evolución del pensamiento homérico. En el primer caso, la ausencia de la necesidad de una instancia última reguladora parecería justificar el monoteísmo autoritario de Zeus en la *Iliada*. En el segundo caso supondría la pérdida de un cierto tono trascendente.

Me inclino más hacia la segunda posibilidad. El Zeus de la Guerra de Troya no es un mero árbitro o dictador que asume las decisiones últimas y que dirime disputas en la sociedad de “ἄριστοι” constituida por el resto de los Olímpicos. Hay un algo más.

Al arrancar la obra, Homero no puede ser más claro: «Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή» (“en orden a que se cumplan los designios de Zeus”, Homero, *Iliada*: I, 5). Al final del primer canto, cuando Tetis se acerca a interceder en favor de su hijo, su súplica al Crónida Zeus (situado en el pico más elevado del Monte Olimpo, cf. Homero, *Iliada*: 1, 498) es muy similar a la empleada por los hombres para dirigirse a un dios:

Ζεῦ πάτερ εἴ ποτε δῆ σε μετ' ἀθανάτοισιν ὄνησα
ἢ ἔπει ἢ ἔργῳ, τόδε μοι κρήνην ἐέλδωρ:
τίμησόν μοι υἱὸν ὃς ὠκυμορώτατος ἄλλων
ἔπλετ': ἀτάρ μιν νῦν γε ἄναξ ἀνδρῶν Ἀγαμέμνων
ἠτίμησεν: ἔλων γὰρ ἔχει γέρας αὐτὸς ἀπούρας.

¡Padre Zeus! Si entre los inmortales otrora te fui propicia
de palabra o de obra, cúpleme lo que te pida:
honra a mi hijo, que un sino más breve que los otros
tiene y además ahora Agamenón señor de guerreros
lo ofendió; pues retiene un botín que le quitara él mismo.
(Homero, *Iliada*: I, 503-507).

La respuesta de Zeus hace replantear cualquier lectura fáctica de la *Iliada*: el sólo movimiento de la cabeza del Crónida implica el cumplimiento irremediable de la promesa realizada. Una vez realizado, el Cosmos responde en señal de sometimiento:

Ἥρη: ἔμοι δέ κε ταῦτα μελήσεται ὄφρα τελέσω:
 εἰ δ' ἄγε τοι κεφαλῇ κατανεύσομαι ὄφρα πεποιθῆς:
 τοῦτο γάρ ἐξ ἐμέθεν γε μετ' ἀθανάτοισι μέγιστον
 τέκμων: οὐ γάρ ἐμόν παλινάγρετον οὐδ' ἀπατηλὸν
 οὐδ' ἀτελεύτητον ὃ τί κεν κεφαλῇ κατανεύσω.
 ἦ καὶ κυανέησιν ἐπ' ὄφρῦσι νεῦσε Κρονίων:
 ἀμβρόσια δ' ἄρα χαίται ἐπερρώσαντο ἀνακτος
 κρατὸς ἀπ' ἀθανάτοιο: μέγαν δ' ἐλέλιξεν Ὀλυμπον.

«[...]Hera; y deja eso de mi cuenta hasta que lo cumpla.
 ¡Anda! Que asentiré con la cabeza para que te convenzas;
 que esta, viniendo de mí, es entre dioses la más grande
 prueba, pues no es revocable ni mentira conlleva,
 ni queda olvidado lo que yo garantizo con mi cabeza».
 Dijo, y asintió el Cronión con sus oscuras cejas;
 y rodaron del soberano las sempiternas guedejas
 desde su testa inmortal e hizo temblar el vasto Olimpo.
 (Homero, *Iliada*: I, 523-530).

Ese «nunca se ha dejado de cumplir lo que he prometido» muestra la radical dependencia ontológica que tienen el mundo y la historia de la decisión de Zeus. En respuesta «el vasto Olimpo se estremece». La omnipotencia del Dios con mayúscula queda corroborada pocos versos después con un conocimiento que trasciende incluso la perspectiva superior de los inmortales, cuando le reprocha a Hera que pretenda comprender sus designios:

Ἥρη μὴ δὴ πάντας ἐμοὺς ἐπιέλπεο μύθους
 εἰδῆσειν: χαλεποὶ τοι ἔσοντ' ἀλόχῳ περ ἐοῦσῃ:
 «Hera, en efecto, no esperes que puedas todos mis planes
 saber; pues te será bien difícil aunque seas mi esposa».
 (Homero, *Iliada*: I, 545-546).

