

Alejandro Abritta
Victoria Maresca
Huilén Abed Moure
Mario Rucavado
Cecilia Perczyk
Caterina Stripeikis

Iliada: Canto 1
Traducción comentada
Segunda edición, ampliada y
corregida
(versión simplificada)

Homero

Iliada : canto 1, traducción comentada : segunda edición, ampliada y corregida / Homero ; comentarios de Alejandro Abritta ... [et al.] ; editado por Alejandro Abritta. - 2a ed ampliada. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Alejandro Abritta, 2020.

Libro digital, PDF/A

Archivo Digital: descarga y online

Traducción de: Alejandro Abritta ... [et al.]

ISBN 978-987-86-4575-9

1. Literatura Clásica Griega. I. Abritta, Alejandro, ed. II. Título.

CDD 880

Prefacio a la segunda edición

Ha pasado algo más de un año desde la publicación de la primera edición de este libro. Puede parecer poco para justificar una segunda, pero nuestro proyecto siempre ha concebido todos sus resultados como provisorios. Esta segunda edición no es para nosotros una necesidad inesperada producto de deficiencias halladas en la original, sino la segunda etapa planeada de la publicación del canto 1 de *Iliada*. La primera versión ofreció una traducción y notas introductorias y anticipó la publicación de un texto griego revisado y la ampliación del comentario a una escala más adecuada para un trabajo académico. El tiempo que media entre aquella y esta es el que hemos necesitado para cumplir esos objetivos.

La ocasión nos ha permitido incluir cambios puntuales en la introducción y la traducción. En la primera, hemos ampliado algunas secciones y agregado una cantidad de bibliografía de referencia nueva, que puede resultar útil para los lectores. En la segunda, además de corregir algunas erratas mínimas y adaptar la puntuación al texto griego revisado, hemos modificado la traducción de ciertos términos para adecuarlos mejor a nuestros criterios generales, en algunos casos para disminuir al mínimo la variación, en otros, porque las alteraciones eran necesarias a fin de mantener la coherencia con la traducciones que utilizamos en nuestro trabajo en otros cantos (que serán publicados, si los tiempos lo permiten, en el transcurso del próximo año).

Las mayores modificaciones se encuentran en la publicación del texto griego y en las notas. Hemos incluido en la introducción dos secciones correspondientes explicando las innovaciones, por lo que no es necesario detenerse sobre ellas aquí.

Esta versión que publicamos está mucho más cerca de la que habíamos concebido originalmente que la primera. Por supuesto, no es perfecta, ni mucho menos, y cada una de sus partes tolera (y acaso requiere) mejoras considerables. Pero esperamos que buena parte de ellas no provenga de nuestro grupo, sino del trabajo colectivo y colaborativo de la comunidad académica en conjunto. Desde el primer día nuestro proyecto fue el puntapié inicial de un trabajo que en alguna etapa debía y deberá abrirse a todos los críticos que quieran colaborar en él, aportando nuevos comentarios, nuevas propuestas de traducción, nuevas alternativas de lectura en el texto griego. Y hoy nos sentimos más cerca de ese momento que antes.

Introducción

Los poemas homéricos son desde la Antigüedad una ventana a la tradición mitológica de los griegos y a su historia, a la vez que obras maestras de la literatura en el sentido más literal de la expresión, es decir, en el de obras que enseñan lo que la literatura es. Homero fue durante toda la Antigüedad *ho poiētēs*, “el poeta” a secas, y por cientos de años sus composiciones fueron utilizadas en Grecia para aprender a leer y a hablar en público, para dar ejemplo de conductas heroicas y deleznable y para conservar la memoria histórica de un pueblo y una cultura, incluso mucho, muchísimo después de que ambos se hubieran vuelto irreconocibles para el público para el que los poemas fueron pensados.

Resumir en unas pocas páginas todos los problemas que *Iliada* y *Odisea* presentan es inconcebible. En el vasto mundo de la filología clásica, la lectura de la inmensidad de trabajos que se han ocupado y todavía se ocupan de ellos demandaría más de una vida. Pero para disfrutar de los poemas no se necesita más que algunas nociones básicas, y nuestro objetivo es facilitar ese disfrute al lector y al oyente.

El recorrido que sigue es cronológico. Comenzamos por el mito, porque la evidencia sugiere que, al menos en algunos aspectos, el mito fue primero. Lo segundo es la historia, un área en la que año a año *Iliada* y *Odisea* ganan espacio, después de haber sido relegadas casi por completo. Sin embargo, el camino empieza realmente cuando llegamos a la forma en que esas dos fuentes inseparables para el pensamiento griego confluyen en una tradición de cantos orales, que en algún momento desembocará de algún modo en los textos que conocemos hoy. Las razones y métodos de nuestra traducción están al final, como corresponde: solo existen porque los precedió todo lo demás.

Antes, sin embargo, es necesario responder a una pregunta ineludible al presentar una obra de literatura: ¿quién fue su autor? ¿Quién fue Homero? La respuesta es que no lo sabemos, como no lo sabían ya los antiguos. Las *Vidas* que relatan su biografía son espurias, construidas sobre la base de anécdotas muchas veces estandarizadas, todas las veces inverificables o ficticias. Sabemos tan poco que no sabemos si vivió en el s. VIII o VII a.C., dónde nació o habitó ni mucho menos en qué lugar y por qué razón compuso sus poemas. Ni siquiera podemos estar seguros sobre si existió. Pero la verdad es que eso importa menos que el hecho de que el legado que escogió para sí se preserva y se preservará por siempre. Ante semejante monumento, lo demás no parece demasiado significativo.

El mito

El mundo de la mitología griega

El mundo mitológico de los griegos estaba ocupado por diversos tipos de seres. Entre estos, los héroes fueron siempre los más importantes para los poetas. Los dioses, sin duda, ejercían una influencia poderosa en la vida cotidiana de las personas y en los grandes eventos humanos, constituían fuerzas que era necesario temer y apreciar, pero eran inmunes al cambio, inmortales y bienaventurados; la historia, en el sentido importante del término, no les sucedía más que como a espectadores o transeúntes con ocasionales intervenciones significativas.

Los héroes eran concebidos como seres humanos, en general como seres humanos con capacidades excepcionales. Si bien ninguno podía volar (al menos no sin la ayuda de algún objeto mágico) ni correr más rápido que una bala, su destreza era más que suficiente para destacar en aquello que para las poblaciones antiguas era lo más importante: la guerra, la cacería de bestias salvajes y la defensa de los pueblos.

La mitología griega abunda en estos personajes, muchos de ellos famosos todavía hoy en la cultura popular, como Heracles (Hércules para los romanos), el hijo de Zeus de increíble fuerza, condenado a realizar doce trabajos para expiar el asesinato de su familia, o Edipo, el rey de Tebas que, sin saberlo, asesinó a su padre y se casó con su madre. Las sagas de estos héroes incluyen numerosas anécdotas, algunas de ellas oscuras, conservadas en apenas una única fuente. La mayor parte incluye hazañas individuales, duelos con bandidos o monstruos y las habituales burlas del destino que los poderosos sufren invariablemente en el pensamiento griego.

En buena medida, esto se explica por el localismo que imperó en Grecia durante toda la historia antigua. Contra lo que la misma palabra “Grecia” podría sugerir, entre los griegos jamás existió algo parecido a una única conciencia nacional; incluso cuando la distinción entre “nosotros los griegos” y los “bárbaros” era clara para todos y había una cierta percepción de una historia común (sobre todo gracias a los poemas homéricos), la realidad es que cada etnia (jónicos, dorios, eólicos y arcado-chipriotas), cada región (el Ática, Jonia, Arcadia, Tesalia, Laconia, etc.) y hasta cada ciudad (Atenas, Tebas, Esparta, Mileto, entre docenas de otras) se concebía a sí misma como una entidad autónoma, distinta e independiente de todas las otras. Cada una, además, tenía su propia historia y sus propios héroes, cada uno de ellos con sus propios logros y triunfos, no pocos de los cuales tenían como víctimas a otros héroes de otras ciudades.

Por eso, las grandes gestas pan-helénicas (es decir, “de todos los griegos”) son poco habituales y extraordinarias, y se organizan en grupos de historias conocidas, diferentes tradiciones temáticas que incluían muchos eventos particulares, cada uno de los cuales podía ser relatado en un poema distinto. Las ciudades se enorgullecían de tener héroes que hubieran participado de estas gestas y, no pocas veces, intervenían los mitos para que esto fuera así. El papel de los poetas era fundamental en este proceso y, por eso, el poeta no solo tenía la responsabilidad de entretener, sino que era el guardián de la historia y el vehículo del orgullo y prestigio de una ciudad (VER *El canto*).

La mitología griega conocía cuatro grandes gestas panhelénicas: la expedición de los argonautas (que conocemos sobre todo a partir de la *Pítica* 4 del poeta tebano Píndaro y de las *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas), el ciclo tebano (que nos llega en parte a partir de la tragedia *Siete contra Tebas*, de Esquilo), la cacería del jabalí de Calidón (sobre la cual habla la propia *Iliada*, en el canto 9) y la guerra de Troya. En todas ellas, héroes de todo el mundo griego (las listas, por lo dicho antes, varían de forma considerable) se unían con un objetivo común: recuperar el vellocino de oro, capturar la ciudad de Tebas, cazar un monstruo enviado por Ártemis o tomar la ciudad de Troya. Aunque cada una de estas sagas es importante, incluso fundamental para la historia de muchas ciudades griegas y de la cultura helénica en general, el ciclo troyano es sin lugar a dudas la más significativa de todas. No sólo constituye la última y más espectacular expedición de la época heroica, sino que abarca también una enorme cantidad de historias posteriores que se ocupan del regreso de los guerreros griegos a sus respectivos hogares (los *Nóstoi*).

El largo “Catálogo de las naves” del canto 2 de *Iliada* demuestra que una parte inmensa de las ciudades griegas pretendía haber tomado parte en la guerra. Es larga la lista de nombres que no significan nada para nosotros pero que, para habitantes de esos pueblos, constituían un motivo de orgullo y un vínculo con un pasado glorioso. Esos héroes no solo permitían a los ciudadanos de las *póleis* (las “ciudades-Estado”) jactarse por la presencia de uno de sus antepasados en la más grande gesta de su cultura, sino que también se imaginaban como protectores sobrenaturales después de su muerte. De la misma manera que los dioses no eran solo figuras que explicaban el origen del mundo, sino que se percibían como presencias constantes en la cotidianidad – atravesada por las plegarias, los sacrificios y los ritos – los héroes no eran solo personajes del pasado, puesto que su capacidad de proteger y engrandecer a sus patrias sobrevivía a su muerte. La mitología era también la historia para los griegos antiguos, y esa historia continuaba viva

porque sus protagonistas, en buena medida gracias a la labor de los poetas, estaban más allá de la muerte.

El mito de Troya (antehoméica)

El mito de la guerra de Troya comienza con una profecía que, entre otras fuentes, conserva Píndaro en su *Ístmica* 8, donde cuenta que Zeus y Poseidón competían por la mano de la nereida Tetis, hasta que la diosa Temis (la personificación de la justicia) les informó que cualquier hijo de ella sería más poderoso que su padre y capaz de ocupar su lugar (en otras fuentes, el profeta es el titán Prometeo). La amenaza, ligada al mito de la sucesión de generaciones y la profecía del padre de Zeus, Cronos, a su hijo, cuando este lo desplazó (“otro hará lo mismo contigo”), fue acompañada de un consejo: entregar a Tetis como esposa al mortal Peleo, rey de Ftía.

La boda fue un evento extraordinario, al que asistieron todos los nobles de Grecia y los dioses del Olimpo llevando regalos (algunos de los cuales se enumeran en *Il.* 16.866-867 y 18.82-85). La única que no fue invitada fue Discordia, que, ofendida por esto, irrumpió en la cueva del centauro Quirón, donde se realizaba la celebración, y arrojó una manzana, con la inscripción “para la más bella” (aunque existen variaciones de esta parte, la pelea subsecuente entre las diosas por saber quién es la más hermosa es una constante). Enseguida, Hera, la esposa de Zeus, Atenea, su hija, y Afrodita, la diosa del amor, reclamaron para sí el premio. Como la disputa no parecía poder solucionarse, Zeus ordenó que las diosas sometieran la decisión a Paris, un campesino troyano que era en verdad hijo del rey Príamo.

Fue también una profecía la que hizo que el príncipe en aquel momento estuviera viviendo como un siervo en los alrededores de la poderosa ciudad de Troya. Cuando Hécuba, su madre, estaba embarazada de él, había soñado una noche que daba a luz un leño ardiendo, lo que el profeta Ésaco u otra hija de Príamo, la famosa Casandra, interpretan como indicación de que el hijo que llevaba en el vientre causaría la destrucción de la ciudad. Al nacer el niño, su madre lo entrega al campesino Agelao para que lo abandone en el monte Ida. Allí, el bebé es amamantado durante cinco días por una osa y, finalmente, acogido por el mismo Agelao y criado como su propio hijo (una vez más, existen otras versiones, pero todas terminan con el mismo resultado; este tipo de variaciones constituyen una constante en la mitología griega).

Es a este personaje, ya adulto, al que las tres diosas se aproximan para que resuelva la disputa, y las tres intentan sobornarlo para que falle a su favor. Cada una ofrece un

regalo en su área de influencia: Atenea promete hacerlo un guerrero invencible; Hera, otorgarle un poder real absoluto e inmovible (con diferentes alcances dependiendo de la fuente); y, por último, Afrodita le ofrece la mano de la más hermosa de las mujeres, Helena, hija de Zeus y esposa del rey de Esparta, Menelao. Es este último presente el que Paris acepta, declarando ganadora de la disputa a la diosa del amor. Ello constituye un punto de inflexión en la relación de Atenea y Hera respecto a Troya, explicando en parte la razón por la que son estas dos divinidades las principales impulsoras de su destrucción en *Iliada*.

Después del juicio, Paris visita la ciudad de Troya durante unos juegos y es reconocido por su padre Príamo, que lo restituye en su lugar legítimo como príncipe, junto con el primogénito Héctor y otros cuarenta y ocho hermanos. Por consejo de Afrodita, entonces, prepara una expedición hacia Grecia, en donde visita Esparta. Allí, la diosa provoca el amor de Helena y, cumpliendo su promesa, ayuda a Paris a raptarla.

El príncipe troyano comete entonces un error por partida doble: no solo se enemista con uno de los Estados más poderosos de la época, Micenas, regida por Agamenón, hermano de Menelao, sino que detona, por así decirlo, una “cláusula” en un juramento realizado por los más importantes reyes de Grecia cuando eran pretendientes de Helena. En efecto, el mito cuenta que, cuando Tindáreo, su padre putativo (porque Helena solía considerarse hija de Zeus), estaba buscando un marido para ella (como en diversas sociedades, en la Grecia antigua los matrimonios eran arreglados entre los varones), fueron muchos los que se acercaron para pedir su mano. Dado el enorme riesgo de que un conflicto se detonara ante la presencia de tantos héroes poderosos buscando lo mismo, el rey de la isla de Ítaca, el famoso Odiseo, le ofreció a Tindareo una solución para no enemistarse con ninguno por favorecer a otro, a cambio de que este lo ayudara a casarse con su sobrina, Penélope, hija de su hermano Icario. El consejo era simple: hacer que todos los pretendientes juraran que protegerían al que fuera beneficiado y actuarían si recibiera algún ultraje.

El juramento de los pretendientes de Helena constituye la base para el reclutamiento de la expedición contra Troya tras su rapto. Aunque algunos se muestran reticentes (Odiseo, por ejemplo, finge estar loco para no unirse, pero es descubierto por Palamedes, hijo de Nauplio), el ejército griego más grande constituido hasta entonces se reúne en Áulide, un puerto de Beocia. En algunas versiones del mito, zarpan desde allí, pero son dispersados por los vientos y vuelven a su patria, pasando ocho años antes de juntarse de nuevo para una nueva expedición. Más conocido que este evento es el hecho

de que, por el enojo de Ártemis (cuyas razones varían según la fuente), Agamenón se ve obligado a sacrificar a su hija Ifigenia para obtener buen viento para el viaje. Es casi seguro que en la forma primitiva de esta historia la doncella era efectivamente sacrificada, pero una modificación posterior, en parte motivada por el deseo de eliminar el sacrificio humano (cuya realidad en Grecia por fuera del mito es discutida entre los expertos) y en parte para explicar ciertos vínculos del culto de Ártemis con la zona del Quersoneso Táurico (la actual península de Crimea), hizo que la diosa reemplazara en el último momento a Ifigenia por una cierva, transportando a la hija de Agamenón hacia la tierra de los tauros.

Tras un accidentado paso por la isla de Tenedos, donde Aquiles mata por un error al rey Tenes, y el abandono del héroe Filoctetes, mordido por una serpiente venenosa que le provoca una herida con un olor insoportable, en la entonces deshabitada Lemnos, la flota arriba a Troya y establece allí un campamento, desde el cual envían una embajada a los troyanos para reclamar la devolución de Helena. La asamblea de la ciudad no solo rechaza este pedido, sino que intenta matar a los embajadores (Menelao y Odiseo), suceso que sella el destino y da inicio a la guerra.

