

## Ω ΜΟΙ ΕΓΩΝ: LA CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICO - DISCURSIVA DEL “HÉROE DEL *AIDÓS*” EN *ILÍADA*.

ALEJANDRO MARTÍN ERRECALDE

οἰώθη δ' Ὀδυσσεύς δουρικλυτός, οὐδέ τις αὐτῶ  
Ἄργείων παρέμεινεν, ἐπεὶ φόβος ἔλλαβε πάντας·  
ὀχθήσας δ' ἄρα εἶπε πρὸς ὄν μεγαλήτορα θυμόν·  
ὦ μοι ἐγώ, τί πάτω; μέγα μὲν κακόν, αἶ κε φέβωμαι  
πλητὺν ταρβήσας, τὸ δὲ ῥίγιον, αἶ κεν ἀλώω  
μοῦνος· τοὺς δ' ἄλλους Δαναοὺς ἐφόβησε Κρονίων.  
ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;  
οἶδα γὰρ ὅττι κακοὶ μὲν ἀποίχονται πολέμοιο,  
ὅς δὲ κ' ἀριστεύησι μάχῃ ἔνι, τὸν δὲ μάλα χρεῶ  
ἔστάμεναι κρατερῶς· ἦ τ' ἔβλητ' ἦ τ' ἔβαλ' ἄλλον.

“Entonces Odiseo, famoso por su lanza, se quedó solo, y nadie entre los Argivos estaba presente junto a él, porque el terror se había apoderado de todos. Y, como era previsible, porque estaba afligido, dijo a su noble ánimo:

“¡Ay de mí! ¿Por qué experimento esta desagradable sensación? Por una parte, sería una gran cobardía si eventualmente huyera porque temo a la muchedumbre, y por otro lado, si fuera apresado solo, sería lo más terrible. Pues el Cronida aterró a los otros Dánaos. ¿Pero, por qué mi ánimo me propuso estas cosas? Sé que los cobardes se mantienen lejos de la batalla, (y que) el que logra excelencia por encima de los demás en la lucha, permanece en pie firmemente, pues esto necesita indefectiblemente: o resulta herido o hiere a otro”.

*Iliada*, XI. 401-410.<sup>1</sup>

El objetivo principal del presente estudio es la demostración de la manera particular en la que Homero configura uno de los prototipos heroicos presentes en el contexto de *Iliada*, el “héroe del *aidós*”. Para

<sup>1</sup> Todas las citas del texto homérico han sido extraídas de Leaf, W. (1960). *The Iliad* (2 vols.), London. Las traducciones son personales.

\* *Synthesis* (2000), vol. 7.

ello, hemos seleccionado del poema los cuatro fragmentos en los que algunos personajes se definen a sí mismos por medio de su discurso, fragmentos problemáticos en cuanto al análisis debido a que integran las zonas de la obra que evidencian una relación más estrecha con las técnicas del drama: la acción narrativa se detiene en un momento de extrema tensión, y es entonces cuando los cuatro héroes entablan una conversación consigo mismos, dirigiendo las palabras a sus respectivos *thymoi*. Esto sucede con dos personajes aqueos en el llamado “día de la gran batalla” (Odiseo en XI. 401- 410 y Menelao en XVII. 91- 105), y con dos troyanos que enfrentan a Aquiles luego de su regreso a la lucha (Agenor en XXI. 552- 570 y finalmente Héctor en XXII. 99- 130). Los cuatro “soliloquios escénicos” como preferimos llamarlos,<sup>2</sup> al mismo tiempo que crean la noción de “héroe del *aidós*”, sirven para demostrar el detallado trabajo que realizó Homero con el manejo de la psicología humana y de su manifestación en la primera obra literaria de Occidente.

Bernard Fenik, en una ponencia que originariamente se presentó en el desarrollo de un simposio llevado a cabo en la Universidad de Cincinnati durante marzo de 1976, fue el primero en fijar los lineamientos esenciales que a partir de entonces la crítica siguió en la investigación de los soliloquios presentes en *Iliada*.<sup>3</sup> Este especialista se refirió a la serie de discursos seleccionados para nuestro trabajo, a los que denomina “monólogos”, como un bloque que se distingue claramente del resto de los usos del estilo directo por parte de Homero. Para Fenik- quien señala que el 67% de *Iliada* está conformado por discursos en estilo directo en los que el narrador deja la palabra en boca de sus personajes- el objetivo primario en el análisis de los soliloquios radica en el estudio de la noción de “*self*” que poseyó el hombre homérico; a partir del concepto de “elección”, por un lado, y de toda acción que pueda atribuirse a factores externos por otro, resulta posible para el especialista determinar la idea de sí mismo que poseyó el hombre homérico. El au-

<sup>2</sup> Cabe señalarse que tal denominación fue creada por la Profesora Dra. Ana María González de Tobia, quien la aplicó a su interpretación personal de la *rhexis* de Héctor del Canto XXII en: “Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, 22, vv. 99-130”, en *Praesentia* (Revista Venezolana de Estudios Clásicos), N°s. 2-3, 1998-99, 109:126.

<sup>3</sup> Cfr. Fenik, B. (ed.) (1978: 68-90).

tor, que al mismo tiempo es editor de una obra cuya intención principal la constituye la clara separación de la línea de estudios basada en los elementos aportados por la tradición (línea inaugurada por las investigaciones de Milman Parry), con el fin de responder a la pregunta de qué sucede con Homero el “creador” (aunque sea consciente de que, como todo artista, Homero se inserte en el desarrollo de una tradición), señala que para estos cuatro fragmentos no debe dejarse de lado la escena en la que aparecen incluidos, y es por eso que de ninguna manera pueden ser comprendidos fuera de su contexto; son enfocados como “un elemento diferente” dentro de *Iliada*, y la razón de tal diferencia existe, para Fenik, en su tipología (que de cualquier forma, no influye sobre las peculiaridades del emisor del discurso), ya que en todos los casos se evidencia una serie de elementos repetidos:

1. Un guerrero solitario que se enfrenta a fuerzas desiguales.
2. Un “monólogo” que pondera las alternativas de retirarse o resistir.
3. Un símil de animal contra el hombre.
4. El escape, efectivo en todos los casos, salvo para Héctor.