Así que desde el primer canto se aprecia la voluntad de Zeus como artífice fundamental y articuladora de la narración. No hay mucha distancia de este Zeus homérico que cumple lo que promete, pero que sobre todo hace que se cumpla su voluntad, con el Dios de Sófocles, cuyas suertes siempre caen bien: «Ἄει γὰρ εὖ πίπτουσιν οἱ Διὸς κῦβοι» (Pues siempre caen bien los dados de Zeus) (Sófocles, *Fragmentos*: v. 895, 386).

Sirva esta breve reflexión como botón de muestra de una intervención divina que se manifiesta incansablemente a lo largo de los cantos, dándoles un valor teológico constante y manteniendo en los versos el arte estrechamente unido a la religión⁵.

Por supuesto, gran parte de la comunidad académica no comparte esta opinión: para Bartolomé Segura Ramos -por poner un ejemplo entre cientos que se encuentran fácilmente en este tipo de literatura-, Aquiles no es más que un héroe entre otros con defectos humanos bastante menos soportables, de la misma manera que Zeus no es más que un monarca divino, heredero decadente de los panteones indoeuropeos que no duda en abusar sin el menor escrúpulo de su situación de privilegio:

La disputa entre la excelsa pareja (cf. I 517-583) tiene el aire bufo de la comedia: la esposa vigila los movimientos del marido (Zeus ha recibido a Tetis y aceptado la petición de honrar a Aquiles), le pide explicaciones, se pone mimosa y adopta un tono victimista; el marido, por su parte, trata de ocultar sus actos, se enfada con la esposa y acaba por amenazarla incluso físicamente, único argumento que hace callar a la señora. Así que, mientras los hombres tratan de ser héroes y de mantenerse a un nivel sobrehumano, los dioses descienden del Olimpo y se muestran más humanos que los hombres; téngase en cuenta la pasión amorosa (Zeus hace a su propia esposa, Hera, una relación de sus conquistas en II. XIV 313-328...). (Segura Ramos, 2013, 16-17).

Siguiendo esta lógica, Bartolomé Segura descubre en la dialéctica de los versos 5 y 524, por ejemplo, la marca de una profecía retroactiva: ciertamente se cumple la voluntad de Zeus, pero no se trata de una voluntad que permea y da sentido analógico a la obra desde la invocación a la Musa, sino de una voluntad manipulada por Tetis y, en cierto modo, causada por el capricho de un hombre, Aquiles.

Otra gran conocedora de la historia de la *Iliada* y gran humanista, Simone Weil, defiende que la *Iliada* es un himno a la violencia humana y a sus consecuencias desastrosas. Su clave de lectura nos centra en el sufrimiento consecuencia de las vanas e insuficientes victorias parciales. Esta perspectiva englobante permite equilibrar los bandos opuestos y evitar el desequilibrio que se dio, patentemente, en los cantares de gesta medievales. Esta clave de lectura, a pesar de ser válida en su acercamiento a una visión unitaria o de conjunto, falla a la hora de tocar el *quid* del “μῆνιν” de Aquiles y pierde, por lo tanto, cualquier atisbo de referencialidad y de redención del canto homérico.

5/ En este sentido puede encontrarse un estudio extenso de todas las apariciones de Zeus en la *Iliada* en el proyecto cultural “mythagora.com”, en <http://mythagora.com/bios/zeusiliad.html> [23 de febrero de 2016].

La autora concluye explícitamente su valioso ensayo afirmando:

Sea como fuere, este poema es algo milagroso. La amargura se posa sobre la única causa justa de amargura, la subordinación del alma humana a la fuerza, es decir, al fin de cuentas, a la materia. Esta subordinación es igual para todos los mortales, aunque el alma la lleva diferentemente según el grado de virtud. Nadie en *La Iliada* se substraee a ella, como nadie se substraee en la tierra (Weil, 1941: 19).

De este modo, mientras la revelación cristiana puede purificar el pensamiento homérico, este, por su anclaje a la materialidad y su subordinación a la fuerza parece intrínsecamente impedido, como un tullido, a alcanzar la luz de la verdad y la Gloria.

Parece que toda lectura que se resista a descubrir en la *Iliada* una clave analógica resulta incapaz de captar su valor de trascendencia y de fundamento metafísico de la Gloria⁶. Y una *Iliada* que no participe de la Gloria no encaja con la excelsitud de su influencia en toda la literatura posterior. Una influencia ineludible que cuajó con éxito tanto en la conformación inmediata de las grandes tragedias griegas, como en la construcción del inmenso proyecto épico. Pilares ambos de toda la literatura occidental.