El poema de Homero comienza en el noveno año del sitio de Troya, también llamada Ilión (de donde “Iliada”), pero resume, reelabora o menciona eventos de la totalidad de la guerra. Sobre los particulares nos ocuparemos en notas, pero un evento que no es aludido por Homero merece mencionarse: la muerte de Palamedes. Como se observó arriba, fue este héroe el que descubrió el engaño de Odiseo, obligándolo a unirse a la expedición. Queriendo vengarse por esto, Odiseo elabora una trampa: entierra una bolsa de oro en la tienda de Palamedes, escribe una carta para Príamo, que entrega a un prisionero troyano para que lleve, y luego hace que uno de sus soldados mate a este prisionero cuando marchaba hacia la ciudad. La carta, por supuesto, contenía la promesa de Palamedes de entregar el campamento griego a cambio del oro. El héroe es condenado a morir lapidado por esta traición, consumándose así la venganza de Odiseo; las consecuencias de esto, sin embargo, son catastróficas, puesto que, una vez finalizada la guerra, el padre de Palamedes, Nauplio, para castigar a los griegos por la muerte de su hijo, encenderá un falso faro en el cabo Cafereo de Eubea durante una tormenta, enviando a muchas naves griegas a su destrucción. Será el primero o uno de los primeros sufrimientos por los que la expedición griega pasará en su regreso de Troya.

Los eventos de *Iliada*

Los griegos no pasaron una década sentados alrededor de la ciudad, sitiándola, sino que realizaron numerosas incursiones en su área de influencia (lo que refuerza la idea de que “Troya” no era una sola ciudad, sino una región; VER *La historia*). En estos asaltos, entre otros muchos lugares, atacan Lirneso, de donde traerán a la cautiva Briseida, que será entregada a Aquiles como botín, y Tebas Hipoplacios, lugar en donde se hallaba Criseida, la hija del sacerdote del dios Apolo Crises, entregada a Agamenón. Crises va al campamento aqueo llevando un rescate por ella, pero Agamenón lo rechaza, provocando la ira de Apolo, que desencadena una peste en el ejército. Obligado por esto a devolver a Criseida, el rey se apropia de Briseida y esto encoleriza a Aquiles, que promete no volver a luchar por los griegos (las variaciones en la forma de esta promesa a lo largo del poema constituyen una sutil muestra del desarrollo del personaje del héroe).

Estos eventos son narrados en el primer canto de *Iliada* con detalle; a partir del segundo comienza lo que muchos críticos consideran un *flashback* o retrogresión hacia el pasado, puesto que, hasta el canto séptimo inclusive, los eventos que se narran corresponden al inicio de la guerra más que a su final. El escenario es algo más complejo que eso y da muestra de la maestría del poeta: aunque es claro que el catálogo de las naves, la llamada *teichoskopía* (la presentación de los héroes griegos a los ancianos troyanos hecha por Helena desde la muralla de Troya), el duelo entre Paris y Menelao y acaso el duelo entre Áyax y Héctor no tienen demasiado sentido en el noveno año del conflicto, las hazañas de Diomedes, rey de Argos, solo pueden haber sucedido con Aquiles alejado de la batalla, porque la aparición del héroe opacaría la presencia de cualquier otro. Esta mezcla de hechos del pasado y del presente está organizada, como gran parte del texto, en una estructura anular que fue analizada con gran detalle por Cedric Whitman (VER *En detalle – La(s) estructura(s) de Iliada*, en <http://iliada.com.ar/en-detalle-y-en-debate/en-detalle-las-estructuras-de-iliada/>).

A partir del canto 8 y del segundo tercio del poema, con una nueva asamblea de los dioses, puede decirse que comienzan los eventos desatados por la ira de Aquiles. Zeus ordena a los dioses no intervenir en la batalla y da la victoria a los troyanos que, comandados por Héctor, avanzan imparablemente hacia las naves aqueas. Con la interrupción de la noche que transcurre entre los cantos 9 (la embajada a Aquiles suplicándole que vuelva a la batalla) y 10 (la casi con certeza espuria “Dolonía”, en la que Diomedes y Odiseo realizan una incursión en el campamento troyano), el ataque deja heridos uno tras otro a los héroes griegos y el ejército retrocede hasta el momento en que

Héctor consigue, a pesar de los esfuerzos denodados de Áyax, prender fuego una de las naves en el canto 16.

En este punto se produce el primer paso del abandono de la ira: Aquiles, ante el pedido de su amigo Patroclo, acepta enviar a sus soldados para rechazar a Héctor; sin embargo, no vuelve a la batalla. La entrada de los poderosos mirmidones (las tropas de Aquiles) permite rechazar a los troyanos, pero, ensoberbecido por el éxito, Patroclo decide ir más allá de lo que Aquiles había ordenado y termina siendo asesinado por Héctor y el dios Apolo.

Si en el primer tercio del poema la ira de Aquiles es una sombra en el margen de los eventos y en el segundo es la causa de las desgracias, en el tercero se convierte en una fuerza incontenible que devasta las filas troyanas para vengar la muerte de Patroclo. El final del tema de *Iliada* (declarado en la primera palabra, *mênis*, “cólera”) se da en tres etapas: primero, la muerte de Héctor en el canto 22, que consuma la venganza del héroe; segundo, la celebración de los funerales de Patroclo en el canto 23, que garantiza la pervivencia del amigo después de la muerte y restaura el orden en el campamento griego; tercero, la devolución del cadáver de Héctor a Príamo que, en contraste con la negativa de Agamenón de devolver a Criseida en el canto 1, muestra que el mundo heroico ha vuelto a su cauce natural.

Pero todo en *Iliada* tolera dobles y triples interpretaciones y, mientras que el tema de la ira se desarrolla, otras partes de la tradición son aludidas y representadas simbólicamente. La muerte de Patroclo es un reflejo de lo que más tarde será la de Aquiles a manos de Paris y Apolo, la de Héctor representa la caída de Troya, los enfrentamientos atléticos del canto 23 sugieren historias y tópicos de momentos posteriores de la guerra y de los regresos (por ejemplo, la disputa entre Áyax y Odiseo por las armas de Aquiles, que concluirá con la muerte del primero). Solo la *Odisea* es comparable en la literatura griega en su capacidad de condensar significados y tradiciones. Sobre esto, sin embargo, volveremos más adelante.

El final de la guerra

Más de un poema se ocupó de los eventos posteriores a *Iliada*, que pueden dividirse en dos partes: primero, otras historias en el contexto del sitio y, segundo, la caída de Troya.

Entre las primeras se destacan las llegadas de aliados troyanos de tierras extrañas (relatadas en la perdida *Etiópida*), como la amazona Pentesilea (de la cual Aquiles se

enamora, al punto que, tras matarla, tiene relaciones sexuales con su cadáver) y el etíope Memnón, un semidiós hijo de Aurora, también asesinado por Aquiles. El evento más importante de esta etapa, sin embargo, es la muerte del héroe y los combates que se producen en torno a su cadáver, en donde Áyax y Odiseo muestran ser los mejores y más valientes de los héroes griegos. La actuación hace que ambos reclamen para sí las armas de Aquiles (forjadas por el dios Hefesto en el canto 18 de *Iliada*), lo que produce un terrible conflicto entre los héroes. Hay diversas versiones de cómo se desarrolla la disputa, pero el resultado es siempre que el ganador es Odiseo. Esto enoja a Áyax hasta la locura, que lo hace atacar los rebaños de los griegos pensando que son los otros reyes. Al recuperar la razón y darse cuenta de lo que ha hecho, se suicida arrojándose sobre su espada clavada en la tierra.

Los héroes griegos, entonces, capturan – por consejo del adivino Calcas – a Heleno, el profeta troyano, que conocía los secretos para la toma de Troya. Este revela que deben cumplir tres condiciones: llevar allí los huesos del héroe Pélope, contar como aliado al hijo de Aquiles, Neoptólemo, y robar el Paladio (una estatua de Atenea que protegía la ciudad). Odiseo es el encargado de realizar las tres acciones; la última, realizada junto con Diomedes, constituía una de las hazañas más notables en la tradición sobre el héroe y se ha especulado que se simboliza en la “Dolonía” del canto 10 de *Iliada*.

El final de la guerra gira en torno a la famosísima historia del caballo, una estratagema ideada por Odiseo. El truco es bien conocido: se construye un gigantesco caballo de madera hueco, en cuyo interior se esconde un grupo de héroes (de unos pocos a tres mil, dependiendo de la fuente); el caballo se coloca en la llanura troyana con una inscripción que indica que es una ofrenda para Atenea y se abandona el campamento, dejando solo un vigía para dar la señal de ataque. Después de algunas discusiones, los troyanos deciden introducir el regalo en la ciudad; los héroes escondidos dentro de él salen, abren las puertas y la devastan. Aquí también se contaban algunas historias particulares, como la de la violación de Casandra, la hija de Príamo, por Áyax Oileo sobre un altar de Atenea, la muerte de Príamo refugiado en un templo de Zeus, y la de Astianacte, hijo de Héctor y todavía un bebé, arrojado desde la muralla por Neoptólemo u Odiseo.

Pero las aventuras (y desventuras) de los griegos no han terminado, sino todo lo contrario. La ofensa brutal de Áyax Oileo enfurecerá a Atenea, que procura destruir las naves griegas en venganza, enviándoles una feroz tormenta (en la que el mismo Áyax muere aferrado a una roca destruida por el tridente de Poseidón) que arroja a algunos

contra las rocas del cabo Cafereo (como ya se ha notado, por obra de Nauplio, el padre de Palamedes) y dispersará a muchos otros por distintos lugares del mediterráneo. Los eventos por los que pasan los héroes entonces son el tema de la tradición épica de los *Nóstoi* o “Regresos”.

Los regresos y el final de la época heroica

Las desgracias de los griegos en su regreso a casa eran un tema popular entre los griegos y de hecho se vinculan con otras tradiciones, como la de Orestes, hijo de Agamenón, cuya historia comienza buscando venganza por la muerte de su padre a manos de su madre, Clitemnestra, la noche de su regreso de Troya. La dispersión de los héroes estimuló la idea de que muchas colonias griegas del mediterráneo se vinculaban con ellos; en Italia, por ejemplo, existía un culto a Diomedes, que se suponía había huido hacia allí después de un regreso desafortunado a Argos.

Los viajes más famosos son, sin embargo, los de Menelao y Odiseo. El primero, arrastrado por los vientos, desembarca en Egipto, donde, según algunas fuentes, descubre que la verdadera Helena estaba en ese lugar y que la que Paris había raptado era solamente una imagen falsa. En Egipto, Menelao adquiere riquezas que compensan las que ha perdido en el naufragio y regresa a Esparta. El viaje, sin dudas, se vincula con la acción de los mercenarios griegos en la región del Nilo y los vínculos comerciales entre ambas naciones.

Es, por supuesto, el regreso de Odiseo el que mayor fama ha alcanzado, por lo notable y diverso de sus aventuras, narradas en *Odisea*. No es posible ofrecer un resumen de ellas aquí; baste decir que, tras diez años de navegar a la deriva por lo que probablemente son diferentes lugares del Mediterráneo, el héroe regresa a Ítaca para encontrar en su palacio un grupo de pretendientes de su esposa y, por lo tanto, a su trono. Con la ayuda de su hijo Telémaco, de dos sirvientes y de Atenea, acaba con todos ellos y restaura el orden en su reino.

Los héroes de Troya son la anteúltima generación de la época heroica; sus hijos protagonizarán las sagas finales de la mitología griega (la “Orestíada” y la “Telegonía”). Aunque la nobleza de periodos posteriores afirmará descender de estos personajes, solo conservarán genealogías con nombres no acompañados de historias. El final del mundo heroico, que coincide con el final del mundo micénico (VER *La historia*), representará para los griegos posteriores el final de una era en donde los hombres tenían capacidades extraordinarias, se juntaban y combatían con los dioses y emprendían aventuras

inimaginables. La poesía homérica surge en un periodo en el que la gloria del pueblo helénico se conservaba en el recuerdo de esas hazañas y en las ruinas de las ciudades del pasado. También para nosotros los cantos y los restos son la ventana a ese mundo.

La historia

El problema de la historicidad de Homero

Como regla general, los antiguos no se cuestionaban la historicidad de la guerra de Troya. Tanto Heródoto como Tucídides abren sus respectivas obras con una mención de eventos de la época mítica, en la que los hechos narrados por Homero tienen un lugar privilegiado, puesto que representan la referencia más importante para el conflicto entre Europa y Asia, que atraviesa el pensamiento del s. V a.C. Tucídides en particular afirma explícitamente (1.10.3) que “No es conveniente desconfiar (...) y sí reconocer que aquella expedición resultó mayor que todas las anteriores, aunque menor que las de ahora, si es necesario confiar en el poema de Homero, que como conviene, siendo poeta, la adornó para engrandecerla (...).” La intervención de los dioses, algunos elementos románticos y novelescos, incluso las disputas personales de algunos de los héroes podrían ser parte de los adornos de los que el historiador habla, pero lo que importa destacar es que no hay aquí ninguna duda sobre la existencia de la guerra.

Esta situación persiste incluso entrada la edad moderna. Recién en el s. XVIII, con el ascenso de la historiografía racionalista, los poemas comienzan a considerarse ficticios en un sentido fuerte. La reacción científicista resulta entendible, pero surge en un periodo en el cual el conocimiento respecto a la manera de conservar y transmitir información en una cultura oral era casi nulo. Este estado de cosas continuará durante el s. XIX, cuando las excavaciones arqueológicas de Heinrich Schliemann y otros reabrieron el debate. Hoy, la cuestión no está cerrada. El consenso parece ser que los eventos relatados en *Ilíada* tienen un trasfondo verdadero, pero en los poemas se mezcla con elementos de épocas posteriores y, por supuesto, con aspectos fantásticos sin correlato real.

En lo que sigue recorreremos sucintamente la historia de la evidencia y el camino que ha llevado a ese consenso. Comenzamos por la arqueología, que fue la primera ciencia que reivindicó a Homero; la filología contribuyó más tarde gracias al desciframiento del hitita. Finalmente, volveremos sobre la evidencia arqueológica, esta vez para contrastar la sociedad descrita por Homero con la que es posible reconstruir para los periodos micénico y oscuro.

Una ciudad enterrada

La historia moderna de la arqueología homérica comienza con un millonario aburrido apasionado por los poemas que decidió dedicar su vida a demostrar la veracidad

de Homero. Heinrich Schliemann amaba al poeta al punto de nombrar a sus dos hijos Andrómaca y Agamenón. Aunque sus “descubrimientos” fueron inmensamente exagerados (por él mismo), la importancia de sus contribuciones no puede disminuirse, en particular porque puso a disposición de la ciencia los considerables recursos con los que contaba.

En 1870, siguiendo los consejos de Frank Calvert, otro arqueólogo amateur que ya había excavado la zona, comenzó a trabajar en la actual colina de Hisarlik, en Turquía, donde encontró una ciudad antigua que afirmó que era Troya. En el sitio incluso se extrajo lo que Schliemann denominó “el tesoro de Príamo”, un gran depósito de oro y otros metales preciosos, que luego contrabandearía fuera de Turquía, algo por lo que más tarde debería pagar una multa de 50.000 francos al gobierno otomano. En realidad, este hallazgo proviene de un nivel del suelo mucho más antiguo que el del periodo micénico, pero el arqueólogo era un apasionado de este tipo de publicidad (es muy famosa la foto – https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sophia_schliemann.gif – de su esposa vestida con las “joyas de Helena”, parte del tesoro).

Numerosas campañas posteriores fueron descubriendo cada vez más de este sitio, ocupado por diversas poblaciones a lo largo de los milenios. Pero, lejos de resolver la duda respecto a la veracidad de Homero, durante todo el siglo XX los arqueólogos discutirían la equivalencia Troya / Hisarlik. Había dos razones claras para esto: primero, la inexistencia de evidencia contundente que verificara la asociación (es decir, de documentos escritos); segundo, la incompatibilidad entre la pequeña colina y la monumental ciudad descrita en *Iliada*.

Sobre la cuestión de los documentos volveremos en la sección que sigue. El segundo problema comenzó a resolverse desde 1988 gracias a la excavación dirigida por Manfred Korfmann, que, a través del uso de nuevas tecnologías, en los primeros cuatro años de trabajo descubrió el “barrio bajo” de Troya VI (es decir, el nivel que se corresponde con el periodo micénico) y una gran muralla que lo rodeaba, que hacía que de los apenas veinte mil metros cuadrados de la ciudadela se pasara a una ciudad de por lo menos cien mil, capaz de albergar más de seis mil habitantes.

Semejante tamaño debe relacionarse con su ubicación estratégica: Troya estaba emplazada cerca de la entrada del estrecho de los Dardanelos (antiguamente llamado “Helesponto”), que divide el mar Egeo del Mar Negro y es, por lo tanto, un punto clave de la circulación del comercio naval. Las condiciones de navegación del estrecho generaban una considerable ventaja para la ciudad: entre mayo y octubre (es decir, la

época del año en que el Egeo es navegable) sopla un fuerte viento norte y hay una corriente constante desde el mar de Mármara hacia el Egeo, de modo que el cruce del estrecho es lento y dificultoso. Troya sería, por eso, la escala obligatoria antes de emprenderlo, donde los barcos podrían aprovisionarse y sus tripulantes descansar. Como observa Joachim Latacz (2003: 71-72): “Suponer que todo eso sería gratis iría contra todo lo razonable. La fortificada y opulenta Troya reinaba sobre la costa de entonces y estaba atenta a todo lo que pasaba. En el puerto, precisamente, no podía pasar nada sin su aprobación.”

Si el tamaño y la ubicación de la ciudad hablan de su importancia, su disposición habla de una filiación cultural con oriente. La estructura ciudadela + barrio bajo, por ejemplo, es típica de los emplazamientos medio-orientales (como la capital hitita Hattusa). Además de esto, la cerámica hallada en el sitio es de tipo anatolio en material, técnicas y formas, los entierros y los restos del culto son de tipo anatolio y los habitantes de Hisarlik compartían con los hititas el culto a las piedras talladas, donde aparentemente se creía que moraban los dioses. Como parece inferirse de la interpretación de Heródoto y Tucídides del texto homérico como episodio clave en el conflicto Europa / Asia, en el que los griegos, como es de esperar, representan al primer continente, los troyanos estaban ligados a las poblaciones anatólicas asiáticas.