El autor se encarga de analizar pormenorizadamente cada uno de los fragmentos, oponiéndose a la tesis de Bruno Snell<sup>4</sup> (para quien no existe la posibilidad de libre albedrío en el hombre homérico), y demostrando que más allá de constituirse en “escenas tipológicas”, sirven no sólo para hacer visible el hecho de que los personajes de *Iliada*, correcta o incorrectamente piensan que poseen una libre voluntad de decisión, sino también para acentuar la originalidad y riqueza homéricas en el trazado de los caracteres. Finalmente concluye en que más allá de la pesada “estilización” sobre todo lingüística que recae en esas escenas, cada una de ellas debe considerarse como única debido a las diferencias de las interioridades de quienes pronuncian los discursos, factor que contribuye a transformar en apropiada y consistente la caracterización de estos personajes, la cual puede ser observada a lo largo de todo el poema.

El estilo del narrador épico contiene y hace uso de dos formas de expresión principales: el discurso (el suyo propio y el que coloca en

---

<sup>4</sup> Cfr. Fenik, B. (ed.) (1978: 68).

boca de los personajes), y el diálogo, que otorga cierto rasgo de “teatralidad” a la narración, ya remarcado por Aristóteles en varios pasajes de *Poética*<sup>5</sup> En primera instancia, consideramos que los fragmentos elegidos poseen una matriz dialógica desde el punto de vista *performativo*, es decir, pueden enfocarse como conversaciones mantenidas entre un yo locutor y un yo receptor en la exteriorización de una lucha de conciencia. Si bien el primero es quien actúa como emisor del discurso, el segundo permanece siempre presente, ya que esa presencia resulta necesaria para dar significación a la enunciación del yo locutor, además de hacer su aparición en las objeciones, preguntas y dudas que el personaje se hace a sí mismo.

La concepción aristotélica de la “epopeya” incluye también consideraciones históricas, “naturales” y temáticas en su relación con el drama trágico: la épica fue la antecesora de la tragedia porque cada uno de estos géneros satisfizo el impulso humano de imitar las acciones de hombres serios y elevados, compartiendo temas y objetivos (la catarsis del terror y la conmiseración, cuya forma primitiva ya la encontramos en los poemas homéricos puesto que su recitado constituía una especie de *performance* actoral por parte del rapsoda), y distinguiéndose de otros tipos de creaciones como la épica burlesca o la comedia. No debemos dejar de lado el hecho de que también Aristóteles señaló las diferencias entre ambas, especialmente que la épica fuera más extensa y mayor en amplitud que su sucesora.

Las relaciones estrechas con las técnicas del drama se hacen visibles en éstos y otros elementos del texto homérico. La elección del tema que realiza el poeta, un “recorte” del vasto material mítico ofrecido por

<sup>5</sup> La fuente utilizada ha sido Kassel, Rudolfus. (1975) *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford. Cfr. 1448 b 34- 1449 a 2; cap. IV, la referencia más explícita: “De este modo Homero también fue el mejor poeta en lo que respecta a su esfuerzo, no sólo porque compuso bien, sino porque también realizó imitaciones dramáticas. Así también fue el primero que demostró el diseño de la comedia, no únicamente la burla, sino también (el diseño) de las dramatizaciones de lo risible. Pues el *Margites*, como *Iliada* y *Odisea* poseen características similares en relación con la tragedia, así también éste (las posee) en relación con la comedia.” Se presenta una traducción personal del texto. Otros pasajes de *Poética* en los que el filósofo remarca la relación entre épica y tragedia son 1449 b 36- 1450 a 7; 1451 a 36-38; 1451 b 15-19; 1451 b 29-33.

la saga de la guerra de Troya, por ejemplo: el verso inicial del “Proemio” se encarga de introducirnos en una acción precisa (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος; “Canta, diosa, la cólera del Pelida Aquiles”), cuyas consecuencias en los planos divino y humano resultan el tema central de la obra. A partir de allí, el aedo, portavoz de la Musa, narra solamente los eventos vinculados con un breve lapso temporal (solamente cincuenta y un días)<sup>6</sup> del décimo año del enfrentamiento entre aqueos y troyanos. El principio *in media res* (casi podría decirse *in extrema res*), sumado al magistral tratamiento del tiempo que de todos esos días sólo toma los acontecimientos más significativos para la narración, transforman a *Iliada* en una especie de obra teatral en la que los lectores asistimos a una historia que es presentada como acción continuamente desarrollada momento a momento. El tratamiento y trazado de los personajes también confirman esta hipótesis, ya que no puede hablarse en el poema de una disociación de tales elementos: el personaje es a la trama lo que ésta a aquél, y su integridad es, en cierta medida, el factor principal por el que *Iliada* se ha convertido en un clásico y aún hoy, en el umbral del siglo XXI, sigue asombrando a sus lectores y suscitando entre nosotros los especialistas renovadas inquietudes. Con el acento colocado en el desarrollo de la actividad fundamentalmente humana, Homero transforma el tiempo mítico fuera de todo tiempo en un curso de acción centrado en una condición existencial que afecta íntegramente al cosmos; se trata de un tiempo que se conforma simultáneamente con la lectura y no en la retrospección de eventos pasados.

Nuevamente podemos afirmar que la grandeza de *Iliada* se afianza porque el poeta no enfatiza aquellos factores vinculados con la predestinación, ni siquiera en el caso extremo de Aquiles, a quien le regala la ilusoria posibilidad de abandonar la vida heroica tal y como lo expresa el personaje durante su discurso en la embajada del Canto IX (vv. 308-429).<sup>7</sup> El libre albedrío de los caracteres, elemento clave para esta in

<sup>6</sup> Si bien esta cifra corresponde al recuento total de días en los que transcurren las acciones de *Iliada* desde su comienzo hasta el final de los funerales de Héctor, debemos tener en cuenta que la acción propiamente dicha se desarrolla en menos de un mes (catorce días exactamente). Para un análisis detallado del paso del tiempo en el poema, cfr. Taplin, O. (1992: 1-45).