4. Conclusión: la *Iliada* como fundamento de la épica

De la obra de Homero se ha discutido casi todo a lo largo de la historia: desde su autoría hasta su veracidad histórica, pasando por su consideración literaria como poema. La opinión más generalizada es que se trata un poema épico-legendario, de tipo post-mítico y ante-trágico, en el sentido de que aparece en ese momento en el que las tradiciones míticas empiezan a perder su peso frente a la consolidación de una mentalidad geométrico-filosófica (los dioses han perdido su fuerza natural primigenia y son cada vez más un recurso moral o estético), pero todavía no se ha alcanzado el momento formal de las tragedias, en las que el mito está ya "ritualizado", "compartimentalizado" en una conducta socialmente aceptable, incrustado culturalmente en una forma de religiosidad. Se trata por tanto de una epopeya que ve con melancolía un pasado culturalmente menos civilizado pero muy religioso, y que se asoma tímidamente hacia la Grecia Clásica.

Para otros muchos el estilo poético de los cantos homéricos es también, e incluso principalmente, la fuente de la inspiración lírica, punto literario de mayor pureza según la categoría

6/ En este caso, como en tantos otros, la hermenéutica del texto se resiste a un método de observación unilateral. Mucho menos si tal método de observación se apoya únicamente en la *Weltanschauung* moderna o postmoderna. Es preciso hacer el esfuerzo exegético de comprender el poema en su máxima expresión (sea en su contexto histórico-crítico, sea en el de sus comentaristas o en el de su tradición, sea en el contexto actual) para poder hacer un posterior juicio de sus valores fundamentales. En este punto, de capital importancia pero que requeriría un estudio a parte, dejo como referencia la reflexión de Ratzinger, 2007: 40-46.

moderna de pureza. Para otros, principalmente los herederos de la hermenéutica romántica alemana, el valor de la *Iliada* depende de la conformación nacional del espíritu griego y, en el ámbito religioso-místico de tanto interés para Nietzsche, de su vinculación al nacimiento de la tragedia y, por ende, a la desproporción entre el vitalismo existencial y el esteticismo formal que han regido todo el pensamiento occidental.

No es de interés para el presente artículo el extensísimo análisis de todas estas posibilidades, así como de toda la literatura adherida a ellas. Simplemente pretendo expresar mi opinión conclusiva de que, así como la *Iliada* y la *Odisea* cobran un sentido pleno y total desde una consideración analógica, del mismo modo esa analogía se extiende hacia todas las formas de literatura occidental. Es decir, la *Iliada* y la *Odisea* son el canon, la sección áurea que da orden, sentido y proporción a toda la literatura posterior. Son el punto de referencia hacia el que todas las demás formas literarias tienden. Pero de forma muy especial, la épica.

La épica es uno de los tres grandes géneros originales, junto con la lírica y la tragedia, y el primero de todos en ponerse por escrito de forma referencial con respecto a las otras dos. Es decir, es casi el súper-género literario, del que todos los demás han nacido. Es cierto que en sus orígenes estuvo vinculado a la narración del mito. El espíritu humano, abierto a la trascendencia y a la búsqueda de significado desde sus primeros pasos en esta tierra, descubrió en la narración épico-mítica la respuesta a las preguntas existenciales más profundas de su ser.

Su estructura es, por lo tanto, sobre-ordinaria, porque debía explicar acontecimientos y hechos que escapan a las categorías humanas inmediatas. Tenían que explicar el origen del mundo y del hombre, pero tenían que satisfacer también en el espíritu humano la sed de trascendencia, de inmortalidad, de influencia espiritual. Muy cerca del nacimiento de los panteones, tuvo lugar el despertar de los héroes: a la acción de lo incomprensible, la respuesta de la humanidad asumiéndose y superándose.

La acción épica, vinculada esta polaridad elemental entre dioses y héroes, o el plano de la excelsitud divina y el plano de la excelsitud humana, nunca pudo ignorar el desgarramiento profundo de la libertad humana -en ningún caso conceptualizada explícitamente, ya que se trata de una noción no consolidada hasta bien entrada la Edad Media-: la lucha elemental en el espíritu entre el bien y el mal, entre lo que se debe lograr -la felicidad- y lo que se debe evitar -el mal, la destrucción moral y del espíritu-.

En el momento histórico en el que la humanidad dejó de vagar y se situó sedentariamente en un lugar, en los albores de la civilización, a los grandes temas de las fuerzas naturales creadoras y de la caza, a la veneración de los bosques y las montañas, a la consideración estacional-temporal de la vida; se fueron añadiendo temas como el *axis mundi* (que requiere, ciertamente, un punto fijo espacial) y los temas agrícolas de la vida y la muerte cíclicos (pues es más que probable que el hombre tuviera desde los inicios una explicación mítica del misterio de la vida y la muerte).