En 1995, estas impresiones fueron confirmadas por la aparición de un sello de bronce escrito en ambas caras en luvio, un lenguaje vinculado al hitita. Esto verificó definitivamente que los troyanos estuvieron ligados al gran imperio anatolio. En este contexto, el estudio de los textos hititas resulta clave para comprender la trayectoria histórica de la ciudad de Troya.

Los documentos hititas

El hitita es un lenguaje indoeuropeo (es decir, de la familia del latín, el griego y el sánscrito), descifrado en 1915 por Bedřich Hrozný. Es el idioma de un imperio que ocupó el norte de Mesopotamia y gran parte de Anatolia entre los siglos XV y XII a.C. De él se conservan numerosos documentos, incluyendo sellos, cartas y todo tipo de textos gubernamentales y administrativos.

Quizás el aspecto más fundamental de esta evidencia es la coincidencia de algunos nombres con los transmitidos por la tradición griega. En efecto, el rey hitita Muwatalli II (aprox. 1290-1272 a.C.) firmó en algún momento de su reinado un tratado con el rey “Alaksandu de Wilusa”. Más allá de la similitud entre “Alaksandu” y “Alexandros” (el

segundo nombre de Paris; VER *El mito*), la relación fonética entre “Wilusa” e “Ilión” (que, como puede demostrarse por el análisis de la evolución de la lengua griega, originalmente se denominaría “Wilión”) es notable, y el análisis detenido de los documentos muestra que la región se hallaba en el área de lo que posteriormente se denominaría Tróade (es decir, el noroeste de la península anatolia, donde se encuentra Hisarlik). En otro documento se habla del país “Taruisa” o “Truwisa” que, aunque aparece enumerado junto con Wilusa, no puede menos que asociarse con “Troya”. Por las razones que fuera, para los hititas los dos nombres que para Homero son sinónimos (“Ilión” y “Troya”) aludían a dos lugares diferentes; sin embargo, su proximidad geográfica es indiscutible, y la confusión puede ser producto de un estado posterior de la situación geopolítica del área o, acaso, del desconocimiento de los griegos de las relaciones específicas en ella.

La mención de una región de anatolia no sorprende en documentos hititas. Mucho más llamativo es hallar mencionado el país Ahhiyawa, que no puede sino vincularse con una de las denominaciones homéricas para los griegos, *achai(w)oi*, “aqueos”. No solo la aparición del nombre es significativa, sino el hecho de que en diversos documentos los reyes de ese país aparecen atacando territorios en Anatolia. Resulta de particular importancia en este sentido la “Carta de Manapa-Tarhunta”, en donde se relatan las actividades del rebelde hitita Piyamaradu (quizás un miembro de la familia real), que en el siglo XIII a.C. realizó numerosas incursiones en la frontera occidental del imperio, apoyado por tropas del rey de Ahhiyawa.

Más allá de estos eventos, las relaciones entre los reyes de Ahhiyawa y de “Hatti” (es decir, hitita) parecen haber sido cordiales durante mucho tiempo. Pero, para el último tercio del s. XIII, la situación se enfría considerablemente, al punto de que, en un tratado con el rey Sausgamuwa de Amurru, el rey hitita Tudhalija IV establece un bloqueo comercial contra los barcos de aquel país. De hecho, la frialdad había llegado al punto de que en ese mismo tratado el título “rey de Ahhiyawa” fue borrado de la lista de los grandes reyes (que, hasta entonces, lo incluían junto con los de Hatti, Egipto, Babilonia y Asiria). A partir de entonces, Ahhiyawa deja de tener presencia en los documentos, lo que coincide con el declive del poderío micénico, sobre el que volveremos en la próxima sección.

El lineal B y el mundo micénico

La arqueología en la Tróade y la hititología han demostrado que existía un lugar en Asia Menor que puede haber sido conocido como Ilión o Troya por los griegos y fue atacado por una sociedad “aquea” en algún momento. Pero, ¿quiénes fueron estos “aqueos”? Podría ser que la guerra de Troya tuviera una base histórica, pero que los griegos se hubieran apropiado de leyendas locales anatólicas o “pre-helénicas” que circulaban por el territorio que hoy denominamos Grecia.

Que esto podía ser así lo sugería la existencia de una escritura encontrada en diferentes sitios del territorio griego, datada en el segundo milenio a.C. y completamente diferente a la escritura griega posterior. Esta escritura, el “lineal B”, está vinculada con otra, el “lineal A”, encontrado solo en la isla de Creta (junto con tablillas del otro tipo), en sitios de la civilización minoica (llamada así por el legendario rey Minos de la isla).

El lineal B fue descifrado por Michael Ventris en 1952. Su demostración de que esas tablillas contenían una forma de escritura del lenguaje griego ha revolucionado nuestra comprensión de la historia de ese pueblo: no solo hubo población helénica en Grecia durante todo el segundo milenio a.C., sino que esa población fundó una gran civilización con considerable peso en el escenario internacional de la época. Elementos tradicionales del mito griego, como la relación entre la Grecia continental y la poderosa isla de Creta, también fueron confirmados por este descubrimiento.

Ya hemos observado que, de acuerdo a los documentos hititas, los habitantes de Ahhiyawa realizaban incursiones en la zona de Anatolia. Las tablillas del lineal B aportan un conocimiento más detallado de la sociedad de ese país. Además de una compleja división del trabajo (en las tablillas se identifican más de 100 oficios especializados), los documentos nos presentan algunas instituciones que reconocemos a partir de los poemas homéricos. En la cúspide de la sociedad se hallaba el *wa-na-ka* (que daría el griego (*w*)*ánax*; el lineal B es un silabario, por lo que la transcripción se realiza sílaba por sílaba), que concentraba el poder militar, económico y religioso. *Ánakes* son en Homero los reyes como Agamenón y Aquiles. Estos reyes están acompañados de “compañeros”, *e-ge-ta*, funcionarios de los palacios que constituyen su séquito, quizás los antecesores de los *hetairoi* de los héroes homéricos.

Un término que los documentos conservan pero no se preserva como institución en los poemas es el del *ra-wa-ge-ta*, el “conductor del *laos* (el pueblo en armas)”, que parece haber sido un segundo al mando ocupado de los asuntos militares. *Laós* es una palabra común en Homero que aparece en diversas fórmulas. También existe una

diferencia en el uso de *qa-si-re-u / basileús*; el primero es un señor de provincia bajo la autoridad del rey en las tablillas, mientras que en Homero la palabra se utiliza para referirse en general a los nobles, algunos de los cuales también son *ánaktes*. Junto a estos gobernantes, serían fundamentales en la sociedad micénica los sacerdotes y los escribas. Los primeros constituyen un sector independiente de la nobleza dedicado al cuidado de los templos, que a veces se identifica con los términos *i-je-ro-wo-ko*, “el que hace los sacrificios”, o *i-je-re-u*, que deriva en griego posterior el término *hiereús*, “sacerdote”. Los escribas, por su parte, no eran solo amanuenses, sino también administradores, funcionarios y diplomáticos, y su trabajo era registrar y, quizás, regular diferentes aspectos de la vida económica y política de la sociedad micénica. Su importancia es indudable, pero casi no ha dejado rastros en la tradición épica, acaso porque esta se preocupa bastante menos por la administración del intercambio de bienes que por los hechos de los guerreros.

Estas coincidencias nos dan una imagen de la organización del Estado micénico que debe complementarse con los hallazgos arqueológicos. Las excavaciones nos muestran una sociedad estrictamente jerarquizada, que se asentaba en acrópolis (“ciudades en lo alto”) rodeadas por grandes murallas y en las que se construía el centro administrativo y de poder de la región: el palacio. Esta disposición habla a las claras de una sociedad guerrera, lo que se confirma con la frecuentísima aparición de armas en las tumbas del periodo y la conquista de la isla de Creta cerca de 1450 a.C. (momento en el cual los micénicos adoptan el uso del lineal B, adaptado del cretense – y todavía no descifrado – lineal A).

Se mencionó más arriba que, hacia el 1200 a.C., Ahhiyawa deja de ser un actor importante en los documentos hititas. Esto coincide con diversos elementos que ha descubierto la arqueología: una serie de destrucciones en fortalezas griegas (Tebas, Micenas, Tirinte, Pilos) y anatolías (la propia Troya y las ciudades hititas), el abandono de muchos de los principales sitios micénicos, los ataques a Egipto realizados por los “pueblos del mar” (entre 1230 y 1191 a.C.) y la desaparición del uso del sistema de escritura del lineal B, al punto de que la sociedad griega en su conjunto parece volver a un estado de analfabetismo pleno. En este mismo periodo se detienen los proyectos edilicios importantes y los que persisten ya no alcanzan las dimensiones de sus predecesores, y parece perderse el conocimiento de las diferentes formas de artesanía que eran comunes antes, en particular la pintura al fresco. Las fechas, además, coinciden aproximadamente con las que da Heródoto (2.147), que Tucídides (1.12) complementa

con la información de que tras la guerra de Troya se produjeron numerosas migraciones y fundaciones de ciudades.

Las causas de la caída de la civilización micénica no son claras. De una imagen de destrucción total y catástrofe que se sostenía hace unas décadas, los expertos hoy imaginan un escenario más moderado, que presupone una serie de posibles acontecimientos devastadores (catástrofes naturales – terremotos, cambio climático, plagas –, invasiones y, sobre todo, conflictos internos) que empobrecieron la sociedad micénica y provocaron una serie de cambios político-económicos, pero no marcaron una ruptura absoluta. Se trataría, más bien, de un declive más o menos rápido que no generó una sociedad completamente nueva de un día para el otro, sino que de manera progresiva llevó al desarrollo de nuevas formas de relacionarse, muchas de las cuales revelarían a las claras su herencia micénica, y muchas otras su origen en un nuevo periodo histórico. El estado de la cuestión continúa cambiando con nuevos descubrimientos e interpretaciones renovadas de la evidencia; parece probable que, al menos hasta cierto punto, la imagen que los poemas homéricos nos presentan de una civilización con memoria del pasado, pero una nueva organización de la sociedad, nueva tecnología y nuevas costumbres sea la que eventualmente se decantará entre los arqueólogos para describir la “edad oscura”.

De la época postpalacial al periodo arcaico griego

Como se observó en la sección anterior, el colapso del mundo micénico no produjo una ruptura absoluta en la sociedad griega, sino una serie de cambios abruptos que modificaron diferentes aspectos de esta. Uno de los más significativos es el movimiento de la población: a partir del s. XII a.C., las áreas más pobladas del territorio griego, como la Argólida, se vacían, y zonas antes menos ocupadas que estas, como el noroeste del Peloponeso o las islas de Asia Menor (el Dodecaneso), registran un incremento notable en la densidad poblacional. Pero estos nuevos centros no llegan a reemplazar a los grandes palacios micénicos: la inestabilidad y la violencia parecen ser la norma en el periodo, como sugiere la cantidad de destrucciones en sitios importantes y la prevalencia de imágenes bélicas en la cerámica.

Esta nueva sociedad, la “postpalacial”, probablemente apenas diferente de su predecesora, continuó observando un proceso de declive que se extiende hasta mediados del s. XI a.C. e hizo sentir sus efectos durante dos siglos más. Nuestro conocimiento de la “edad oscura” es muy limitado, dada la ausencia de evidencia escrita, pero la evidencia arqueológica permite inferir que la recuperación fue más progresiva que el colapso.

Aunque descubrimientos como el del cementerio de Lefkandi (donde se halló una tumba de la primera mitad del s. X a.C. de un noble con un riquísimo ajuar funerario y enterrado junto con una mujer bellamente adornada) han demostrado que el periodo debe haber conocido etapas de prosperidad en algunas zonas, recién a partir del s. VIII a.C. los sitios estables se vuelven más importantes. Durante todo este tiempo, las costumbres sin duda alguna deben haber continuado cambiando y la relación con la sociedad micénica volviéndose más difusa. Para el final de esta época, el mundo griego comenzaba a parecerse mucho más al que conoceremos a partir de las fuentes arcaicas y clásicas que al que nos revelan las tablillas de lineal B.

Aunque hoy sabemos que el periodo que va del colapso micénico al s. VIII no fue tan oscuro como se pensaba hace unas décadas y la sociedad griega no vivió en una pobreza y falta de desarrollo constante, es indiscutible que a partir del 750 a.C. se produce un crecimiento que, por contraste, genera esa imagen de todo lo precedente. La población se incrementa exponencialmente, áreas antes despobladas se ocupan y se cultivan y comienza a observarse un proceso de colonización masiva a lo largo del Mediterráneo y el Mar Negro, en particular en la “Magna Grecia”, esto es, Sicilia y el sur de Italia. Esto llevó a una multiplicación de la riqueza y a procesos de redistribución del poder que todavía no comprendemos por completo. Es probable que las divisiones que imperaron en la edad oscura se resquebrajaran, y una nueva elite (que, como suele, debía incluir a la vieja elite) más amplia surgiera.

Es en este periodo que se introduce el alfabeto griego que conocemos, los testimonios más antiguos que conservamos del cual son inscripciones poéticas en cerámicas. La razón y uso del alfabeto en este periodo es motivo de debate, habiendo autores como Barry Powell, por ejemplo, que postulan que fue introducido específicamente para el registro de poesía (en particular, los poemas homéricos). Si esto no puede considerarse imposible, no deja de ser cierto que, en una sociedad donde el intercambio comercial estaba experimentando una explosión como no veía hacia siglos, resulta difícil no imaginar que la introducción de un sistema de escritura estuviera ligada a ese proceso. Si los registros comerciales de este periodo se realizaban en papiros o pergaminos, no existe casi posibilidad alguna de que conservemos rastro de ellos.

En cualquier caso, la introducción del alfabeto es parte de un proceso de desarrollo cultural que dará lugar al mundo arcaico griego, el origen en occidente de la literatura como la concebimos hoy, las artes, la ciencia y la filosofía. En este mundo se producen los poemas homéricos, que conectan el pasado micénico y la edad oscura con esta nueva

época floreciente, configurando para nosotros y para los griegos mismos una bisagra cultural entre estos periodos.

Edad oscura y sociedad homérica

La caída de los palacios micénicos dio inicio a la llamada “edad oscura”, el periodo que va de 1150 a 800 a.C. en el que los griegos no contaron con un sistema de escritura. Como se verá más adelante, es esta sociedad la que elabora y transmite los cantos orales que llevarán a los poemas homéricos. Por eso, una de las grandes preguntas que han ocupado la historia y la filología es qué sociedad reflejan estos: la micénica, en la que transcurren los eventos, la de la edad oscura, donde surge (o al menos se desarrolla) la tradición, o la de la edad arcaica, es decir, el periodo que va entre el s. VIII y V a.C.

No podemos responder ni siquiera de manera aproximada la pregunta aquí, puesto que el debate continúa y contribuciones recientes aportan nuevas ideas e interpretaciones. Creemos, sin embargo, que el escenario más coherente es el que puede formarse a partir del análisis de las armas y las tácticas de guerra, donde los restos materiales y la abundancia de descripciones en un poema bélico como *Iliada* permiten una imagen mucho más precisa que, por ejemplo, la que tenemos de los sistemas administrativos del periodo. Es evidente que a los poetas les preocupa poco la administración económica del día a día de la sociedad (mucho menos la evolución histórica de ella), mientras que, como demuestra el grado de detalle de la descripción de las armas y su uso (se describen casi 150 heridas en *Iliada*), el aspecto militar era algo que atraía considerablemente su atención.

El escenario que se obtiene del análisis es una amalgama confusa desde el punto de vista histórico de elementos de todos los periodos previos a los poemas. Por un lado, las tácticas de batalla que encontramos en *Iliada* combinan elementos que es posible asociar con la edad oscura temprana y media (grandes contingentes de soldados sin protección arrojando proyectiles) y con la edad oscura tardía y el periodo arcaico (la falange, es decir, la lucha codo a codo de soldados, generalmente con armadura completa, equipados con lanzas); aparecen, sin embargo, carros de combate, un rasgo de la edad micénica, aunque utilizado de una manera peculiar (como medio de transporte más que como arma de combate).

Cuando se pasa al terreno de las armas el panorama se complejiza aún más. Por un lado, los grandes escudos en forma de torre o de ocho, que pueden colgarse en la

espalda, son un rasgo propiamente micénico; lo mismo sucede con los cascos, en particular el casco de colmillos de jabalí de Odiseo (descrito en *Il.* 10.261-265). Las lanzas presentan una mezcla menos clara: se utilizan todo el tiempo como armas arrojadas, indicando a veces que cada guerrero lleva dos, pero, a la vez, la descripción de la inmensa lanza de Aquiles es incompatible con un arma utilizada de este modo. Las lanzas y las espadas son de bronce invariablemente, aunque es indiscutible que un poeta del s. VIII o VII a.C. conocería el hierro. Fuera por tradición o por contacto directo con restos materiales, Homero sabía que sus héroes estaban armados con materiales distintos a sus contemporáneos.