terpretación, resulta lo que lleva al héroe a enfrentarse con su destino, construido por él mismo, en medio de una situación límite; las decisiones que toma y sobre todo, las palabras que utiliza para expresarlas lo convierten— en todos los casos— en lo que es. No resulta incorrecto afirmar que uno de los más originales hallazgos homéricos consiste— como lo ha demostrado Lohmann— en el lineamiento más que nada discursivo que el poeta realiza con sus personajes, lineamiento que, por un lado, permite definirlos en sus aspectos personales, éticos, etc., y por otro, otorga consistencia a la caracterización de todos esos seres tomados “en préstamo” del mito y reformulados en función de una trama. Como postula la hipótesis que ha motivado este estudio, los principales héroes de *Iliada* (y con esta expresión me refiero a todos aquellos héroes cuyas voces escuchamos en el texto) son construcciones de lenguaje que reflejan, más allá de las posibles semejanzas, diferentes cosmovisiones del mundo en el que están inmersos, con el fin de aceptarlas o criticarlas. El gran legado que ha dejado Homero a la posteridad consiste, entonces, en que nosotros, lectores y especialistas, aceptemos el desafío de “enfrentarnos” (en el mejor sentido “iliádico” del término) con estas construcciones imaginarias para tratar de algún modo de rescatar el sentido original con el que fueron creadas.

Los cuatro discursos de *Iliada* que estudiamos y postulamos como “soliloquios escénicos” presentan, a su vez, características comunes muy marcadas que si bien los convierten en “escenas típicas”, como señaló Fenik, al mismo tiempo los diferencian del resto de las intervenciones de los personajes en estilo directo. Varios críticos, entre ellos P. Vivante, han remarcado que esta tipología no es un elemento que anule la originalidad homérica en la caracterización de sus héroes, sino por el contrario, sostienen enfáticamente que los momentos en los que el personaje es enfrentado con una situación de extremo riesgo le sirven al poeta

<sup>7</sup> M. Mueller ha demostrado cómo la caracterización de este personaje en particular se desarrolla a partir de lo que denomina la “retórica de lo irreal”, es decir, la constante introducción de elementos que se desdican con respecto al desarrollo del mito, como son el anuncio de un eventual regreso a Ftia en el Canto IX o su aparente “olvido” de la embajada y los dones ofrecidos en el XVI. Cfr. Mueller, M. “Knowledge and Delusion in the *Iliad*”, incluido en Wright, J. (ed.) (1978: 105-123).

para ahondar aún más en sus características particulares y distintivas.<sup>8</sup> No sería incorrecto afirmar que nos encontramos ante cuatro casos en los que si bien la caracterización del personaje parte de un “núcleo” común a todos (la expresión de la interioridad por medio de un soliloquio), lo que hace Homero a través de él es establecer una identidad, individualizar, definir y profundizar una tendencia humana.

Con anterioridad nos referimos a la línea de interpretación que rechaza la idea de una simplicidad psicológica de los personajes homéricos, y es quizás en estos espacios del texto donde podemos evidenciar tal postura con mayor claridad. Durante esos momentos escuchamos las voces de cuatro guerreros quienes en desventaja numérica o física con respecto a sus adversarios dirigen un discurso a su *thymós*, a su interioridad, evaluando las posibilidades de acción, y al mismo tiempo colocan en primer plano, por medio de su discurso, construcciones lingüísticas relacionadas con la expresión de los valores de uno de los diferentes arquetipos heroicos presentes en *Iliada*.

Para completar las características tipológicas señaladas por B. Fenik con respecto a las escenas en las que estos fragmentos aparecen incluidos, podemos decir que los soliloquios también poseen una estructura común que se va expandiendo a medida que el *páthos* del poema aumenta y se acerca al “corazón” de *Iliada*, es decir, al enfrentamiento entre Aquiles y Héctor.<sup>9</sup> Los elementos repetidos que encontramos desde el punto de vista estructural son:

I. La evaluación de posibilidades (huir o enfrentar la lucha) a cargo del héroe, en todos los casos vinculada estrechamente a la noción de “*aidós*”.

II. La vuelta al “comportamiento heroico” mediante el uso de un verso formulario (ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός;), pregunta que coloca nuevamente al personaje dentro de los carriles de los valores y actitudes de todo buen guerrero de acuerdo con el punto de vista de su sociedad.

---

<sup>8</sup> Cfr. Vivante, P. (1985: 46).

<sup>9</sup> Para afirmar esta hipótesis partimos de la consideración de que el *páthos* de la obra está concentrado en la muerte de Héctor, puesto que la de Aquiles, aunque debidamente aludida y anticipada, no ocurre dentro del contexto de *Iliada*.

III. El autoconvencimiento del héroe de que la mejor opción que tiene en ese momento es luchar, salvo en el caso de Menelao.<sup>10</sup>

Negar la posibilidad de existencia de vida interior o atribuir toda toma de decisión del hombre homérico a la eventual participación de los dioses nos parece una reducción extrema tanto de la creatividad del poeta épico (no olvidemos que estas obras representan la culminación de una tradición que se fue enriqueciendo paulatinamente) como así también de las posibilidades de expresión literaria de la psicología humana de la época en que se compuso *Iliada*. Compartimos la idea de S. Richardson<sup>11</sup> quien pese a considerar estos fragmentos casi como monólogos interiores, acertadamente opina que las técnicas de presentación de la conciencia de los personajes en la etapa inicial de la literatura de Occidente no son las utilizadas a partir del siglo XX; Homero busca un camino alternativo para introducirse en la mente de los seres que habitan en su narración y lo encuentra en una forma de expresión que anticipa en varios aspectos el *kommós* de la tragedia ática del siglo V A.C, si bien desde el punto de vista estrictamente técnico- narrativo nos enfrentamos a cuatro casos especiales de lo que la narratología denominó *embedded focalization* (focalización “encastrada”).<sup>12</sup>

Es menester señalar que nuestra propuesta de análisis no considera las nociones de “monólogo” y “soliloquio” como dos conceptos totalmente equivalentes. La razón reside en que el segundo de los términos- según la dramaturgia moderna- involucra en mayor proporción que el monólogo los rasgos psicológicos y morales del personaje. De la misma forma, y acorde a nuestra elección de la nomenclatura para este tipo especial de discurso, señalamos la marcada presencia de una matriz dialógica en el aspecto performativo del soliloquio que se hace visible precisamente en la exteriorización del conflicto que sufren los personajes en su interior: sus “yo” locutores se diferencian notablemente de sus “yo” receptores,

<sup>10</sup> B. Fenik se ha encargado de demostrar esta “variación” de la escena típica estudiándola en el contexto del Canto XVII, la *aristía* del menor de los Atridas. Cfr. Fenik, B. (1978: 85-89).