Las historias, de cariz épico y valor mítico, que narraban los orígenes del mundo y de la propia comunidad, se transmitieron oralmente hasta la creación de la escritura. Y en medio del

caos, de las vaguedades y de los grandes silencios que la historia nos ha dejado de aquellos siglos, surge con una luz milagrosa el poeta ciego con las dos obras cumbre de la literatura, arrojando una parte de su luz sobre ese pasado desconocido de mitos al calor de las hogueras, y otra parte sobre el futuro.

Toda la literatura épica posterior -al menos la occidental- ha quedado irremediamente bañada por esa luz. Y cuanto tienen de luminoso lo tienen en tanto cuanto se dejan enriquecer por esa misma luz. Y cuanto tienen de opaco lo tienen en tanto cuanto pretenden escapar de esa luz.

El otro milagro histórico que ha determinado y sublimado, si cabe, el peso épico de la *Iliada*, ha sido el cristianismo. Porque el cristianismo -esos monjes medievales anónimos- no sólo ha conservado y rescatado del olvido los textos homéricos en las peores circunstancias históricas, cuando a pocos les importaba, sino que ha sublimado todos sus temas: les ha dado un valor trascendente y escatológico. La moral homérica sólo es superada por la moral de Cristo, con una superación no excluyente sino incluyente.

Zeus y Aquiles son puntos de referencia válidos para una gloria humana, para ese "κλέος" que ha conformado las bases culturales del más culto de los pueblos. Platón, Aristóteles, Alejandro Magno... todos ellos fueron hijos directos de Homero. Pero esa gloria humana resurge en Gloria divina tras la resurrección de Cristo. El cristiano puede descubrir y valorar en su inmensa y justa medida la inspiración homérica, así como es capaz de ver, en un segundo momento, cuanto en ella hay de teológicamente insatisfactorio.

De este modo la épica cristiana es también homérica, pero en ella el bien y el mal pueden alcanzar su valor escatológico definitivo. En ella, los héroes pueden ser humildes: puede cumplirse la paradoja del triunfo del débil, porque la antropología cristiana supera a la homérica. En la épica cristiana el ciclo vital es esencialmente litúrgico y el sacrificio del héroe es principalmente sacramental. Porque la referencia no es ya una *semina Verbi*, sino el *Verbum* mismo en persona. ■

Bibliografía

Libros

- BALTHASAR, Hans Urs Von, *Gloria vol. 4, Metafísica Edad Antigua*, traducción de Gonzalo Gironés, Madrid: Ed. Encuentro, 1986.
- BENTHAM, Edward, *An introduction to logic scholastic and rational*, Whitefish: Kessinger Publishing, 2010.
- DETIENNE, Marcel, *Les maztes de verite dans la Grece archaïque*, París: François Maspero ed., 1973.
- HOMERO, *Iliada*, edición bilingüe de F. Javier Pérez, Madrid: Abada Editores, 2012.
- JAEGER, Werner, *Paideia: los ideales de la cultura griega*, traducción de Joaquín Xirau y Wenceslao Roces, México D.F.: Fondo de cultura económica, 1933(1ª ed.) 2009 (2ªed, 20ª imp.).
- NAGY, Gregory, *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry* [en línea], Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979. [Consulta: 22 de febrero de 2016] <http://chs.harvard.edu/CHS/article/display/5438>.
- RATZINGER, Joseph, *Eschatologie*, traducción de S. Talavero Tovar y R.H. Benet, Barcelona: Herder, 2007.

SÓFOCLES, *Fragments* [en línea], Loeb Classical Library 483, vol. III, editado y traducido por Hugh Lloyd-Jones, Cambridge: Harvard University Press, 1996, verso 895, 386. [Consulta: 23 de febrero de 2016] http://www.loebclassics.com/view/sophocles-fragments_not_assignable_any_play/1996/pb_LCL483.387.xml?readMode=verso

Revistas:

SEGURA RAMOS, Bartolomé, “Los dioses de la Iliada”, *Revista HABIS*, n.44, Sevilla 2013.

VAN BROCK, Nadia, “Substitution Rituelle”, *Revue Hittite et Asiatique* n.65, París 1959.

WEIL, Simone, “L’Iliade ou le poème de la force” [en línea], *Revista Cahiers du Sud*, Marsella 1940-1941, traducción de Sara María Teresa de la Selva. [Consulta: 23 de febrero de 2016] <http://www.uam.mx/difusion/revista/feb2001/selva.html>