Todo esto sugiere una amalgama de tradiciones e innovaciones guiada menos por la voluntad de generar una imagen histórica precisa que por intereses narrativos. Las técnicas de combate se adaptan al tema del honor y la gloria, en el que, por ejemplo, el arco no puede aparecer como un arma importante (aunque lo fue en la edad oscura). Las armas, muchas de ellas seguramente basadas en reliquias conservadas de la edad micénica, responden a modelos distintos a los contemporáneos del poeta, pero son utilizadas en formas que sus oyentes (y él mismo) serían capaces de comprender. La imagen se aproxima más a la de la ciencia ficción que a la de la historia: piénsese, por ejemplo, en el “sable de luz” de *Star Wars*, un arma absurda desde el punto de vista militar pero coherente con la tecnología de su universo y con un inmenso valor narrativo. La gigantesca lanza de fresno de Aquiles, que solo él puede manejar, por no hablar de arrojar, se parece más a un sable de luz que a cualquier lanza que un soldado verdadero haya cargado alguna vez. Esto no significa que no tenga una base histórica (después de todo, un “sable de luz” no deja de ser un sable), sino que esta ha sido, como todos los otros elementos de la tradición, adaptada a las necesidades del canto y de la narrativa.

Conclusiones

No parece haber hoy razones para dudar de que la guerra de Troya está basada en hechos históricos, en particular, en conflictos entre los reinos micénicos y zonas de influencia del imperio hitita en la costa noroeste de Asia Menor. La arqueología ha confirmado la existencia de las ciudades mencionadas en los poemas y su poderío económico y militar. Pero la conservación de las historias no fue responsabilidad de cronistas especializados, preocupados por preservar los hechos con exactitud, sino de los poetas, cuyo trabajo era exaltar la gloria de los antepasados y ofrecer a su público cantos que los entretuvieran. La sociedad que esos cantos construyen no se corresponde con

ninguna real y los eventos que relatan sin duda no sucedieron de la forma en que transcurren en los relatos. Eso no significa que no sean verdaderos (lo eran, indiscutiblemente, para los propios griegos), sino que la verdad en ellos está subordinada a otras funciones más importantes. Por eso, para entender la historia detrás del poema, es necesario entender la tradición en la que se originaron.

El canto

El concepto de poesía oral

“Literatura” es para nosotros equivalente a “texto escrito”. Incluso cuando existen prácticas comunes de lectura en voz alta en nuestra cultura (en particular dirigidas a niños), estas son consideradas secundarias y suelen realizarse con el apoyo de la escritura. A tal punto la asociación entre escritura y literatura está afianzada, que para muchos puede resultar natural pensar que la noción de “literatura oral” es una contradicción en los términos o una forma generosa para nombrar a las tradiciones de relatos en pueblos iletrados.

Pero esta visión de las cosas está equivocada. El periodo de la historia humana en el que la literatura se apoyó en el texto escrito es insignificante frente a aquel en el que fue producida, recibida y transmitida en forma oral. Es dable afirmar que la forma “natural” de literatura para nuestra especie no es la que se escribe y se lee, sino la que se canta o recita y se escucha. ¿Cuántas personas de las que están leyendo esto recuerdan de memoria una canción que jamás han leído, y cuántas un poema que jamás han escuchado? La respuesta a esa pregunta está intrínsecamente vinculada con la historia de la poesía griega y, en particular, de la homérica.

Llegar a esta conclusión ha tomado más de doscientos años en el campo de la filología. El concepto de literatura “oral” surge de la mano del romanticismo nacionalista de finales del s. XVIII, empeñado en rescatar las tradiciones originarias de los pueblos registradas en sus sagas heroicas. En el campo de los estudios homéricos, Friedrich Wolf, un filólogo alemán, debe ser considerado el padre (o mejor, el abuelo) del concepto de “oralidad”. Las propuestas de Wolf fueron escandalosas en su tiempo: para él, Homero no era un poeta, sino una amalgama de cantores individuales cuyos cantos alguien en algún momento compiló en dos obras mayores. Así, Wolf dio inicio a la posición “analista” de la poesía homérica.

Frente a esta se paró, durante todo el s. XIX, la postura “unitaria”, que defendía la idea de un único (o, eventualmente, dos) autor(es) letrado(s). Pero es importante destacar que la división no era entre aquellos que consideraban que la literatura oral podía producir una gran obra y aquellos que sostenían lo contrario: analistas y unitarios compartían el prejuicio, sin apoyo alguno en la evidencia, de que la poesía oral era inferior a la escrita y que los pueblos iletrados necesariamente solo pueden producir obras artísticas de inferior calidad.

La situación cambió de forma radical gracias al trabajo de Milman Parry, que debe considerarse el fundador de la teoría moderna de la oralidad tanto en el campo de los estudios homéricos como en todos los otros. Parry estaba convencido de que era posible verificar la oralidad de la poesía de Homero no analizando sus contradicciones internas o tratando de identificar los cantos originales con los que *Iliada* habría sido armada, sino estudiando las técnicas compositivas del poeta, es decir la forma en que utilizaba las palabras para elaborar su texto. El resultado es el descubrimiento de la “fórmula”, es decir, la expresión fija utilizada siempre en el mismo contexto métrico para expresar una idea.

No contento con haber logrado esta demostración, Parry se dio cuenta que era necesario probar que esa manera de componer existía y funcionaba en otras tradiciones, para lo cual pasó años en la zona de los Balcanes registrando cantos de poetas tradicionales locales. Los resultados fueron extraordinarios: no solo la composición a través de fórmulas permite la elaboración de poesía, como el crítico había pensado, sino que permite la *composition-in-performance*, es decir, la improvisación en vivo. Junto con Albert Lord, Parry propuso entonces una hipótesis que todavía hoy continúa siendo popular entre los especialistas: los poemas homéricos son una obra improvisada y dictada por un rapsoda a un escriba.

Volveremos más adelante sobre el problema de la composición de los poemas homéricos y las diferentes hipótesis sobre ella. Lo importante ahora es destacar que el trabajo de Parry y Lord abrió la puerta a un enorme campo de estudio que hoy abarca las tradiciones orales de muchos lugares del mundo y todas las épocas. Ningún especialista podría hoy cuestionar seriamente la noción de “literatura oral” y no es admisible despreciar ese tipo de poesía como secundaria o menor. Pero esto, por supuesto, no es el final de la historia, sino apenas el comienzo.

Transmitir la tradición

Aunque las tradiciones orales abarcan todo tipo de géneros, la épica o, más en general, el relato de los logros de los antepasados, ha sido siempre uno de los más importantes. En los relatos orales se conservan, además de historias sobre el origen del mundo, conocimientos técnicos para la vida cotidiana y las hazañas de los dioses, las aventuras de los antepasados, que enseñan valores y glorifican a las personas del presente.

Los poetas aprenden estas historias, como todos los demás, desde que son chicos y las escuchan de otros. Con el tiempo van adquiriendo la capacidad de reproducirlas, hasta el momento en que se vuelven capaces de componer ellos mismos nuevas versiones.

Cada generación en la que esto sucede embellece los hechos, incorpora nuevos y olvida los que han perdido valor. El proceso es fluido y, como se ha visto (VER *La historia*), aleja el relato de los hechos sin por eso perder del todo el contacto con ellos. La poesía tiene, sobre la crónica histórica, la enorme ventaja de que es un bien en sí mismo, de que la belleza poética es su propio objetivo, pero esa es también una desventaja en cierto sentido, porque implica que las partes de la historia que no tienen valor inmediato para el presente tienden a perderse o quedar oscurecidas detrás de otras.

Así, aunque nos resultaría inmensamente útil conocer los detalles del funcionamiento de la sociedad micénica, la tradición oral prefiere conservar los logros de algunos de sus personajes más importantes. Pero esto es lógico. Los poetas preservan la historia para un público cuyo interés es la gloria de su pueblo y de sus antepasados, no sus costumbres. Así como nosotros no esperamos detalles sobre el sistema impositivo de los países en las películas de acción, los rapsodas no habituaban cantar sobre el registro de las transacciones comerciales de los templos y palacios.

Ahora bien, aunque la tradición oral (en particular, una como la griega, por las razones que se verán más adelante, en La importancia de la performance) se va adaptando al cambio de los tiempos, es a la vez conservadora. Los nombres del pasado se preservan, los hechos, aunque transfigurados, se transmiten de una generación a otra. Incluso si los eventos se adaptan a los cambios en las costumbres y a los gustos, los valores y los ritos permanecen, los nombres de los dioses y de los héroes sobreviven a los siglos apenas modificados por las alteraciones del lenguaje. Cada canto es una ocasión para recordar un pasado compartido y revitalizar así la memoria cultural de un pueblo. En este sentido, uno podría decir que Grecia no existiría sin Homero (o, más bien, sin la tradición de la que él fue parte), porque son las gestas panhelénicas que transmiten sus relatos las que crean un sentido de pertenencia a una misma cultura. Incluso en un periodo de inmensa sofisticación intelectual y científica como la época helenística (s. III a I a.C.), el poeta Licofrón puede apoyarse en *Iliada* y *Odisea* como bases de la noción de “Europa” como unidad cultural frente a “Asia”.

Todo esto no sucede a través de la escritura y la lectura, sino a través del canto en ocasiones de todo tipo (banquetes, festivales, ritos a los dioses). La poesía no es en la Grecia Antigua una entidad abstracta que se actualiza cada vez que se recita, sino que está intrínseca e indisolublemente ligada al contexto en donde se ejecuta. Entender la naturaleza de esos contextos en la medida en que es posible para nosotros es, por lo tanto, clave para entenderla.

La importancia de la performance

Como se ha observado, la poesía es el medio por excelencia de conservación y enseñanza de la historia y los valores. El trabajo del poeta, por eso, es de una enorme importancia y su figura suele ser considerada fundamental en las sociedades orales.

De que esto era claramente así en la Grecia Antigua no hay duda alguna. Además de la evidencia clásica como la que presenta Platón en *Ión* (un diálogo entre Sócrates y un famoso rapsoda homérico) o una de las vidas de Píndaro en la que se nos informa que Tebas, su patria, le impuso una multa inmensa de diez mil dracmas (el sueldo diario de un hoplita, por ejemplo, era de uno solo; cf. Tuc. 8.45.2) por alabar a la ciudad de Atenas, a lo que esta ciudad respondió pagándole al poeta una gran suma, los propios poemas homéricos muestran que los rapsodas tenían lugares de privilegio en las cortes de los feacios (en el canto 8 de *Odisea*) y de Ítaca (en el canto 1 del mismo poema). En la Grecia Antigua los poetas eran profesionales especializados (algo que no sucede con la mayoría de sus análogos orales contemporáneos): en *Odisea* 17.383-385 se los llama *demioergoí* (la forma homérica de la palabra *demiourgoí*), es decir, “trabajadores públicos”, junto con los adivinos, los sacerdotes y los artesanos, a los que se agregan los heraldos en 19.135.

La explicación de esto es simple: la poesía era el medio de transmisión de todo tipo de conocimientos y la principal fuente de entretenimiento con la que se contaba. El canto y el baile eran actividades habituales y los festivales y rituales estaban saturados de relatos e himnos a los dioses. Las mismas plegarias (y los griegos elevaban plegarias cotidianamente) solían estar en verso. En pocas palabras, de la misma manera que innumerables actividades hoy en día son acompañadas por música o incluyen la música como componente esencial, innumerables actividades en Grecia eran acompañadas por poesía. Y así como los grandes músicos hoy son figuras centrales en nuestra cultura, los grandes poetas de la Grecia Antigua lo eran de la suya.

La comparación no es inocente: así como para nosotros “literatura oral” puede resultar un término extraño, nuestra cultura tiene una noción de música muy alejada de la más habitual en las culturas del mundo, que no se restringe al sonido rítmico con o sin melodía, sino que abarca también el canto y la danza. Los poetas griegos no eran solo compositores de versos como nuestros poetas, sino también músicos y coreógrafos. La misma poesía homérica se cantaba, muchas veces utilizando la lira.

Hasta este punto, hemos hablado de “literatura” y “poesía” oral como si fueran intercambiables. Eso, en general, sería un error. No todas las literaturas orales son exclusivamente en verso. Ni siquiera la griega lo era, si las fábulas de Esopo en realidad

deben considerarse parte de una tradición. Pero al hablar de Homero la equivalencia se vuelve inevitable: la literatura era para los griegos Homero, y Homero es poesía.

No, sin embargo, cualquier tipo de poesía, sino una especial, apoyada sobre un metro poético cuya historia es desconocida: el hexámetro dactílico. Aunque algunos críticos niegan la vinculación intrínseca entre este metro y la épica (asumen que fue creado en una etapa tardía de la tradición), aquí asumiremos la postura mayoritaria de que el hexámetro era el medio de transmisión de la épica siglos antes de que se compusieran los poemas homéricos (una justificación de esto puede hallarse en el apéndice de la tesis de Alejandro Abritta, disponible en <http://repositorio.filo.uba.ar:8080/xmlui/handle/filodigital/3335>). El hexámetro es un metro difícil, restrictivo y bastante incómodo para la forma que el griego ha desarrollado hacia el s. VIII a.C. Improvisar con él debía resultar una tarea de gran complejidad de la que solo serían capaces los especialistas. Por eso, aunque muchas tradiciones orales incluyen fórmulas, el sistema formulaico de la épica griega es de una complejidad y sofisticación casi incomparable. Cada héroe, cada dios, muchas de las ciudades y numerosos objetos tienen sus propios sistemas para ser colocados en una ubicación específica de los versos, a lo que hay que añadir una considerable cantidad de “epítetos” (es decir, atributos) genéricos para seres humanos, animales, lugares, etc. Para nombrar a los griegos, por ejemplo, el poeta contaba con todas estas variaciones (enumeradas con su ubicación métrica y número de instancias en Parry, 1971: 101):

huîes Akhaiôn / huîas Akhaiôn (“hijos de los aqueos” / “a los hijos de los aqueos”)

megáthymoi Akhaiói (“esforzados aqueos”)

euknémides Akhaiói / eyknémidas Akhaioús (“aqueos de buenas grebas” / “a los...”)

koûroi Akhaiôn (“los jóvenes de los aqueos”)

koúretes Akhaiôn (“los muchachos aqueos”)

káre komóontes Akhaiói / káre komóontas Akhaioús (“los aqueos de largos cabellos” / “a los...”)

díoi Akhaiôn (“divinos aqueos”)

Danaoi takhýpoloi / Danaôn takhypólon (“dánaos de rápidos caballos” / “de los...”)

laòs Akhaiôn / laón Akhaiôn (“el pueblo de los aqueos” / “al pueblo...”)

héroes Akhaiói / héroas Akhaiôn (“héroes aqueos” / “a los...”)

elikopes Akhaiói / elikopas Akhaioús (“aqueos de ojos vivaces” / “a los...”)

Akhaiôn khalkokhitónon (“aqueos cubiertos de bronce”)

Argeioisin (“argivos”)

Cada una de estas fórmulas está diseñada para un lugar específico del verso con un caso morfológico (es decir, una función sintáctica) específico para la idea de “griegos”. Como se ha notado, no solo los troyanos tienen un sistema semejante, sino que también lo tienen los diferentes héroes, objetos como las naves y animales como los caballos. Ciertas expresiones como “comenzó a hablar” o “sirvió el vino” también se expresan a través de fórmulas. Puede decirse, en pocas palabras, que el lenguaje formulaico es el lenguaje de la épica: como un poeta contemporáneo usa las palabras, el poeta épico utilizaba las fórmulas, y comprender ese uso es comprender la manera en que la poesía homérica fue compuesta.

Técnicas compositivas del poeta oral

El hexámetro impone un límite estricto a la libertad compositiva del poeta, que las fórmulas permiten salvar. La libertad del poeta oral no se halla en la capacidad de disponer sus palabras de la manera en que prefiera, sino en la de elegir las fórmulas con las que irá armando su texto. Esta afirmación, válida en términos generales, debe matizarse bastante: en los poemas homéricos hay cientos de versos cuyo carácter “formulaico” es muy leve y tanto *Iliada* como *Odisea* muestran un nivel muy sofisticado de interacción entre el modo de composición basado en fórmulas y el basado en palabras sueltas. Pero, incluso admitiendo esa interacción, no debe olvidarse que el poeta oral piensa en bloques métricos (partes del verso o incluso versos completos), no en palabras. Incluso cuando ocupa esos bloques con secuencias que nunca se repiten (lo que sucede muy a menudo), lo hace aplicando esquemas que regulan la ubicación de los verbos, los sustantivos y el resto de los elementos del lenguaje.

Los críticos han debatido durante décadas qué grado de originalidad permite esta técnica compositiva basada en elementos tradicionales. En los últimos años, sin embargo, parece estar creciendo un consenso sobre la idea de que la tradición aporta un lenguaje, una forma de componer poesía, pero la elaboración del texto específico depende de la individualidad del poeta. Así como todos los que hablamos español tenemos estilos propios y, incluso escribiendo sobre lo mismo, lo hacemos distinto, los poetas épicos, aunque compartieran un sistema de fórmulas y una metodología compositiva, producirían cantos propios diferentes entre sí.

Es en la aplicación de las fórmulas y los esquemas mayores donde la individualidad se manifiesta. Un cierto poeta, como el nuestro, puede preferir introducir el primer discurso de Aquiles en *Iliada* (en el v. 1.58) con la frase *toîsi d' anistámenos metéphe pódas okÿs Achilleús* (“entre ellos levantándose dijo Aquiles de pies veloces”); otro podría haber preferido *toîsi dè kai metéipe podárkes dîos Achilleús* (“entre ellos dijo Aquiles divino de pies rápidos”). Pareciera no haber diferencia entre ambas opciones y muchos argumentarían, en efecto, que no la hay. Sin embargo, “Aquiles de pies veloces” es una fórmula única de Aquiles mientras que “divino” es un epíteto más o menos genérico que se aplica a cualquier héroe. A su vez, el uso de “levantándose” añade un aspecto visual a uno de los versos ausente en el otro, que habla de la dinámica de la asamblea (VER Nota *ad* 1.58). Es claro que, si hay una diferencia, es sutil, pero es a través de estas sutilezas como el poeta construye sentido.