<sup>11</sup> Cfr. Richardson, S. (1990: 70-88).

<sup>12</sup> Cfr. de Jong, Irene. “Homer and Narratology”, en Morris & Powell (eds.) (1997: 315-316).



los cuales intervienen en el momento que denominamos “vuelta al comportamiento heroico” mediante la reiteración de la amonestación representada por el verso formulario ἀλλὰ τί ἦ μοι ταῦτα φίλος διελέξατο θυμός; (“Pero, ¿por qué mi ánimo me propuso estas cosas?”).

A los efectos de nuestro estudio consideraremos el *thymós* tanto como la proyección de la psiquis del hombre homérico, y como la convención de neto corte dramático utilizada por el poeta la cual le permite (y también a los lectores) acercarse al interior del personaje expuesto a una situación límite en el contexto de las escenas de un marcado *páthos*, con el fin de hacerle manifestar sus pensamientos y sentimientos respecto de la experiencia que le toca vivir. El diálogo con el *thymós* posibilita el desdoblamiento necesario del héroe en soledad, y da por tierra con la hipótesis de la “inverosimilitud del soliloquio” desde el punto de vista teatral sostenida por la dramaturgia del siglo XX debido a que su inclusión en esos momentos determinados lo convierte en imprescindible no sólo para posibilitar que un flujo de conciencia llegue al exterior del individuo que piensa (al que de otra manera que no fuera su verbalización no habría acceso), sino también para el desarrollo de una escena que llena el texto de sentido ya que de otra forma nos parecería incompleta: los héroes quizás reaccionarían de igual modo (como resulta lícito pensar), pero los lectores no tendríamos la oportunidad de presenciar el fino trabajo de Homero con la psicología humana, y esos mismos personajes nos darían la impresión de ser sólo animales que luchan instintivamente por su supervivencia.

Pasemos ahora a observar la manera en que todos los elementos de índole interna se conjugan en la definición de “héroe”, y cómo los cuatro soliloquios ayudan a configurar una de las visiones acerca del heroísmo que nos ofrece *Iliada*.

Resulta fundamental revisar el concepto de “héroe” en el poema. El hecho de que se postule como dudosa la existencia de un “heroísmo modelo” en *Iliada* se basa en la consideración de que Homero realiza – como diría Aristóteles – una perfecta *mimesis* del hombre y sus motivaciones, y rechaza cualquier esquema fijo en la configuración de sus personajes, quienes en ocasiones se distancian de los lineamientos marcados por el mito para sus comportamientos (los ejemplos más evidentes

son la excesiva humanidad que refleja el personaje de Héctor, o el trazado detallista que presenta Patroclo). El poeta trabaja con la representación de seres vivos que, como señalamos antes, se van desarrollando a medida que realizan acciones y toman decisiones.

En el discurso de Sarpedón (XII. 310-328) se establecen, para la crítica, los cánones “estándar” del comportamiento heroico. Sus palabras no sólo pueden ser tomadas como el resumen del código con el que se manejan gran parte de los personajes iliádicos, sino también como una manifestación de heroísmo en sí mismas, sobre todo si tenemos en cuenta su última intervención (XVI. 492-501), que es una exhortación a la batalla. M. Mueller, en su artículo anteriormente aludido, ha señalado cómo el heroísmo de los personajes homéricos no está meramente definido por la acción, sino que es una actitud que nace a partir del reconocimiento de los límites de la existencia humana, más concretamente, a partir de la conciencia de la muerte. Sarpedón se erigió como el arquetipo perfecto del héroe épico para la crítica literaria desde el Renacimiento, como un ejemplo de virtudes demostradas en la acción, hecho evidenciado en el tratamiento de *locus classicus* del código heroico que se dio a su discurso durante el siglo XVIII. Para este autor, la postura de Sarpedón se diferencia notablemente de los comportamientos de Héctor y Aquiles, personajes que violan seriamente las normas de la acción heroica y no pueden considerarse fácilmente como el ideal de héroe concebido por los teóricos renacentistas o neoclásicos. El comportamiento del héroe homérico, concebido como una forma de conocimiento, permite postular la existencia de distintos tipos de heroísmo, basados en experiencias diferentes, apoyando una vez más los propósitos de esta investigación con respecto a la consideración de los personajes. El autor señala cómo en las figuras de los dos héroes principales su conocimiento de la muerte les llega luego de un estado de “engaño” (*delusion*) que los conduce a la decepción, y resulta interesante remarcar que, para el caso de Héctor, acentúa la importancia de su soliloquio como clave de la interpretación de la evolución sufrida por este personaje.<sup>13</sup>

Otro importante aspecto a tener en cuenta en la consideración de estos heroísmos es la diferencia que presentan ambos personajes princi-

<sup>13</sup> Cfr. Wright, J. (ed.) (1978: 105-123).

pales. Si de alguna manera sus respectivos conocimientos de la muerte se acercan, Homero configura en ellos dos seres antagónicos al mismo tiempo. No debemos dejar de considerar que las parejas de héroes poseen, en determinados momentos de la trama, características no únicamente complementarias sino también opuestas, que le permiten al poeta épico desarrollar un “juego estructural” que complejiza aún más el trazado de los personajes y de su historia. Así, Aquiles es semidiós y Héctor sólo humano; la moral del primero se ajusta a su egotista visión del mundo mientras que Héctor coloca su vida al servicio de los demás. Los móviles heroicos de cada uno de ellos también difieren: Héctor no pelea para conseguir *timé*, sino en defensa de su pueblo y especialmente de su familia; la búsqueda de *kléos* debe ser definida en él en otro sistema de valores, el del *aidós* respecto de las opiniones de los demás (expresado por primera vez en su discurso del Canto VI, especialmente en los vv. 442-443: αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους, / αἶ κε κακὸς ὥς νόσφιν ἀλυσκάζω πολέμοιο.). Resulta oportuno destacar que el concepto de *aidós* es reiterado por éste y los demás guerreros en sus soliloquios, y en el caso especial de Héctor pasa a transformarse en un motivo vertebrador de su discurso (αἰδέομαι Τρῶας καὶ Τρωάδας ἔλκεσιπέπλους, / μή ποτέ τις εἶπησι κακώτερος ἄλλος ἐμεῖο: “Ἐκτωρ ἤφι βίηφι πιθήσας ὤλεσε λαόν’. XXII. 105-107; nótese que el verso 105 es repetición de VI. 442). Héctor posee una razón personal para la lucha, y la causa fundamental que lo lleva a arriesgar su vida es clara: prefiere la muerte antes de ver a Andrómaca convertida en esclava.

Revisemos ahora el peso que poseen los conceptos anteriormente mencionados en la configuración del héroe homérico. La palabra *kléos*, traducida comúnmente como “fama” o “gloria” define al poema épico mismo, para el cual se utiliza la frase κλέα ἀνδρῶν (en IX. 189). De igual modo el concepto se refiere a la opinión común que las demás personas poseen de un hombre, especialmente si se trata de un guerrero, representando la noción de “reputación”, que puede ser positiva o negativa (*duskléia*). Es factible obtener gloria en diferentes contextos (como los juegos en tiempos de paz), pero para el héroe el campo de batalla resulta el lugar principal. El *kléos* obtenido confiere al hombre el privi

legio de que se relaten historias sobre su vida y se transforma, en cierta medida, en la “garantía de inmortalidad” del guerrero, hecho que resulta un “paliativo” de su condición mortal. En un mundo bélico como el que presenta *Iliada*, el “estrato social” conformado por los héroes busca la adquisición de esa gloria, pero paralelamente es consciente de que la lucha debe ser encarada como un deber en defensa de su comunidad.<sup>14</sup> Todo ser humano nació para morir, pero solamente el héroe debe confrontar este hecho en su vida social, razón por la cual se aferra a la esperanza de obtener *kléos*.

La honra (*τιμή*) se diferencia de la gloria principalmente por su relativismo y por su costado material, opuesto a la espiritualidad del *kléos*:<sup>15</sup> esta “medida” de un hombre en relación con los demás nunca resulta absoluta, como podemos observar en el caso de Aquiles, cuando es deshonrado por Agamenón, que lo despoja de Briseida, su “botín de guerra”. N. Yamagata, señala que la *timé* se erige como uno de los puntos principales de la moralidad homérica, ya que a través de ella los seres humanos y los dioses definen sus amistades y enemistades, y es mediante ella que determinan su comportamiento hacia los demás.<sup>16</sup> Para un héroe, el valor militar resulta una fuente esencial de *timé*, ya que, en ocasiones, esta clase de respeto se busca mediante el apoyo de todo aquel monarca o amigo cuya vida o *timé* misma es amenazada, como sucede con Menelao.<sup>17</sup>

El concepto principal en la definición de héroe que se desprende de los soliloquios es el de “héroe del *aidós*”, considerado éste último como

<sup>14</sup> Lo que Redfield denominó, respectivamente, los costados “egotista” y “altruista” del hombre homérico.

<sup>15</sup> Con respecto a este tema, señala R. Rutherford: “At the heart of the value- system of the Homeric heroes is honour, *τιμή*, expressed through the respect of one’s peers and embodied in tangible forms- treasure, gifts, women, an honourable place at the feast. In time of war it is inevitable that honour be won above all through prowess in battle, ability as a leader and a fighter. Other qualities are also admired- ability as a speaker, piety, sound judgement and advice, loyalty, hospitality, gentleness, but these are secondary and the last would indeed be out of place in combat.” Cfr. Rutherford, R. (1996: 40).

<sup>16</sup> Cfr. Yamagata, N. (1994: 122).

<sup>17</sup> *ibid.*, p. 129.

el sentimiento de respeto a los semejantes y a los dioses derivado de la vergüenza, una emoción provocada por la percepción simultánea del lugar social que ocupa un individuo y de las obligaciones que acompañan ese lugar: “αἰδώς, shame, respect or fear, is another restraining force on behaviour, not coming from others, but felt inside oneself, with implicit or explicit external pressure.”<sup>18</sup> “Indeed, *aidos* itself, the term commonly rendered as “shame”, is a concept which covers more than the English term might imply: it also embraces embarrassment, a sense of inhibition, and respect, including self-respect.”<sup>19</sup> Tanto Odiseo como Menelao y Agenor, y fundamentalmente Héctor expresan en sus respectivos discursos el temor a la opinión negativa de la gente en caso de no aceptar el curso de acción heroico y emprender la retirada ante su adversario, sentimiento explícitamente aludido por el participio de aoristo en función predicativa (αἰδεσθεῖς) en el soliloquio de Menelao (XVII. 94) y el uso de la forma verbal de primera persona en presente de indicativo (αἰδέομαι) en el de Héctor (XXII. 105). El otro par de soliloquios configura la noción de *aidós* a partir de la utilización de imágenes que connotan la sanción moral del guerrero a cargo de la comunidad, por ejemplo: μέγα μὲν κακόν, αἶ κε φέβωμαι / πλητὺν ταρβήσας (“sería una gran cobardía si eventualmente huyera por temor a la muchedumbre”), en el discurso de Odiseo (XI. 404-405) o la rotunda toma de posición del héroe durante la denominada etapa de “autoconvencimiento”: εἰ δέ κέν οἱ προπάροιθε πόλιος κατεναντίον ἔλθω / καὶ γὰρ θην τούτῳ τρωτὸς χρώς ὄξει χαλκῷ, / ἐν δὲ ἴα ψυχῇ, θνητὸν δὲ ἔφασα ἄνθρωποι / ἔμμεναι (“y si yo eventualmente llegara anticipadamente a la ciudad en calidad de contrincante, pues también su piel es vulnerable a este agudo bronce, y no sólo existe un único aliento vital en su interior, sino también los hombres afirman que él es mortal”) en el de Agenor (XXI. 567-568). La voz de los héroes incluye también en estos casos la voz de su comunidad entera, metamorfoseada en el sentimiento del *aidós*. Si en principio consideramos la noción de soliloquio como diálogo a una voz escindida (entre un

<sup>18</sup> *ibid.*, p. 156.

<sup>19</sup> Cfr. Rutherford, R. (1996: 42).