La repetición de fórmulas y palabras contribuye también a este proceso. La frase *tóde moi kréenon eéldor* (“cúmpleme a mí este deseo”) aparece tres veces en el canto 1 (1.42, 455, 504), marcando la sucesión de deseos que alteran de forma crucial la situación de los griegos (inicio de la peste, final de la peste, comienzo del plan de Zeus). Alguien que sostuviera una versión radical de la tradicionalidad de la poesía oral diría que esta repetición es insignificante: cuando un personaje quiere pedir algo, usa la fórmula para pedir algo. Esto, sin embargo, es demostrablemente falso, porque no todos los pedidos utilizan la frase citada; más importante que eso, incluso si la fórmula fuera ineludible, su utilización no lo es: el poeta podría decir que el personaje pide algo sin usar el discurso directo. La distribución de la frase en el canto 1, como las de muchas otras en muchos otros lados, sugiere una inmensa atención al contexto de aparición de las fórmulas y su manipulación para generar sentido y conexiones internas en el texto.

Las fórmulas son el elemento básico de composición de la poesía oral, pero no son el único. En un nivel superior se encuentran las escenas típicas o “temas”, secuencias de pasos más o menos fijos para describir una cierta acción. Cuando un poeta quiere, por ejemplo, decir que los personajes realizaron un sacrificio, no desarrolla cada vez una nueva descripción de cómo se realiza un sacrificio, sino que aplica un modelo básico que, a través de ciertas fórmulas, se desarrolla siempre de la misma manera. Esto no significa que cada instancia de una escena típica sea igual a la otra, todo lo contrario: así como las fórmulas no restringen la libertad compositiva sino que la facilitan en el duro contexto del hexámetro dactílico, los temas hacen más sencilla la descripción de eventos típicos en la vida de los héroes, permitiendo al poeta acotarla o expandirla y seleccionar los pasos

que desea destacar en cada instancia. El tema del sacrificio tiene unos 30 elementos (VER Nota *ad* 1.447), pero nunca aparecen todos juntos en un pasaje; a veces, incluso, la escena se reduce a unos pocos versos. El modelo subyacente solo existe en la mente del compositor, que conoce cada uno de los pasos de la misma forma que conoce la inmensidad del sistema formulaico, aunque se requiera un poema del tamaño de *Ilíada* para utilizar una parte importante de él.

Por supuesto, las fórmulas y los temas son las herramientas compositivas del poeta oral, pero no los únicos que hereda de la tradición. Lo más importante que recibe de ella son las historias, los mitos de los héroes y los dioses. Estos también consisten en una serie de eventos fijados, pero la variación es mucho mayor. La guerra de Troya comienza siempre por la disputa entre las diosas Hera, Atenea y Afrodita, pero no siempre esa disputa se vincula a las bodas de Peleo y Tetis y no siempre involucra una manzana arrojada por Discordia (VER *El mito*). A la vez, incluso si las aventuras de Odiseo constituían un aspecto establecido para la época de composición de *Odisea* (aunque hay razones para pensar que no es así), no es necesario para el poeta contar o expandir todos los eventos al relatarlos. Homero concluye su canto con la resolución del conflicto civil en la isla, pero nosotros sabemos que la historia de Odiseo continuaba. Otros poetas, como sugieren las palabras de Aristóteles en *Poética* 1459a30-1459b7, tendían a incluir en sus textos todo lo que sucedía en la vida de los héroes, lo que, con razón, el filósofo consideraba una técnica inferior. Expandir y contraer las partes del relato es también clave: un poeta puede decidir dedicarle quinientos versos al cíclope y apenas diez a los lotófagos; otro (o el mismo en otra ocasión) puede invertir las cifras. La variación es virtualmente infinita, en particular si se piensa en el tamaño de la tradición mitológica de los griegos.

Por si esto fuera poco, no es solo en su elección de fórmulas o escenas ni en su manipulación de los elementos de una historia donde el poeta puede construir sentido, sino también en la forma en que relaciona aspectos de una historia con otra. Esta ha sido la gran contribución del “neanálisis”, aunque esta teoría, como se verá más adelante (VER *El texto*), ha quedado asociada con una postura hoy muy marginal respecto a la cuestión de la fijación de los textos. La hipótesis central del neanálisis, sin embargo, resulta muy productiva: en los poemas homéricos podemos hallar alusiones y conexiones con otras ramas de la tradición que enriquecen el texto. El ejemplo más clásico es la descripción de la muerte de Patroclo. Gracias a la investigación neoanalista, sabemos que esta descripción está atravesada por una serie de elementos que tradicionalmente se

asociaban a la muerte de Aquiles (violento combate por el cadáver, salida de las nereidas del mar, gran funeral, juegos, entierro en una urna regalada por los dioses, entre otros pormenores). El poeta de *Iliada* ha configurado una asociación que puede interpretarse de diversas formas, pero que, en cualquier caso, permite incorporar una prolepsis (una “anticipación” o “adelanto” de eventos futuros) a una parte del mito que su texto no abarca, es decir, la muerte del más grande de los héroes griegos.

Puede resultar extraño hablar de “alusiones” en un contexto en donde los cantos no estaban fijados, sino que se rehacían en cada ocasión. Pero la idea no es rara en absoluto: como hemos observado, cada mito contaba con una serie de elementos más o menos fijos y los distintos héroes contaban con sistemas de epítetos propios. Un poeta, además, podía ligar sus distintos textos sobre la base de la forma en que él los relataba: así, por ejemplo, la relación entre Aquiles y Odiseo es un objeto de estudio clave en el análisis de los poemas homéricos y quienes, como nosotros, pensamos en que son producto del mismo rapsoda, entendemos que esa relación enriquece la caracterización de los héroes.

Todo lo dicho hasta aquí lleva a pensar que desde el s. XII a.C. hasta la época de fijación de los poemas homéricos debe haber habido cientos de poetas y miles o decenas de miles de cantos épicos. La teoría oral, por eso, no solo ha resuelto muchos problemas de la técnica de composición que subyace a los poemas homéricos y nos ha permitido comprenderlos mucho mejor de lo que lo hacíamos antes, sino que ha puesto en el centro de la escena una pregunta sobre cuya respuesta los críticos todavía están lejos de un consenso: si había todos esos cantos, ¿por qué conservamos solamente dos?

El texto

El problema de la fijación de los poemas homéricos

Introducción

Nadie dudaría hoy de que los poemas homéricos son producto de una larga tradición de cantos orales sobre los héroes griegos. Pero esto, que, como se ha visto (VER *El canto*), resuelve uno de los problemas centrales en el estudio de los textos (a saber, cómo y por qué están compuestos como están compuestos), genera un nuevo inconveniente: cómo se pasa de una tradición cantos orales a la existencia de dos grandes epopeyas.

Este problema implica en realidad una serie de cuestiones más o menos separadas que han dado origen a diversas posturas. En lo que sigue intentaremos limitarnos a describir las posiciones; sin embargo, como hacer esto sin dejar traslucir la propia es imposible, conviene comenzar delineando lo que el estudio de los textos y la bibliografía nos ha llevado a pensar.

Para nosotros, los poemas homéricos son obra de un único compositor y fueron elaborados entre aprox. 750 a.C. y 650 a.C. (más cerca de la primera fecha que de la segunda, probablemente, pero mantenemos un margen amplio dada la incertidumbre sobre el tema), que, ya sea después de un periodo de transmisión oral memorística, ya de forma inmediata, fueron conservados para su reproducción por su importancia y calidad en una época en donde la cultura griega experimentaba un renacimiento después de algunos siglos de aislamiento relativo. Ese proceso de copiado debe haber implicado algún tipo de dictado (la hipótesis de un rapsoda alfabetizado no es inadmisibles, pero resulta menos probable que la apelación a un escriba), lo que no significa que el dictado fuera el origen de los poemas como los conocemos. El destino posterior de estos textos fijados es un problema en sí mismo, pero es también el tema de la próxima sección (“La edición alejandrina”).

La cuestión de la datación

Es raro escuchar hablar del problema de datar un texto cuando uno está muy acostumbrado a ver el año de edición en los libros. Sobre algunos autores modernos no solo conocemos la datación aproximada, sino incluso la fecha exacta en que un poema o cuento fue escrito. Esto nos permite entender el contexto de producción: si no supiéramos

otra cosa, el hecho de que un cuadro llamado Guernica hubiera sido pintado entre mayo y junio de 1937, a solo unas semanas del bombardeo de la ciudad del mismo nombre en la guerra civil española, podríamos deducir fácilmente que la pintura hace alusión al evento histórico.

En el caso de los autores antiguos datar los textos es un problema constante, porque no hay “publicaciones” en el sentido moderno de la palabra y, por lo tanto, en general ningún soporte para conocer la fecha de composición. En algunos casos, la evidencia interna es útil: cuando, por ejemplo, leemos que Esquilo escribe una obra, *Los Persas*, que relata los eventos de la batalla de Salamina, no puede haber demasiadas dudas de que la obra fue compuesta después de la batalla. El camino inverso es más difícil pero a veces ayuda: si en una comedia de Aristófanes se habla de un cierto político ateniense implicando que todavía está en el poder, es claro que ni los acontecimientos que pudieran haber llevado a su caída ni su muerte han sucedido. El primer tipo de datos se denominan *termini post quem* (es decir, “puntos a partir de los cuales”); el segundo, *termini ante quem* (es decir, “puntos antes de los cuales”).

Se ha debatido mucho respecto a la existencia de evidencia interna de este tipo en los poemas homéricos. Así, por ejemplo, cuando se habla de las inmensas riquezas de “Tebas egipcia” en *Il.* 9.379-384, asumiendo que, como algunos han sugerido, no haya un problema de tipo textual (es decir, que en el original no se encontrara la palabra “egipcia”), esto podría implicar que el texto fue escrito antes de la destrucción de esa ciudad por el rey asirio Asurbanipal en 663 a.C.; sin embargo, la realidad es más compleja, porque no es posible saber si la referencia proviene del conocimiento del poeta de la Tebas contemporánea a él o es solo una leyenda transmitida por la tradición de un periodo anterior. Si fuera lo primero, parece claro que la destrucción de la ciudad excluiría su mención; si fuera lo segundo, esa destrucción es inconsecuente. El punto es que no tenemos forma de saber cuál es el caso, y lo mismo sucede invariablemente para cualquier otro tipo de evidencia interna de este tipo.

No obstante, existe un segundo tipo: la evidencia lingüística. En este caso, lo que se estudia es el lenguaje del poema para definir a qué época corresponde. Cuando, por ejemplo, encontramos en español una frase como “O ferido o preso, no vos escaparedes”, podemos estar relativamente seguros de que no se trata de una obra del s. XIX (excepto que sea una con un estilo muy arcaizante). El análisis detenido de los rasgos lingüísticos, tomando en cuenta la evidencia que nos ayuda delinear los cambios en el idioma a lo largo de los años, permite delimitar la época posible de composición de una obra.

El caso de Homero presenta numerosas dificultades para aplicar esta técnica, puesto que el conservadurismo de la tradición retiene fórmulas de periodos anteriores a ciertos cambios lingüísticos y la combinación de capas dialectales muchas veces impide saber si una cierta expresión es una forma arcaica en un dialecto o una forma contemporánea extraída de otro. Sin embargo, si se toman suficientes rasgos en un corpus suficientemente amplio y se comparan los diferentes textos entre sí, es plausible llegar a partir de ellos a una cronología relativa. Es lo que ha hecho Richard Janko en su importante libro *Homer, Hesiod and the Hymns*. La conclusión del autor es que *Iliada* es el poema más antiguo que conservamos, *Odisea* algo posterior y los poemas hesiódicos y los *Himnos Homéricos* posteriores a ambos. Aunque no hay acuerdo absoluto en que la datación de Janko sea correcta y parte de la evidencia que utiliza ha sido desestimada (cf. Jones, 2010, y las contribuciones de ambos autores en Andersen y Haug, 2012), el grueso de su razonamiento sigue teniendo validez y hasta ahora no ha habido ningún otro modelo que proponga una cronología relativa de los textos conservados de la épica arcaica.

El problema con esto, por supuesto, es que una cronología relativa no nos dice cuándo fueron compuestos los poemas, sino solo en qué orden. Esto sería mucho más útil si, por ejemplo, conociéramos la datación precisa de Hesíodo: en ese caso, sería posible inferir la de Homero de forma indirecta. Pero los críticos tampoco acuerdan respecto a las fechas del poeta beocio y esto nos devuelve a la cuestión original. La comparación con el grado de evolución lingüística en poetas cuya datación es mejor conocida nos permite por lo menos aseverar que la cronología no puede adelantarse demasiado (un Homero de mediados del s. VII implicaría un Hesíodo de comienzos del s. VI, lo que no parece verosímil, dado el grado de desarrollo de la lengua griega en estos poetas y las alusiones en otras fuentes).

Habiendo fracasado en obtener una datación precisa con la evidencia interna, lo que queda es la evidencia externa. En el caso de la poesía antigua, el tipo más común de esta es la mención de un autor o un texto en otros. Si asumimos que es imposible hablar de “Homero” si uno no escuchó nunca de *Iliada* y *Odisea*, cuando un autor habla de él, si podemos datar ese autor, podemos establecer un *terminus ante quem* para el poeta. En este caso, estamos algo mejor parados, porque, según Pausanias (9.9.5), Calino, un poeta espartano de mediados del s. VII, habla de Homero. El problema con esto es que no tenemos las palabras de Calino. Las referencias más seguras a Homero como poeta recién llegarán a finales del s. VI, con el trabajo de Teágenes de Regio, acaso el primer homerista de la historia. Aunque no conservamos sus textos, el hecho de que autores posteriores que

sí lo hacían hablen de su trabajo sobre los poemas garantiza que estos ya eran conocidos en ese periodo.

Existe, sin embargo, una complicación: “Homero”, durante un considerable periodo de la Antigüedad, no era el autor de *Iliada* y *Odisea*, sino un nombre cuasi-legendario para referirse a la tradición épica en su conjunto. Simónides en la no hace tanto descubierta *Elegía de Platea* (fr. 11 W.) y Píndaro en su *Ístmica* 4 hablan de cómo Homero concedió fama a los héroes (a Áyax en particular, en el caso de Píndaro), e inmediatamente antes mencionan episodios que no forman parte de ninguno de los dos poemas. No es difícil escapar a esta objeción, porque ni Simónides ni Píndaro afirman de manera explícita que Homero haya cantado esos episodios, pero tampoco puede ignorarse el problema. Quizás incluso nuestra referencia más clara, la de Teágenes, se ocupara de la tradición épica como un todo. En cualquier caso, como con la evidencia lingüística, la evidencia externa de este tipo no puede ser considerada completamente confiable.

Además de la mención explícita, una obra puede estar aludida de forma implícita. En este caso, la certeza es mucho menor: incluso con las dudas en torno a la figura de “Homero”, que un autor antiguo lo mencione más o menos garantiza su conocimiento de algo similar a nuestras *Iliada* y *Odisea*, pero cuando una imagen en una vasija se puede vincular a un evento de los poemas, no es posible saber si esto es porque el pintor los conocía o porque conocía el mito.

Aunque esta cuestión es irresoluble porque, entre otras causas, depende en buena medida de la concepción del proceso de fijación de los textos (VER “La fijación de los poemas”), algunas imágenes, alusiones y reversiones de estos pueden detectarse a comienzos del s. VI a.C. ¿Significa esto que la fecha de Homero debe adelantarse hasta, digamos, el 600 a.C.? No, porque, incluso si se admitiera que esas pinturas de hecho están basadas en los poemas homéricos, la popularidad de estos no tiene por qué haber sido inmediata y, por lo demás, los lugares donde se han hallado cerámicas no necesariamente son aquellos en donde se escucharon por primera vez. Esto, por supuesto, sin mencionar que nuestro corpus de cerámica griega de este periodo está muy lejos de ser grande. Existe un considerable margen de error con este tipo de datación, si bien podría establecer un posible *terminus ante quem*.

Además de las imágenes, existe la posibilidad de que una cierta inscripción aluda a Homero. Se ha considerado habitualmente que este es el caso con la “Copa de Néstor” (https://en.wikipedia.org/wiki/Nestor%27s_Cup#The_%22Cup_of_Nestor%22_from_Pi

[thekoussai](#)), una copa de cerámica de alrededor del 720 a.C., hallada en Pitecusas (la actual Isquias), con la inscripción:

De Néstor [] la copa, buen[a] para bebe[r]:
quien b[eba] de esta cop[a], enseguida a aquel
[to]mará el dese[o] de Afrodita de hermosa [coro]na

Lo que se encuentra entre corchetes está dañado o perdido en el original. El segundo y el tercer verso son hexámetros y la alusión a la “copa de Néstor” recuerda la descripción que se realiza de una copa del anciano héroe Néstor en *Il.* 11.632-637. Muchos críticos consideran que la cerámica hace una alusión, quizás de carácter lúdico, al poema homérico, otros piensan que la copa era parte tradicional de mito y aun otros afirman que el Néstor de la inscripción no tiene relación alguna con el de Homero. No hay, por supuesto, solución posible a la cuestión, aunque la tentación de ligar los hexámetros con al menos el canto épico es inevitable y uno podría dudar con cierta razón si el pequeño detalle de la copa habría formado parte estable de una tradición variada.