“yo” locutor y un “yo” receptor), podemos ver mediante el análisis del concepto en cuestión que las marcadas características dialógicas de los fragmentos van más allá de la mera utilización de un procedimiento dramático para reflejar en profundidad un “diálogo”<sup>20</sup> con una convención social (el “deber ser” del guerrero tal y como es comprendido por una sociedad *versus* la imagen de sí mismo que obligatoriamente debe ajustarse a esa norma aunque no sea verdaderamente deseada). Homero utiliza estos “espacios dramáticos” del texto con la clara intencionalidad- como dice Redfield- de colocar sobre el tapete las “anormalidades” propias de una cultura,<sup>21</sup> en este caso, la contradicción de índole interna entre los riesgos asumidos por la vida del héroe (aceptados y tomados al pie de la letra por Sarpedón, pero cuestionados momentáneamente por los “héroes del *aidós*”) y el instinto de supervivencia propio de todo ser humano. En los cuatro soliloquios vencerá finalmente el peso de lo social, triunfo que para Héctor equivale al sacrificio de su vida (recordemos que él es el único personaje que realmente muere luego de los enfrentamientos cuerpo a cuerpo introducidos por tales discursos).

Los personajes analizados ofrecen una diferenciación marcada con respecto a Aquiles, héroe que carece del sentimiento de *aidós* como nos es señalado por Apolo en el Canto XXIV, especialmente en los versos 40-45 y 49-50.<sup>22</sup> Al mismo tiempo, se excluyen también de ellos las características señaladas con respecto al heroísmo de Sarpedón, para quien la lucha consistía en un “deber moral” ubicado más allá de la opinión de sus semejantes.

Como puede observarse, *Iliada* nos presenta dos grupos bien diferenciados de guerreros definidos por medio de sus palabras: aquéllos

<sup>20</sup> Nos referimos a diálogo en un sentido metafórico.

<sup>21</sup> Es muy clarificadora la comparación que este autor hace entre las figuras del poeta y el etnólogo como dos seres completamente contrastantes: mientras el primero se encarga del estudio y la representación de su propia cultura, el otro siempre se ocupa de culturas ajenas a la propia. Cfr. Redfield, J. (1975: 81-82).

<sup>22</sup> ὣς οὐτ' ἄρ' φρένες εἰσὶν ἐναΐσιμοι οὔτε νόημα / γναμπτὸν ἐνὶ στήθεσσι, λέων δ' ὡς ἄγρια οἶδεν, / ὅς τ' ἐπεὶ ἄρα μεγάλη τε βίη καὶ ἀγήνορι θυμῷ / εἶξας εἶσ' ἐπὶ μῆλα βροτῶν, ἵνα δαῖτα λάβῃσιν / ὡς Ἀχιλεὺς ἔλεον μὲν ἀπώλεσεν, οὐδέ οἱ αἰδῶς / γίνεται, ἢ τ' ἄνδρας μέγα σίνεται ἠδ' ὀνίηγι.

que aceptan las “reglas del juego” establecidas por la tensión entre lo comunitario y lo personal (que denominaremos “héroes de la *timé*”, como Sarpedón), y los que reaccionan momentáneamente contra su propia condición social pero finalmente se someten a ella (los “héroes del *aidós*”). Este segundo grupo es el que se adecuaría mejor a la ya clásica definición de la cultura homérica realizada por E. R. Dodds, quien le otorgó el nombre de “*shame culture*” (cultura de la vergüenza). La fuente primaria de la moralidad en esta clase de sociedad está representada, para Dodds, por lo que los demás dicen y piensan de una persona más que por una valoración propia de la rectitud o la equivocación moral de las acciones, es decir, por el conflicto que presentan los personajes que dialogan con sus *thymoi*.<sup>23</sup> Preferimos considerar la cultura que presentan los poemas homéricos del mismo modo que Rutherford, quien la llama “*results culture*”, es decir, una cultura exitista en la que sólo importa el triunfo.<sup>24</sup>

A partir de estas observaciones podemos afirmar que la búsqueda de *kléos* que realiza el hombre homérico en el campo de batalla está motivada por factores tan diversos como los personajes que la representan.<sup>25</sup> De igual manera, aunque el sentimiento que hace actuar al héroe sea el mismo, como es el caso del *aidós* en los fragmentos seleccionados, advertimos una gradación en la relación establecida entre el personaje y su sociedad. El caso extremo de “dependencia” de lo social estaría constituido por Héctor, personaje que se define y autodefine por sus vínculos con los demás. Héctor es guerrero, pero también es hijo y hermano, padre y esposo, amigo y enemigo; es, en este sentido, el personaje más humano de toda *Iliada*. El Canto VI,

(vv.40-45) τλητὸν γὰρ μοῖραι θυμὸν θέσαν ἀνθρώποισιν/ αὐτὰρ ὁ γ’  
Ἕκτορα δῖον, ἐπεὶ φίλον ἦτορ ἀπηύρα, (vv.49-50).

<sup>23</sup> Cfr Fenik, B. (1978: 68).

<sup>24</sup> Cfr. Rutherford, R. (1996).

<sup>25</sup> Luego de hacer alusión al discurso de Sarpedón dice Rutherford: “ Things are not as simple as Sarpedon’s account suggests. There is a potential conflict between the striving for individual excellence and the collaborative effort to achieve an end in unison: the individual may pursue his own prestige to the detriment of the army as a whole, as happens when Achilles dismisses his fellow- Greeks and allows them to die. Similarly Hector dreads the accusation, partly justified, that in his pride and self-confidence he has destroyed the host (22.107). The conflict of interest between personal honour and civic responsibility would remain a key issue in Greek society: in

luego de introducirlo dentro de las puertas de Troya, se encarga de mostrarnos la relación de Héctor con las mujeres (Hécuba, Helena y Andrómaca, en ese orden) para configurar y acentuar en su caracterización todos aquellos rasgos opuestos a los presentados por su hermano Paris, personaje asociado negativamente a lo femenino. Su discurso de la magistral escena de la despedida del final de VI no sólo actúa como *prolepsis* narrativa de lo que le sucederá a él y a su ciudad, sino también nos permite ir más allá del mito y disfrutar la recreación homérica, al ser testigos de la vida familiar del personaje. Héctor- esposo resulta conmovedor, pero más conmovedor aún es observarlo en la relación con su hijo Astianacte, ese niño que se asusta al ver a su padre armado (del mismo modo que el propio Héctor se aterrorizará cuando Aquiles se le acerque vestido para la guerra) y que representa para él la futura (pero imposible) salvación de Troya. Otras escenas importantes en las que vemos al personaje en su relación con los demás- e inclusive, tomando decisiones capitales para el desarrollo de la trama- son su rechazo del consejo de Polidamas de regresar a la ciudad en el Canto XVIII y el comienzo del XXII, cuando más allá de los ruegos de sus padres para que se encierre en los muros de Troya decide enfrentar a Aquiles.