La conclusión de todo esto es que no sabemos cuál es la datación de Homero. Tenemos razones para afirmar que no puede ser posterior a aprox. 650 a.C. y sin duda no parece adecuado retrasarla demasiado, puesto que la escritura en alfabeto griego se introduce en algún momento entre el final del s. IX y el comienzo del s. VIII. Por eso, aunque un margen de un siglo está lejos de ser satisfactorio, hablar de un poema fijado entre 750 y 650 a.C. resulta plausible.

La fijación de los poemas

Parte de la razón por la cual datar los poemas homéricos es tan complejo es que ni siquiera sabemos cómo fue el proceso que llevó de una tradición oral con numerosos rapsodas interpretando incontables cantos sobre diversos temas a que la épica griega se convirtiera en sinónimo de dos grandes textos más o menos fijos acompañados de algunas otras obras de menor calidad o dimensión (el Ciclo épico y los poemas hesiódicos). Podemos estar relativamente seguros de que, para el s. V a.C., la situación había alcanzado ese punto, puesto que, primero, los testimonios lo indican y, por el otro, es por lo menos difícil concebir que una cultura capaz de detectar los más mínimos traspies en la ejecución de una obra de teatro no dejara ni un solo comentario jamás sobre la “multiformidad” de la épica. Si los griegos no solo podían reconocer un error como el

que transmite un escolio a *Orestes* de Eurípides, en cuya puesta en escena un actor pronunció de forma equivocada una palabra, sino que además podían hacer alusión y burlarse de ese error en comedias posteriores, como *Ranas* de Aristófanes, la idea de que en ningún punto tengamos ni la más mínima referencia a la existencia de versiones múltiples de los poemas homéricos poco menos que garantiza que, al menos desde finales de la época arcaica, estos habían alcanzado un estado de fijación equivalente al de cualquier texto escrito.

Lo primero que hay que dejar en claro sobre esta cuestión es que no hay forma definitiva de resolverla. Todas las teorías que se han propuesto tienen sus méritos y todas pueden encontrar una escapatoria a las críticas que se les realicen. Como hemos señalado arriba, intentaremos limitarnos a describirlas, sin emitir juicios; no omitiremos, sin embargo, las debilidades de cada una. La enumeración que sigue, elaborada sobre la base del estudio de la bibliografía, se organiza comenzando a partir de la hipótesis más “multiforme” sobre el proceso de fijación, avanzando hasta la que menos variación propone. Que esto no tiene valor retórico (es decir, no proponemos avanzar hacia la “mejor teoría”) lo demuestra el hecho de que, como puede verificarse en la descripción de nuestra posición, no adherimos ni al modelo evolutivo ni al del “rapsoda erudito”; de hecho, desde nuestra perspectiva ambas posturas presentan debilidades irresolubles.

El modelo evolutivo

Hemos visto ya que el trabajo de Parry cerró el debate entre “analistas” y “unitarios” explicando cómo un único autor podía componer textos como los poemas homéricos. Decir que esto representó el triunfo de la postura “unitaria” es un tanto forzado, puesto que los filólogos decimonónicos que adherían a esa postura eran virulentos partidarios del carácter ilustrado y letrado de Homero, pero sin duda sí sacó durante mucho tiempo de la escena la idea de un canto producido por múltiples manos.

Este estado de cosas se modificó en 1979 con la publicación del libro *The Best of the Achaeans*, de Gregory Nagy. El autor proponía allí (y en toda su obra subsiguiente) una postura novedosa: no solo no existió un único autor de *Iliada* y *Odisea*, en realidad no existió nunca ningún autor en sentido estricto. Los cantos orales se fueron fijando en un proceso progresivo con la introducción de elementos memorísticos primero y, más tarde y sobre todo, con la intervención de factores exógenos que terminaron de establecer su forma definitiva.

El punto de inflexión para Nagy es la llamada “recensión pisistrática”, un evento difícil de precisar pero que parece haber tenido una gran importancia en la conservación de los poemas. La primera alusión a él se encuentra en el diálogo pseudo-platónico *Hiparco* (228b6-c1), donde se dice que el tirano ateniense de ese nombre, hijo de Pisístrato, fue el primero que introdujo los poemas homéricos en Atenas y obligó a los rapsodas a cantarlos en orden en las fiestas Panatenaicas. Autores posteriores hablan de un proceso de ordenamiento de una tradición textual caótica y se supone que el texto oficial ateniense de Homero será la base de la edición alejandrina, que es probablemente la que nosotros conservamos (VER La edición alejandrina).

Para la mayoría de los críticos, la recensión pisistrática es un acontecimiento importante en la historia textual de *Iliada* y *Odisea*, esto es, en la historia de la transmisión del texto escrito. Pero Nagy propuso otra cosa: para él, Hiparco no compiló papiros o pergaminos con los poemas y armó uno oficial ateniense a partir de ellos, sino que estableció un orden específico para la realización de cantos que hasta entonces no tenían ninguno, dando origen a los poemas como los conocemos nosotros, que antes no existían más que como “temas” mitológicos. Mientras que otros filólogos entienden que lo que Hiparco hizo fue, por ejemplo, aclarar que en el verso 5 de *Iliada* no dice “banquete para las aves” sino “para todas las aves” o, con menor grado de profundidad, que el proemio de *Iliada* tiene siete y no nueve versos, Nagy conjetura que su intervención fue muchísimo mayor, puesto que gracias a él todas las *performances* del poema comenzaban con el debate en la asamblea y concluían con la entrega del cadáver de Héctor.

Esto no concluye el proceso de fijación, puesto que, incluso dentro del orden fijo, cada rapsoda seguía cantando una versión diferente cada vez. Para Nagy, no será sino hasta Alejandría donde algo parecido a un texto escrito existirá para los poemas homéricos (y, aun entonces, conviviendo todavía con una tradición viva de cantos orales). Esta existencia “multiforme” de los poemas, donde un “tema” (la “*ilíada*” o la ira de Aquiles) persiste como esquema general sin por ello existir como texto fijo (es decir, no hay una *Iliada*), solo desaparecerá cuando desaparezca el último rapsoda, en algún momento entre el final de la época helenística y la época imperial (s. II a.C. a V d.C.).

La hipótesis evolutiva, resumida aquí en una de sus versiones y simplificada, tiene varias ventajas. Primero, explica algunas diferencias que tienen nuestros poemas con citas de ellos que se hallan en algunos autores clásicos y papiros tempranos, así como con las imágenes que se encuentran en cerámicas. Dado que no existe un texto fijo hasta el periodo helenístico, es lógico que las citas y las imágenes difieran. Segundo, parece

coherente con el desarrollo de una tradición oral, que no tiene razón alguna para fijarse en un único texto, explicando el proceso de estabilización a partir de la incidencia de factores exógenos. Tercero, da cuenta de la “ley de Monro” (el principio, formulado por primera vez por el filólogo David Monro a comienzos del s. XX, de que *Odisea* no repite nunca elementos de *Iliada*) señalando que cada poema forma parte de un “tema” mayor con sus propios elementos, excluyendo cualquiera que pertenezca a otro “tema”.

Tiene, sin embargo, desventajas. En primer lugar, no parece del todo claro cómo compatibilizar la variación de los poemas homéricos con una cultura ya plenamente capaz y entrenada en la repetición exacta de textos literarios. En segundo lugar, como ha demostrado Margarit Finkelberg en un artículo del año 2000, la “multiformidad” fundamental para la teoría de Nagy, que se registra en los resúmenes que los autores antiguos dan de los cantos cíclicos, no aparece en forma comparable en los poemas homéricos. Así, por ejemplo, mientras que Heródoto (2.117) afirma que, según los *Cypria*, Paris y Helena llegan a Troya en tres días y con buen tiempo, el resumen de Proclo del evento (Allen, *Homeri Opera* V, 103.4-12) y la versión de Apolodoro (*Epit.* 3.4) hablan de una tormenta y un desvío hacia la ciudad fenicia de Sidón. Incluso con las considerables variaciones textuales que algunos papiros homéricos presentan, ninguna “versión” de *Iliada* y *Odisea* conservada ofrece una alternancia semejante.

En tercer lugar, los *comparanda* preferidos por el modelo evolutivo, los poemas védicos y el Antiguo Testamento, aunque producto de un proceso de fijación progresivo, son por completo diferentes al texto homérico. Tanto los vedas como el Antiguo Testamento son compilaciones de diferentes historias sin un argumento único conductor; incluso el mayor partidario de la unidad compositiva de esas obras ofrecería de ellas un esquema que sería menos unitario que el del mayor analista de *Iliada*.

La concepción de la recensión pisisrática como un proceso de ordenamiento de cantos también es un problema. No hay evidencia clara no solo de la naturaleza de esta acción de los tiranos de Atenas, sino ni siquiera de la forma en que los festivales panatenaicos funcionaban. Las razones por las cuales Nagy concibe una ejecución de *Iliada* y *Odisea* colaborativa entre los rapsodas competidores son circulares, dado que interpreta los testimonios de Platón y Diógenes Laercio sobre el modo de recitación en esos festivales de forma tal de concluir aquello que su propia teoría postula, pero solamente porque su teoría postula ese modelo es posible sostener esas interpretaciones. Otros autores han entendido los testimonios (imprecisos y ambiguos, cabe agregar) de maneras diferentes, mucho más sencillas. Por lo demás, como ha notado Jensen (2011:

236), la idea de una suerte de trabajo colaborativo entre todos los competidores en las Panatenaicas para elaborar una única historia contradice “el sentido común y la experiencia en trabajos de campo”, dado que los cantantes no intentan en estos contextos trabajar en conjunto con los demás, sino todo lo contrario, es decir, destacarse, separarse del resto y distinguirse a través de todos los medios posibles.

Finalmente, el modelo evolutivo tiene severos problemas para dar cuenta de la unidad lingüística y estilística de los poemas y, sobre todo, del hecho de que esa unidad parece corresponder al estado del lenguaje griego entre los s. VIII y VII y no, como sería necesario en una tradición viva y multiforme continuada hasta la época helenística, al de los s. V o IV.

Transmisión memorística y dictado

La hipótesis de Parry respecto a la fijación de los poemas homéricos y una que ha gozado de considerable popularidad a lo largo del siglo XX es la del “dictado”, es decir, la idea de que un escriba se sentó y registró las palabras de un rapsoda que improvisó un largo poema sobre un cierto tema.

En sí misma, esta hipótesis no tiene nada de extraña y, de hecho, cuenta con *comparanda* antiguos, como el de Cicerón, cuyos discursos eran registrados por su esclavo Marco Tulio Tirón. Es cierto que entre este modelo y otros similares y Homero existen inmensas diferencias: el dictado en el caso de Cicerón era una comodidad propia de un autor letrado, con el objetivo de conservar palabras pensadas deliberadamente para perdurar. Es menos claro por qué un rapsoda querría trabajar junto a un escriba y, de hecho, lo más probable es que esto no hubiera sucedido nunca. Incluso si uno pudiera dudar de ciertas objeciones, como que un cantor épico no tendría interés en legar un texto fijo porque esa noción le sería desconocida (algo absurdo en la misma Grecia que no mucho después conocería la lírica de Safo y de Alcman, sobre cuya invariabilidad no es dable dudar), es claro que resulta complejo pensar en un rapsoda con los considerables recursos materiales necesarios para registrar en pergamino o papiro (productos muy caros en la época) y preservar dos cantos de más de quince mil versos.

Solamente un rey o un aristócrata muy poderoso tendría la capacidad de financiar una empresa semejante, y no es un dato menor que los dos rapsodas que aparecen en los poemas homéricos (Demódoco y Femio, ambos en *Odisea*) son servidores reales (del rey feacio Alcínoo y de Odiseo). Tomando eso en consideración, lo único que se necesitaría es un motivo para realizar una inversión de este tipo, algo un tanto elusivo y, sobre todo,

inverificable, pero no imposible. Richard Janko conjetura, en un trabajo de 1998, por ejemplo, que los poemas fueron registrados como forma de legitimar el poder real de alguna de las dinastías griegas que rastreaba su ascendencia hasta el periodo heroico. Minna Skafte Jensen, en diversos trabajos, ha defendido que fueron los pisistrátidas en una fecha posterior los que emprendieron el proyecto, he incluso ha desarrollado una interpretación de los testimonios y la evidencia arqueológica que nos permite identificar al escriba en jefe involucrado. Podría pensarse también en una motivación religiosa: si Homero era un personaje de cierta importancia (como lo sugiere la existencia de una escuela rapsódica de “homéridas”), no sería extraño que sus cantos (o lo que pasaba por sus cantos) fueran registrados como ofrenda. En todo caso, no es la ausencia de motivaciones el problema, sino nuestra incapacidad absoluta de corroborar cuál puede haber sido la verdadera.

Una ventaja considerable de la hipótesis del dictado es que en las experiencias de este tipo realizadas por Parry y Lord en los Balcanes, los investigadores observaron que, con la reducción de la velocidad de la recitación forzada por la velocidad del escriba, los cantores mejoraban notablemente su técnica, produciendo textos más sofisticados y mejor organizados. Incluso con las herramientas provistas por la tradición, la velocidad de una *performance* improvisada estándar limita bastante el tiempo para planear y decidir el contenido de cada verso. Y si esto es válido para el dictado realizado por una persona letrada del s. XX a una velocidad normal de escritura, debe serlo mucho más para un escriba de la época arcaica. Aun si el poeta de *Iliada* no era más que un rapsoda común y corriente, la lentitud del proceso de puesta por escrito de su canto habría producido una inmensa diferencia respecto a sus producciones habituales.

Hasta este punto, la teoría del dictado presenta dos grandes ventajas: primero, explica por qué nuestro texto homérico tiene un lenguaje y estilo uniforme datable en los s. VIII y VII a.C. Segundo, da cuenta de la naturaleza de los poemas homéricos como textos orales, en la medida en que sus versiones escritas no consistirían más que en el registro de una *performance*, aunque una muy especial por la diferencia de velocidad con las regulares más o menos improvisadas.

Una propuesta similar a la del dictado pero diferente en algunos aspectos clave es la de la transmisión memorística, es decir, la hipótesis de que, en algún momento de la tradición, un rapsoda compuso un texto que, por las razones que fueran, generó un modelo distinto de relación con la poesía, que dejó de ser compuesta para cada ocasión y empezó a repetirse igual cada vez. Para que esto haya sucedido no solo tiene que haber sido

precedido por un proceso de “estabilización” previo (una cultura con cantos orales improvisados no se convierte de un día para el otro en una cultura donde se repiten poemas fijos), sino también y especialmente un poeta extraordinario capaz de componer ese texto único.

No es difícil ver por qué podría pensarse que Homero habría sido ese poeta e *Iliada* y *Odisea* esos textos. Su carácter monumental (mucho más largo que otros poemas épicos de la Grecia Antigua) y su calidad indiscutible los destacan, incluso para los propios antiguos, como sugiere, entre otros muchos, el testimonio de Aristóteles en *Poética* 1459a30-1459b7 mencionado arriba (VER *El canto*). Es importante insistir en la improbabilidad de que un Homero haya surgido de repente: casi sin lugar a dudas un proceso evolutivo lo precedió, lo que no es extraño dado que sabemos que la tradición heroica se remonta a la época micénica (VER *La historia*). Pero esta evolución no sería más que la habitual en cualquier parte de la historia de la literatura, con la salvedad de que en este caso se trataría tanto de una mejora en la sofisticación de los textos como de una mayor estabilidad entre las diferentes versiones producidas sobre un mismo tema. Nótese que este proceso evolutivo, por lo tanto, aunque comparable a la propuesta por el “modelo evolutivo”, se sitúa antes en la cronología y no es interrumpida por un fenómeno exógeno, sino que se desarrolla por completo en el ámbito rapsódico.

La teoría de la transmisión memorística comparte la primera ventaja de la del dictado mencionada arriba (explicación de la unidad de estilo y lenguaje), pero no así la segunda. Ofrece, sin embargo, como compensación el hecho de que es más adecuada para dar cuenta de interpolaciones ajenas al texto original (por ejemplo, el canto 10 de *Iliada*), que serían producto de reproducciones poco fieles a la versión del rapsoda monumental. Además, al suponer un proceso evolutivo que precede a los poemas conservados, hace más fácil entender cómo se pasa de los cantos orales propios de la tradición épica a la sofisticación de la lírica, sin necesidad de postular un corte abrupto: Homero es el punto de inflexión pero no surge de la nada.

La transmisión memorística inevitablemente culmina en un dictado de los poemas (de otra forma, no los conservaríamos), y en este punto las teorías se imbrican, puesto que resulta tan probable que, después de cierto periodo de transmisión de memoria entre los rapsodas, alguien determinará registrar los textos como que, una vez registrados, por su carácter monumental y excepcional los cantos generarán una tradición de reproducción memorística (por lo demás, parece verosímil afirmar que fueron escritos para una práctica semejante). Esto implicaría que, frente a la postura más habitual de la teoría del dictado,

no sería el texto de un rapsoda cualquiera el que se pondría por escrito, sino un poema excepcional producido por un rapsoda extraordinario. Semejante peculiaridad acaso podría contribuir a dar cuenta de las razones por las que alguien financiaría la empresa, pero, en este terreno, no podemos hacer más que especular.

La gran desventaja de las teorías del dictado y de la transmisión memorística es que suponen un progresivo abandono de las prácticas habituales de la oralidad en la Grecia Arcaica o bien una ruptura repentina con ellas. En el primer caso, no es del todo claro cómo podríamos tener poemas homéricos como los que tenemos: la evolución hacia un modelo de reproducción memorística probablemente habría ido reduciendo el carácter formulaico del lenguaje. En el segundo, no se explica por qué la puesta por escrito de una versión de los poemas en algún lugar del mundo helénico terminó por imponerse sobre la infinitud de otras que circulaban. En sí mismos, estos no son problemas fatales, pero dejan inevitablemente abierta la puerta para considerar hipótesis alternativas.