P. Vivante ha demostrado cómo ninguno de los diferentes roles sociales que asume este personaje puede darse por sentado, sino que Homero lo construye por medio del enfoque de su vida en “delicados puntos de realización” que conforman una imagen, transformándolo de esta manera en el héroe más distanciado de los cánones establecidos por el *background* mítico.<sup>26</sup>

Héctor, el “héroe de la responsabilidad” como lo llamó Redfield,<sup>27</sup> no puede ni desea separarse del contexto social en el que está inmerso, reflejando por la negatividad en este aspecto la decisión tomada por Aquiles; a eso se debe la postura extrema que muestra en su soliloquio (XXII. 104): νῦν δ', ἐπεὶ ὤλεσα λαὸν ἀτασθαλίῃσιν ἐμῆσιν. El uso del posesivo de primera persona en la expresión “por causa de mi desvarío” completa, mediante la actualización del discurso que recae sobre el adverbio de tiempo “ahora”, el círculo que se inicia en los versos 99-103,

the fifth century, the *Ajax* of Sophocles memorably develops the theme.” Cfr. Rutherford, R. (1996: 41).

<sup>26</sup> Cfr. Vivante, P. (1985: 54-55).

<sup>27</sup> Cfr. Redfield, J. (1975: 128-129).



en los que expone su arrepentimiento por el curso de acción elegido debido al cual, por haber decidido separarse del contexto social (es decir, por no tener en cuenta el consejo de su hermano Polidamas), se conduce a sí mismo y a todo su pueblo a la destrucción. El soliloquio de este personaje representa el mejor ejemplo iliádico de la definición discursiva de “héroe del *aidós*”, al mismo tiempo que coloca en primer plano el error trágico del personaje, ubicado en ese distanciamiento de la comunidad. En este sentido, el error de Héctor se acercaría al cometido por Patroclo: ambos héroes deciden representar un papel que no les fue asignado.

Los demás héroes del *aidós* configurados por los soliloquios (Odiseo, Menelao y Agenor), si bien no presentan una postura tan extrema como la de Héctor, también incluyen, en sus respectivos discursos, la expresión de ese sentimiento por medio de la referencia directa o de construcciones lingüísticas que lo connotan. Cada uno de ellos expresa una elección acorde a la personalidad trazada por el poeta o a su función en el contexto de la obra, como es el caso especial de Menelao, el único guerrero que opta por la retirada.

El soliloquio de Odiseo (XI. 401-410) pone de manifiesto cómo este personaje, ejemplo del modelo de héroe que sobresale en la palabra y no en la acción tal como es configurado en sus discursos del Canto IX, tiende por naturaleza a la actividad racional. En este detalle el poeta es consecuente con la caracterización que su guerrero tendrá a lo largo de toda *Iliada*, porque no llama la atención que lo veamos reflexionando, aun momentos antes del enfrentamiento cuerpo a cuerpo. La brevedad de este discurso (constituido solamente por siete versos) en relación con los demás se debe, a nuestro entender, a la falta de necesidad de un desarrollo mayor en el contexto de una escena en la que se construye por primera vez dentro del bando aqueo la imagen del “héroe del *aidós*”,<sup>28</sup> mediante la cual Homero reafirma una vez más esa mencionada diferenciación entre los caracteres y sus respectivas motivaciones en el momento de tomar una decisión que conlleva a la realización de una acción determinada.

Diferente tratamiento merece el diálogo de Menelao con su *thymós*

---

<sup>28</sup> Puesto que la primera autodefinición de ese tipo de héroe la realiza Héctor en el Canto VI.

(XVII. 90-105). Su discurso muestra no sólo la presencia del sentimiento de *aidós* hacia sus semejantes, los demás aqueos (vv. 91-95), sino también hacia los dioses (vv. 98-99): ὀππότε' ἀνὴρ ἐθέλη πρὸς δαίμονα φωτὶ μάχεσθαι, ὄν κε θεὸς τιμᾶι, τάχα οἱ μέγα πῆμα κυλίστη ("Cuando un hombre quiere combatir con otro, en contra de una divinidad, a quien el dios eventualmente honra, rápidamente lo rodea en forma de remolino una gran aflicción."). No es un contrasentido considerar los versos 98-99 de este discurso como marcadores de la existencia de *aidós* hacia la divinidad, sobre todo si se tienen en cuenta sus palabras posteriores ("Pero si de nuevo yo reconociera la voz del valeroso Áyax, ambos, al regresar, recordáramos el ardor bélico, inclusive en contra de una divinidad, para ver si de algún modo pudiéramos arrastrar el cadáver ante el Pelida Aquiles.", vv. 102-105). En este aspecto, preferimos seguir la opinión de Fenik, quien sostiene que tal aparente contradicción es propia de la caracterización del personaje: "Like Admetus in Euripides' play, Menelaos has the unfortunate habit of putting things into words that were better left unsaid." Y también demostró que no puede hablarse de "cobardía" en la actitud tomada por el menor de los Atridas durante el Canto XVII, su *aristía*. Es más, constituiría una grave inconsistencia textual sostener la hipótesis de cobardía, ya que a principios del poema lo vemos decidido a luchar en su frustrado enfrentamiento singular con Paris para dar fin a la guerra. El problema aquí yace, según el autor, en una exigencia funcional de la trama: no es que Menelao no sea un buen guerrero, sino que no le está reservada la tarea de rescatar el cuerpo del compañero de Aquiles, tarea que el poeta (y el mito) asigna a Áyax. La ruptura de las características tipológicas de la escena en la elección de la retirada ante Héctor por parte de Menelao nuevamente se correspondería- más allá de la necesidad estructural señalada por Fenik- con la apoyatura de los rasgos característicos en la construcción del personaje.<sup>29</sup>