El rapsoda letrado

La última teoría vigente respecto a la fijación de los poemas homéricos es también la más sencilla: estos fueron escritos por un poeta. Además de tímidamente por West en un trabajo del 2000, esta hipótesis fue defendida sobre todo por muchos de los que adhieren a un enfoque neoanalista (VER *El canto*), porque el modelo de alusiones sobre el que se basa esta teoría se encuentra mucho más cómodo en el contexto de una serie de textos escritos que en el de cantos orales.

La razón para esto es muy simple: es posible aludir a un texto escrito porque este está fijo y se reproduce siempre de la misma manera, mientras que no es posible (o no es fácil) aludir a un texto oral que cada vez que se reproduce es diferente. Por esto, entre la primera generación de neoanalistas no era infrecuente pensar no solo que *Iliada* y *Odisea* fueron escritos, sino también que convivían con otros poemas escritos contando otros aspectos de la tradición mitológica griega.

Hoy en día, esta necesidad de buscar un blanco fijo para las alusiones homéricas se ha reducido mucho gracias al trabajo de autores como Jonathan Burgess, que han desarrollado un modelo que permite que un poeta oral realice alusiones a otra parte de la tradición sin que esta tenga que tener una expresión fija. Por eso, en los últimos años la tendencia a asociar “neoanálisis” con “escritura” se ha debilitado mucho.

Esto no quita que el modelo del rapsoda letrado tenga algunas ventajas. Primero, da cuenta de la magnitud y sofisticación de los poemas homéricos mejor que los otros;

esto es completamente distinto a decir que “una tradición oral no podría producir *Iliada*”, pero no deja de ser cierto que *Iliada* es mucho mayor y más compleja que buena parte de todo lo demás que produjeron los propios griegos (incluyendo a los que sabían leer y escribir). Segundo, la idea de un rapsoda capaz de escribir explicaría de dónde surge la ruptura con la tradición de cantos que se manifiesta en el hecho mismo de la puesta por escrito. Tercero, ciertas alusiones a la fijación de los eventos y su memoria en los poemas (por ejemplo, la historia de la serpiente y los pájaros en el canto 2 de *Iliada*) parecen más compatibles con una exaltación de la escritura que con una circulación oral variada o multiforme; esto, sin embargo, está sujeto a interpretaciones diversas.

Las desventajas de esta hipótesis son evidentes y considerables. No solo presupone la existencia de una figura casi imposible (un rapsoda conocedor de la tradición de poesía oral que además contaba con la capacidad y los medios para poner por escrito sus cantos), sino que, además, suele asumir que no estaba solo (puesto que también los Cantos Cíclicos habrían sido, según la mayoría de los que adhieren a este modelo, escritos). Los rasgos de oralidad en los poemas también hablan en contra de la teoría: resulta muy improbable, incluso con un considerable entrenamiento rapsódico, que un escritor hubiera producido poemas perfectamente asimilables a los de otras tradiciones orales pero por completo diferentes a los de la literatura escrita, donde no hay fórmulas ni repeticiones.

Conclusiones

Como se observó al comienzo, no existe hoy solución a la cuestión de la fijación de los poemas homéricos. Las distintas teorías que fueron mencionándose son solo grupos en los que podrían incluirse una cantidad notable de posturas distintas y las descripciones realizadas no deben considerarse más que como aproximaciones a grandes rasgos de posiciones que han sido desarrolladas por diferentes críticos, a veces a lo largo de varios libros. En el vasto mundo de la filología homérica no existe problema mayor que el que se ha tratado en este apartado. Cualquier resumen es insuficiente y, si lo que quedan de este son dudas, el objetivo que tenía se ha cumplido. No tenemos mucho más que preguntas, después de todo, y, aunque hemos aprendido a refinarlas bastante, todavía estamos lejos de tener sus respuestas.

La edición alejandrina

De los muchísimos legados que las campañas de Alejandro Magno dejaron para la posteridad, la fundación de la ciudad de Alejandría en la costa de Egipto sería quizás el de mayor trascendencia para el futuro del arte. Cuando el trono fue ocupado por la dinastía macedónica de los Ptolomeos (que gobernarían el país y su área de influencia hasta la llegada de los romanos), se desarrolló allí una agitada vida intelectual, dedicada tanto a producir esculturas, pinturas y canciones como a compilar y estudiar la poesía del pasado. Desde las primeras décadas del s. III a.C. hasta por lo menos la segunda mitad del s. II a.C., los filólogos del “Museo” (una palabra derivada del término “Musa”, la diosa protectora de las artes) recolectaron decenas de miles de manuscritos, los analizaron, editaron y comentaron, fundando una tradición científica que perdura hasta nuestros días. Homero es lo que es para nosotros gracias a ellos.

Los testimonios antiguos sugieren que el trabajo editorial sobre los poemas homéricos no comenzó con los alejandrinos; hay indicios, incluso, de una edición del propio Aristóteles (Plutarco, *Vida de Alejandro* 8.2). Sin embargo, dos cosas son claramente ciertas: las variaciones entre los manuscritos antes del periodo helenístico eran inmensas y, incluso si en esto fueron precedidos por otros, el método científico para aproximarse al análisis del texto fue perfeccionado en Egipto.

Tres directores de la biblioteca de Alejandría (una institución que funcionaba dentro del “Museo”) produjeron ediciones de Homero: Zenódoto de Éfeso, Aristófanes de Bizancio y Aristarco de Samotracia. Es difícil rastrear en detalle las contribuciones de cada uno, pero parece razonable afirmar que fue el tercero el que con mayor sofisticación encaró el trabajo (lo que, por supuesto, no dejaría de ser producto del esfuerzo de sus predecesores). Aristarco vivió entre 216 a.C. y 144 a.C. y llegó a ser director del Museo en 175 a.C., sucediendo a Aristófanes. Fue un autor prolífico, editando a por lo menos seis poetas además de Homero y escribiendo comentarios y trabajos monográficos sobre muchos otros. No sería exagerado decir que la filología antigua alcanzó con él uno de sus puntos cúlmines.

El trabajo de Aristarco puede dividirse en tres partes. Primero, la compilación de manuscritos (esto es, no solo su adquisición – algo que, para su época, debía haber sido innecesario, cien años después de la fundación del Museo –, sino también su análisis y comparación) y la elaboración a partir de ellos de un texto base; segundo, la inclusión en ese texto de una serie de marcas filológicas con diferentes significados que asistieran al lector a entender el texto; tercero y por mucho lo más complejo, la producción de un comentario (*hypómnema*) justificando la elección de las variantes textuales y aclarando

diferentes problemas del lenguaje homérico, aspectos de su técnica literaria y alusiones mitológicas.

La compilación de manuscritos realizada por Aristarco incluyó, por lo que podemos inferir de las fuentes, una serie de textos denominados *koiná* (“comunes”), cuyo origen sería variado, y una serie de textos superiores denominados *chariésteraí* (“más agradables”, derivado de la palabra *cháris*), entre los que se incluirían las ediciones de sus predecesores (no solo del Museo) y las así llamadas “ediciones de ciudad”, esto es, manuscritos encargados por las diferentes *póleis* para contar con versiones oficiales de los poemas. Uno de los aspectos más brillantes del trabajo del filólogo es que no se limitó a comparar los manuscritos y elegir los que consideraba los mejores versos, sino que intentó todo el tiempo “elucidar a Homero a partir de Homero” (*Hóméron ex Homérou saphenízein*, según las palabras de Porfirio en *Cuestiones Homéricas I*, 56.4), es decir, utilizar el lenguaje de los poemas y su coherencia interna para determinar si lo que encontraba escrito en los manuscritos podía ser correcto.

Su seriedad y profesionalismo se reflejan mejor que en cualquier otra cosa en el hecho de que, a pesar de considerar espurios numerosos versos y pasajes, no los excluyó de su edición, sino que los mantuvo, limitándose a señalar su opinión con una serie de signos marginales (en el sentido literal de que se colocaban en los márgenes). Este procedimiento, en realidad, ya había sido iniciado por Zenódoto, a quien se debe la invención del “óbelos” (—), una simple raya al costado de un verso que indica que este se consideraba espurio; Zenódoto, no obstante, eliminó muchas líneas de su edición que serían restauradas por sus sucesores. Aristófanes de Bizancio agregó el “asterisco” (*) para los versos repetidos en algún otro punto de un poema, la sigma (σ) y la antisigma (ς), que se usaban en conjunto para marcar dos versos consecutivos con el mismo contenido. Aristarco, por su parte, inventó la *diplê* (>), una sencilla flecha marginal para señalar que existía un comentario sobre un determinado verso en su *hypómnema* (¡el predecesor antiguo del hipervínculo!), y la *diplê peristigméne* (>:), con la que indicaba específicamente un comentario contra la interpretación de Zenódoto (y quizás también de otros). Nuestros manuscritos y los escolios nos hablan de otros signos utilizados, pero son menos comunes y sus sentidos a veces se confunden entre sí.

La mayor contribución de Aristarco, se halla, sin embargo, en sus comentarios, que nos han llegado a través de otros posteriores (como el de Eustacio de Tesalónica, un autor bizantino del s. XII d.C.) y, en particular, a través de los escolios marginales escritos en las páginas de los manuscritos medievales, como el Venetus A (VER [Historia del texto](#)

hasta nuestros días; el manuscrito puede verse completo en <http://www.homermultitext.org/facsimile/index.html>). No hay duda de que estos no son más que restos menores del inmenso trabajo del filólogo alejandrino, pero nos permiten tener una idea de su método y sus criterios de análisis. El comentario de Aristarco cubría aspectos de la lengua, la prosodia (el sonido del lenguaje), la mitología, la narración y el texto homéricos, compilando las opiniones de sus predecesores y añadiendo nuevas observaciones. Es la base sobre la cual toda la tradición posterior ha trabajado, incluyendo, por supuesto, el presente proyecto. Lo que más destaca su producción no es su vastedad (lo que no es decir poco, puesto que algunos autores conjeturan que su comentario homérico tenía 48 volúmenes), sino la sofisticación de su enfoque, basado en el análisis cuidadoso de los poemas y su comparación con otras fuentes, y no en especulaciones abstractas o consideraciones *a priori*.

Un solo ejemplo basta de esto. Según un escoliasta, Zenódoto atetizó el verso 1.117, “yo deseo que el pueblo esté a salvo en vez de que perezca”, en uno de los discursos de Agamenón en la asamblea, por considerarlo “simplón” (la palabra griega es *euéthēs*, que también puede traducirse como “tonto”). Aristarco replica a esto que el verso está en línea con el contexto del pasaje y la manera de hablar del personaje en general, y una lectura del texto demuestra que tiene razón. El punto fundamental aquí no es, sin embargo, que el verso sea o no “simplón”, sino marcar la diferencia entre un crítico que lo considera espurio por eso y otro que se toma el esfuerzo de explicarlo a través de un análisis del poema.

La edición de Aristarco fue la base de todo el trabajo posterior sobre *Iliada* y *Odisea*, lo que se revela en los fragmentos de papiro que se encuentran constantemente en Egipto. El papiro, un papel elaborado con la planta del mismo nombre y el material de escritura más común en la Antigüedad, se preserva bien en el ambiente seco del desierto y, por eso todavía hoy, más de dos mil años después, muchos textos continúan apareciendo en excavaciones arqueológicas. Los papiros homéricos son los más numerosos en todas las épocas y, de estos, los de *Iliada* superan por bastante a los de *Odisea*. Pero lo más destacable es que, a partir de alrededor del 150 a.C. (es decir, casi al final de la vida de Aristarco), las variaciones en las cantidades de versos en diferentes pasajes desaparecen casi por completo y los papiros posteriores a esa fecha tienden a coincidir con las versiones preservadas en manuscritos medievales y, por lo tanto, con las nuestras. Esta “fijación” debe atribuirse sin duda al trabajo de Aristarco.

Sabemos que hubo una considerable cantidad de estudios sobre Homero posteriores a él. Entre los siglos V y VI d.C., por ejemplo, se compiló un “comentario de los cuatro hombres” (*Viermännerkommentar*, en alemán), que incluía los trabajos de Dídimo (s. I a.C., sobre la recensión de Aristarco), Aristonico (s. I a.C., sobre las siglas usadas por Aristarco), Herodiano (s. II a.C., sobre prosodia homérica) y Nicanor (s. II a.C., sobre puntuación homérica). Cuánto más que esto puede haberse producido es materia de especulación, considerando que incluso el trabajo de los más importantes filólogos ha llegado hasta nosotros a través de referencias indirectas y copias de copias de copias (cuando no paráfrasis) de sus comentarios.

Historia del texto hasta nuestros días

Hasta aquí no hemos cruzado el umbral del s. I a.C., habiendo comenzado, quizás, en el s. VIII. Pero para resumir la historia de cómo el texto homérico ha llegado hasta nosotros es necesario saltar mil años en el futuro, hasta el manuscrito más antiguo conservado de *Iliada*, el Venetus A (que puede verse completo en <http://www.homermultitext.org/facsimile/index.html>). Este volumen de 327 hojas fue producido en el s. X d.C. y adquirido en el s. XV por el Cardenal Griego Basilio Besarión, que lo donó junto con toda su colección de textos a la República de Venecia, donde pasó a formar parte de la Biblioteca Marciana (o Biblioteca de San Marcos), en la que se encuentra hoy en día.

¿Qué sucedió entre los rollos de papiro con los que trabajaron Aristarco y sus sucesores y el Venetus? En términos generales, podemos inferir que la edición oficial alejandrina se difundió por todo el mundo helenístico y, después de la conquista del Mediterráneo oriental, romano, convirtiéndose en la versión oficial del texto homérico. A partir de ella (o bien, como ha sugerido recientemente Margarit Finkelberg, a partir de la versión equivalente y similar elaborada en Antioquía) se configuró la “Vulgata”, una edición derivada que heredaría la Edad Media. No sabemos cuántas copias de esta versión habrán circulado por Europa durante el primer milenio d.C., pero es probable que fueran bastantes, tomando en cuenta que sobreviven casi doscientos manuscritos medievales y renacentistas de *Iliada*, un número considerable en el contexto de la transmisión de textos clásicos. Piénsese que cada uno de estos tomos debió ser copiado a mano letra por letra, un proceso lento y costoso.

Los principales manuscritos, como el propio Venetus, suelen contener no solamente el texto del poema sino también numerosos comentarios interlineales (algunos

de ellos pueden verse en <http://www.homermultitext.org>), además de decoraciones como miniaturas y dibujos. Los poemas, sin embargo, eran más que un objeto de lujo: como demuestra el simple hecho de que se transmitieron con sus escolios, los filólogos bizantinos dedicaron mucho tiempo a su estudio y exégesis. Conservamos de su trabajo los comentarios de Ioannes Tzetzes (s. XII) y de Eustacio de Tesalónica (s. XII), el segundo una monumental obra que hoy ocupa tres volúmenes (más dos de comentario a *Odisea*). Más allá de su valor intrínseco, estos comentarios tienen la utilidad de que preservan para nosotros las observaciones de autores antiguos que los bizantinos tenían pero no han sobrevivido hasta nuestros días.

El primer libro impreso se publicó en la década de 1440; la primera copia impresa de *Iliada* es de 1488. No obstante, habría que esperar hasta 1566 para la publicación de una impresión influyente, generada por Henricus Stephanus (o Henri Estienne), conocido por sus numerosas publicaciones de textos clásicos. Estas impresiones, como todas las renacentistas y la mayoría de las modernas hasta el s. XIX, no son “ediciones” en el sentido contemporáneo del término; ni siquiera son comparables con la edición de Aristarco. Stephanus simplemente tomó un manuscrito (el Genovensis 44, que puede recorrerse en <http://www.e-codices.unifr.ch/en/list/one/bge/gr0044>) y lo utilizó como base para su publicación. La impresión de Stephanus fue la versión estándar de *Iliada* hasta el s. XVIII, lo que, en cierto sentido, demuestra el atraso en el que la filología se hallaba como ciencia respecto al punto alcanzado por los antiguos, que ya utilizaban metodologías mucho más sofisticadas de aproximación a los textos.

Aunque precedido por un trabajo de colación (es decir, de comparación de diferentes manuscritos) de casi cien años, la primera edición filológica de *Iliada* es la de Heyne de 1802, utilizada durante todo el s. XIX (puede consultarse en <https://archive.org/details/homerouiliashome01homeuoft>). El siglo vio un esfuerzo continuo de investigación y colación, con contribuciones realizadas por Jacob La Roche, Arthur Ludwich y Walter Leaf. Pero sería recién en 1930, con la monumental edición de T. W. Allen, que los poemas homéricos recibirían una edición a la altura de su magnitud y la calidad de su tradición textual. Todavía hoy este trabajo continúa siendo una referencia estándar para los estudios homéricos.

La última década del milenio pasado trajo consigo la publicación de tres nuevas ediciones de *Iliada*: la de Helmut van Thiel (Georg Olms, 1996), la de Martin L. West (Oxford, 1998-2000, con reedición en 2006) y la bilingüe anotada de Luis Macía Aparicio y José García Blanco (CSIC, 1998-2007). De estas, la segunda parece tender a convertirse

en el nuevo estándar, en parte por la lamentable persistencia de pesos relativos arcaicos entre los diferentes centros académicos del mundo, en parte por su innegable calidad, que se manifiesta en, por ejemplo, la cantidad de testimonios papiráceos que su autor ha tomado en cuenta. Nuestro trabajo ha seguido de cerca, sin embargo, las tres ediciones (VER El texto griego).