Nos queda por observar el soliloquio de Agenor (XXI. 552-570), en donde el sentimiento de *aidós* también se proyecta en los planos humano (sus compatriotas) y divino (Zeus). Debemos señalar que Fenik apar-

<sup>29</sup> Cfr. Fenik, B. (1978: 85-89).

ta este discurso de los demás, sosteniendo que no se evidencia en él la expresión de ese sentimiento, al confrontarlo con el soliloquio de Odiseo: “The difference between this speech and Odysseus’ is deep and unbridgeable. Agenor does not review his choice in terms of the dictates of honor and shame. One question occupies him: which way lies survival? Shall he flee with the others? Or shall he run for the mountain? Either way, Achilles is sure to catch him. Only one solution, then: face him and hope for the best. (...) No question of honor: the chances for bare survival determine his choice. (...) The first question is not the classic “Shall I make a stand or run?”, but “How can I best get away?”.”<sup>30</sup>

Si bien coincidimos con el crítico, en el hecho de que el debate desarrollado entre Agenor y su *thymós* escapa a la tendencia tipológica en su planteo básico, no compartimos su visión de que deba estudiarse como un caso aparte del grupo de “héroes del *aidós*”. La razón para afirmar esta hipótesis la encontramos en los versos finales del discurso de Agenor (especialmente 569-570) en los que el héroe expone los motivos por los cuales decide enfrentarse a Aquiles: ἐν δὲ ἴα ψυχὴ, θνητὸν δὲ ἔ φασ’ ἄνθρωποι/ ἔμμεναι (“y no sólo existe un único aliento vital en su interior, sino también los hombres afirman que él es mortal”). En la inclusión de la tercera persona del plural del verbo φημί (“los hombres afirman”) observamos que, al igual que sucede en el resto de los fragmentos elegidos, hace su aparición el sentimiento de *aidós*. Agenor, un héroe secundario, busca en su interior una motivación validera para correr el riesgo de enfrentar al mejor de los aqueos en un combate cuerpo a cuerpo, y la encuentra en uno de los estamentos sostenidos por la opinión común: los hombres (tanto griegos como troyanos, pero sobre todo los segundos) afirman que él es mortal. El resultado de la ecuación es sencillo: si Aquiles es mortal, por mejor guerrero que sea no existe razón para evitar el choque; la huida no se convertiría para Agenor en otra cosa más que un futuro reproche de sus compañeros por no haber tratado de detener a un “mortal” más. Apolo, el dios que lo

<sup>30</sup> *ibid.*, pp. 77-78. Las diferencias con respecto a la postulación del dilema por parte del héroe que marca Fenik pueden deberse, según nuestra opinión, al contexto de aparición del soliloquio en un momento de extrema tensión y pánico para el bando troyano, el que se encuentra en una confusa retirada del campo de batalla.

había inspirado para combatir, es también el encargado de salvarlo de la muerte tomando su figura y haciendo que Aquiles lo persiga.

La decisión de Agenor resulta fundamental en el desarrollo de la trama, ya que la persecución que entabla Aquiles a quien él cree su enemigo pero luego se identifica como un dios otorga a los troyanos el tiempo suficiente para que todos (excepto Héctor) se resguarden en el interior de la ciudad, y prepara el clímax necesario para el duelo final entre los héroes, clímax en el que se ubica el último y más importante de los soliloquios.

Coincidimos plenamente con Fenik en la idea de enfocar el episodio de Agenor como una anticipación del enfrentamiento entre Aquiles y Héctor, sobre todo si se tienen en cuenta la participación del aparato divino en cada uno de ellos y las similitudes estructurales que presentan (la soledad de ambos guerreros, el soliloquio y la persecución final).<sup>31</sup> El soliloquio de Héctor combina en elementos tales como el trazado y la caracterización del personaje, el suspenso, el contraste y el *páthos* un espacio textual que refleja la gran maestría de Homero no sólo para expresar la psiquis de sus personajes, sino también para superar mediante el trabajo con delicados aspectos estructurales lo que a primera vista podría calificarse como una “escena típica” reiterada cuatro veces en el contexto de *Iliada*.

Hasta aquí nuestra propuesta de análisis cuyo objetivo ha sido tratar de demostrar que pese a los elementos tipológicos existentes en los fragmentos (el uso de versos formularios, la aparición de situaciones repetidas, el *aidós* como sentimiento motivador de las acciones del héroe en todos los casos), cada soliloquio resulta único en relación con el trazado del personaje que lo emite y, por otro lado, permite una idea más profunda de su índole interna, expresada mediante sus propias palabras. Al mismo tiempo, el trabajo del poeta en estos espacios dramáticos apunta a la configuración del héroe iliádico como una construcción principalmente discursiva. El héroe es lo que hace (no podemos dejar de considerar acciones de una marcada grandeza heroica tales como, por ejem-

<sup>31</sup> *ibid.*, pp. 79-80.

plo, la devolución del cadáver de Héctor a Príamo por parte de Aquiles o la muerte de Patroclo), pero nos vemos en la tentación de afirmar por todo lo expuesto que en *Iliada* el héroe es, además y en primera instancia, lo que dice.

Universidad Nacional de La Plata

## Bibliografía

### EDICIONES

Leaf, W. (1960). *The Iliad* (2 vols.), London.

Kassel, R. (1975). *Aristotelis. De Arte Poetica Liber*, Oxford.

### BIBLIOGRAFÍA CITADA

Callen King, K. (1987). *Achilles*, Berkeley.

Fenik, B. C. (ed.) (1978). *Homer. Tradition and Invention*, Leiden.

González de Tobia, A. (1996). "Un soliloquio escénico significativo. *Iliada*, 22, vv. 99-130", en *Praesentia* (Revista Venezolana de Estudios Clásicos), N°s. 2-3, 1998-99: 109-126.

Morris, J. y Powell, B. (eds.). (1997). *A New Companion to Homer*, Leiden, New York, Koln.

Redfield, J. (1975). *Nature and Culture in The Iliad*, Chicago.

Richardson, S. (1990). *The Homeric Narrator*, Nashville.

Rutherford, R. (1996), *Homer*, Oxford.

Vivante, P. (1985). *Homer*, New Heaven.

Wright, J. (ed.) (1978). *Essays on the Iliad. Selected Modern Criticism*, Bloomington and London.

Yamagata, N. (1994). *Homeric Morality*, New York.