A este renovado interés por editar la poesía homérica deben agregarse dos obras monumentales que constituyen sin lugar a dudas las mayores aportaciones a los estudios homéricos del último siglo: los comentarios de *Iliada* de Oxford (ed. G. S. Kirk, 1985-1994) y el monumental comentario de Basel (ed. J. Latacs, 2000 en adelante y traducciones aumentadas al inglés desde 2015), que, si bien no abarcará la totalidad de los cantos, el nivel de detalle con el que estudia cada uno y el hecho de que es el resultado del esfuerzo colectivo de diversos filólogos convertirán en la última y cúlmine conclusión de una metodología de trabajo desarrollada por doscientos años.

Hoy estamos en una nueva era. La ciencia no es más una tarea individual, ni siquiera una tarea grupal limitada al espacio de una universidad o centro de investigación. Los avances del futuro, aunque impulsados por las mentes individuales, serán resultado de esfuerzos colectivos localizados en un terreno virtual. Nuestra publicación anotada del canto I de *Iliada* en forma de un texto web es el primer paso en el camino a una concepción diferente de la edición y comentario de la poesía homérica (que tiene, sin embargo, antecedentes en otros poetas, como Catulo – <http://www.catullusonline.org>). El futuro traerá plataformas interactivas donde los investigadores podrán contribuir con entradas de comentarios, variantes textuales, alternativas de traducción y referencias bibliográficas. Y este primer paso parecerá poco. Nos gustaría recordar entonces que, sin él, ninguna otra cosa habría sucedido.

Nuestra traducción

Fundamentación

Existe una viejísima polémica entre los traductores ingleses de los poemas homéricos que se conoce como el debate Arnold vs. Newman, que gira en torno al carácter “noble” de un texto clásico. Para Mathew Arnold, traducir Homero requiere de una lengua elevada, en parte porque no es posible para nosotros conocer el valor original de sus palabras. Dicho de otro modo, Homero debe ser traducido como un clásico porque para nosotros, es un clásico. Para Francis Newman, el estilo de una traducción debe respetar el del texto original y, como el estilo homérico está saturado de rasgos que no se corresponden del todo con los que atribuiríamos a un poema elevado, la traducción debe hacer lo mismo.

Este debate, que debe ser resuelto de una forma u otra por todos los traductores de Homero (y de todos los textos antiguos), es en realidad una amalgama de tres debates diferentes: qué actitud debe tener el traductor ante los clásicos, cuál es el objetivo final de la traducción de un texto literario y qué grado de conocimiento tenemos sobre el texto homérico como para traducirlo.

Sobre el primero, no parece viable seguir sosteniendo hoy en día un modelo de aproximación al “canon” propio del s. XVII, en el que se configuró la imagen de la Antigüedad grecorromana según un criterio estético en donde lo noble, elevado, equilibrado y homogéneo eran la norma de la calidad. Ningún investigador en su sano juicio podría defender la idea de que un modelo de este tipo es válido para toda la poesía antigua, ni mucho menos pensar, por ejemplo, que los poemas simposíacos de Anacreonte comparten un ideal estético con la épica homérica, la comedia de Aristófanes o los yambos de Calímaco. La Antigüedad, como todas las épocas de la historia humana, está repleta de compositores de todo tipo, gustos estéticos variados y ocasiones poéticas diferentes.

Que esto sea innegable no va en detrimento de que parece haber sido sistemáticamente negado. Los que han frecuentado el “canon” de la literatura griega antigua saben que existe un “castellano de traducción” en el que los traductores caen por defecto y que homogeneiza los lenguajes de, entre otros, Homero, Esquilo, Platón, aunque nadie podría afirmar con seriedad que el griego de estos autores se parezca. La razón de fondo es que el ejercicio de la traducción se realiza menos pensando en las cualidades

intrínsecas de una obra y más pensando en lo que los receptores actuales piensan que esa obra debe ser.

Ahora bien, es claro, como ha demostrado Lawrence Venuti y se sabe desde siempre, que cualquier traducción es un acto interpretativo y que esa interpretación se realiza desde el lugar de la cultura receptora. Toda interpretación es en alguna medida una domesticación, pero esto no implica necesariamente que todas las estrategias establezcan la misma relación entre el texto de origen y la cultura de llegada. Es posible interpretar ampliando los horizontes de una cultura, no sometiendo un texto a sus cánones establecidos. Algunos ejemplos de la “sistemática de la deformación” que ha desarrollado Antoine Berman bastan para probar esto.

De las trece tendencias destructivas que el autor sistematiza, son tres las que más se ajustan a la metodología de trabajo con los clásicos: la racionalización, la clarificación y el ennoblecimiento. Es importante notar que es virtualmente imposible traducir sin caer en alguna de ellas; el deber del traductor es tomar consciencia del riesgo para atenuarlas en la mayor medida posible. La primera tendencia consiste en el aplanamiento sintáctico del original, es decir, la eliminación de lo diferente o defectuoso. Por supuesto, cualquier traducción debe intentar entender la sintaxis del texto traducido y, en un caso como el del texto homérico, eso a veces demanda tomar decisiones respecto a algunas oraciones ciertamente oscuras. Sin embargo, una cosa es resolver, en el v. 1.11, *tòn Khrýsen* entendiendo el *tòn* como un pronombre y no como un artículo, traduciendo “a aquel, a Crises”, porque la sintaxis homérica no incluye la estructura artículo+nombre, y otra muy distinta es, cuando en el v. 1.581 el dios Hefesto comienza una prótasis condicional que después no tiene apódosis, traducir también una apódosis que no se encuentra en el poema.

La clarificación consiste en resolver lo que en el texto original es deliberadamente ambiguo u obscuro. Este defecto parece más grave que el anterior, en particular porque muchos traductores suelen defenderlo como una necesidad. De nuevo, es evidente que hay casos en que esto es así: cuando nos encontramos con un homónimo sin equivalente, por ejemplo, no existe manera de evitarlo. En el v. 1.482, la palabra *porphúreon* puede querer decir “hinchado, revuelto” o “purpúreo”, porque en griego ambos adjetivos suenan y se escriben igual; sin embargo, a la hora de traducir hay que optar por una de las opciones. Pero esto no justifica eliminar ambigüedades funcionales: cuando las formas de género neutro se acumulan en los vv. 1.525-526, dificultando la comprensión de las relaciones sintácticas, la traducción debe al menos intentar preservar esto.

Finalmente, el ennoblecimiento es, para Berman, la voluntad de hacer un texto más “bello” que su versión original. Por supuesto, esta belleza es banal: consiste en producir frases elegantes o más “poéticas” a partir del texto de origen, convirtiendo el ejercicio de la traducción en una reescritura que lo ajusta a supuestos cánones de la cultura receptora.

Todas estas observaciones nos permiten ofrecer una respuesta contundente al primero de los puntos del debate Arnold vs. Newman: la actitud de un traductor ante los clásicos no debe diferir de su actitud ante cualquier otro texto, lo que nos lleva a la segunda cuestión, es decir, cuál debe ser el objetivo de la traducción de una obra literaria.

No existe una única respuesta para esto y la bibliografía sobre el tema es vasta. Adherimos aquí a las palabras de Francisco Muñoz Martín y Martín Valdivieso Blanco (2014: 79), que consideran que la traducción debe ser “un factor de enriquecimiento de la sociedad y de la lengua, una puerta de entrada, como espacio de contacto entre representaciones del mundo de unos y otros.” Eso implica que la tarea del traductor es preservar lo más posible de la “representación del mundo” que transmiten, en nuestro caso, los poemas homéricos, haciéndola accesible a los receptores contemporáneos sin que esa accesibilidad vaya en detrimento de la diferencia de las representaciones. Entender Homero es entender por qué el mundo de Homero es diferente del nuestro.

Esto, como todo, suena mucho más sencillo de lo que es. Para hacerlo hemos optado por seguir los lineamientos del modelo “estilístico-cognitivo” defendido por Jean Boase-Beier, apoyado sobre trabajos previos de Ernst-August Gutt y en donde la traducción se apoya en un conocimiento profundo del estilo del poeta y los efectos mentales que ese estilo tendría en los receptores originales.

Lo que nos lleva, naturalmente, al tercer aspecto del debate Arnold vs. Newman: qué grado de conocimiento tenemos sobre el texto homérico para hacer semejante cosa. En principio, podemos decir con certeza que uno muchísimo mayor que los propios Arnold y Newman, cuya discusión data de finales del s. XIX. Sabemos que los poemas homéricos son producto de una tradición oral (VER *El canto*), sabemos que esa tradición produjo un lenguaje en el que los rapsodas componían y sabemos, sobre todo, que los poemas fueron diseñados para ser oídos. Esto, por supuesto, sin contar lo mucho que hemos aprendido del griego homérico en los últimos cien años.

Pero saber más no es saber suficiente. ¿Podemos hablar de un estado del conocimiento que nos permite reproducir los efectos mentales de los receptores originales? No es posible responder a esta pregunta. No teniendo acceso a esos receptores,

debemos basarnos en los propios poemas o en comentarios de autores posteriores, muchos de los cuales leían a Homero antes de hablar de él, para saber qué tan próximos estamos a la experiencia de una recitación rapsódica. Y nada de esto nos dice mucho de los oyentes de épica del s. VIII a.C.

Estamos, sin embargo, habilitados para considerar que nuestro conocimiento nos permite una aproximación general adecuada a los efectos mentales que buscaban producir los poemas. Esto es porque cien años de estudios en teoría oral han descifrado mucho del código del lenguaje homérico, facilitando nuestra comprensión de aspectos como el sistema de alusiones mitológicas, la colocación de fórmulas, la distribución de las palabras en el verso, la estructuración de los eventos, la temporalidad de la narración, etc. Los detalles pueden escapársenos y muchos casos individuales generarnos problemas, pero estamos en condiciones de emprender el desafío.

¿Qué queda, entonces, del debate Arnold vs. Newman? El prejuicio sobre los clásicos debe quedar en el pasado, habiendo adquirido una visión de la Antigüedad mucho más sofisticada y precisa. Como traductores, emprendemos la tarea de acercar a Homero al público actual, asumiendo con ello la responsabilidad de acercar un mundo diferente del nuestro a personas que no lo conocen. Para ello, estudiar y entender ese mundo en la medida de nuestras posibilidades es imprescindible. La tarea del traductor es invariablemente colectiva, por ello, porque detrás de cada decisión que toma hay una tradición de investigadores que lo guían. Hemos intentado respetar el inmenso trabajo de los que nos han precedido a cada paso.

El texto griego

A partir de la segunda edición de este libro, el texto griego que acompaña a la versión traducida ha sido elaborado por nosotros a partir del contraste de las ediciones de H. Van Thiel (*Homeri Ilias*, Hildesheim: Olms, 1996), M. L. West (*Homeri Ilias*, 2 vols., Munich: K. G. Saur, 2006), y J. García Blanco y L. M. Macía Aparicio (*Homero. Iliada*, vol. 1: *Cantos I-III*, reimpresión, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2014), a las que deben agregarse también las de K. F. Ameis y C. Hentze (*Homers Ilias*, 2 vols, Leipzig: Teubner, 1894-1906), W. Leaf (*The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices*, London: Macmillan, 1900) y, por supuesto, T. W. Allen (*Homeri Ilias*, Oxford: Clarendon Press, 1931). Al primer grupo de editores nos referiremos en los comentarios como los “editores

contemporáneos”, mientras que al conjunto de los aludidos nos referiremos como los “editores modernos”.

A pesar de que el texto griego que imprimimos es propio y de que hemos hecho un trabajo de análisis textual para producirlo, no hemos elaborado una edición crítica, primero, porque hacerlo implicaría un esfuerzo inmenso que, en esta etapa del desarrollo de una nueva traducción anotada, no consideramos prioritario y, segundo y mucho más importante, porque, como puede verse en la lista de publicaciones de arriba, en los últimos veinticinco años el poema ha sido editado tres veces por académicos de primer nivel, que ofrecen tres enfoques distintos y complementarios para el trabajo. Por si esto fuera poco, las ediciones previas citadas son también ejemplos de excelentísimo rigor filológico, aplicado a un texto cuya transmisión ha sido casi prístina. Una nueva edición de *Iliada*, que hasta hace un par de décadas era hasta cierto punto necesaria por la cantidad inmensa de papiros publicados durante el siglo XX, hoy sería completamente ociosa; una edición de un único canto lindaría con lo ridículo.

Todas las decisiones textuales que hemos tomado se justifican en los comentarios, que incluyen también consideraciones de alcance amplio, como el tratamiento de los diptongos en ευ (VER Com. 1.88) o de los adverbios del tipo κρέσσων (VER Com. 1.80). Como criterio general, hemos intentado ser conservadores respecto a lo que se transmite en los manuscritos, evitando la adopción de conjeturas o modificaciones a lo que se halla en ellos, así como privilegiado, cuando ha sido posible, las lecciones mayoritarias. De todos modos y como ya se ha observado, *Iliada* es un texto bien conservado, sin problemas significativos que impliquen cambios sustanciales entre las distintas ediciones a intervalos regulares. La sencilla verdad es que, en todo el canto 1, casi no hay una sola determinación de carácter textual que afecte el contenido más que marginalmente.

A esto debe agregarse que, a diferencia de lo que sucede en otros casos, en la poesía oral muchas de las variantes que encontramos pueden ser “falsas dicotomías”, es decir, pares de alternativas que se cantarían en diferentes ocasiones. No pretendemos implicar con esto, como los adherentes a la teoría multitextual (cf. <http://www.homermultitext.org/about>), que las variantes en nuestra tradición manuscrita de *Iliada* sean producto de esa variación entre *performances*, pero no es necesario afirmar semejante cosa para admitir, por ejemplo, que las alternativas πᾶσι y δᾶτα para 1.5, indiscutiblemente ya presentes en los textos antiguos (discutieron sobre ellas Zenódoto y Aristarco, *apud* Ateneo, 1.21.26-37), pueden haber aparecido en diferentes representaciones. El error que puede cometer un copista es indiscernible para nosotros de

las variaciones entre las *performances* rapsódicas, y esto hace de las alternancias que el primero puede producir falsas dicotomías producto de la lógica textual, que no es la del poema.

De más está decir que tener conciencia de esto no supone evadir las discusiones respecto a qué variantes imprimir, dado que, aunque se reconozca que ambas son aceptables y ambas habrían sido posibles en una *performance*, solo una de las disponibles puede ser la que gana un lugar en el cuerpo del texto (al menos en el estado actual de lo que llamamos “el texto”). Por mucho que uno insista en que $\pi\alpha\sigma\iota$ y $\delta\alpha\iota\tau\alpha$ son ambas plausibles, o que $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ $\text{\AA}\chi\alpha\iota\omega\tilde{\nu}$ y $\acute{\alpha}\rho\iota\sigma\tau\omicron\varsigma$ $\acute{\epsilon}\nu\iota$ $\sigma\tau\rho\alpha\tau\tilde{\omega}$ (VER Com. 1.91) son fórmulas intercambiables, la realidad es que se debe optar por una, que, por un lado, será la que la mayor parte de los lectores considerará la “correcta” y, por el otro e incalculablemente más significativo, es la que será traducida.

Como hemos observado más arriba, una nueva edición de *Iliada* no es necesaria. Sin embargo, esto es solo en la medida en que uno se restringa a la necesidad desde el punto de vista ecdótico. La realidad es que, dada la cantidad de variantes que han aparecido en papiros en las últimas décadas y la naturaleza oral del poema, es imprescindible avanzar en los años venideros en la elaboración de una edición digital de los textos homéricos, que permita ampliar de forma sistemática las variantes (esto es, no depender de una nueva edición cada vez que la arena nos descubre un nuevo papiro) y que habilite a los receptores a armar su propio texto a partir de las variantes que puedan ser consideradas falsas dicotomías. Hasta hace casi dos siglos, el concepto de aparato crítico no existía, y su introducción produjo una revolución en los estudios filológicos. Pero de eso ha pasado ya demasiado tiempo, y es hora de una nueva.

Rasgos de nuestra traducción performativa

Hasta donde hemos podido verificar, además de la traducción clásica de Luis Segalá y Estalella, publicada originalmente en 1908 (y disponible en [https://es.wikisource.org/wiki/La_Iliada_\(Luis_Segalá_y_Estalella\)](https://es.wikisource.org/wiki/La_Iliada_(Luis_Segalá_y_Estalella))), existen hoy cinco versiones diferentes de *Iliada* (nos limitamos a las publicadas en los últimos treinta años; para el resto, cf. Hualde Pascual, 1999 y Crespo Güemes y Piqué, 2013): la de Emilio Crespo Güemes (Gredos, 1991), la de Rubén Bonifaz Nuño (UNAM, 1996-1997), la de Luis Macía Aparicio y José García Blanco (CSIC, vol. 1 reim. 2007), la de F. Javier Pérez (Abada, 2012) y la de Óscar Martínez García (Alianza, 2013). No nos ha sido posible consultar la de Bonifaz Nuño en ninguna etapa de la elaboración de

este trabajo, dado que todos nuestros intentos por procurarnos una copia física o digital del texto han sido infructuosos. De las demás, dos son bilingües (la edición del CSIC y la de Pérez) y todas fueron impresas en España. Una comparación de nuestro método con el de estos traductores está fuera del alcance de esta introducción, pero es importante comenzar aclarando que hemos tomado muy en cuenta sus propuestas de interpretación del texto. Aunque la tentación de diferenciarse ha sido una constante, hemos intentado siempre reproducir lo que nos ha parecido un acierto; las similitudes que se hallen entre nuestra traducción y la de los citados, por ello, no son accidentales.

El lenguaje homérico es extraño. Combina elementos de diferentes épocas y registros, de diferentes dialectos y géneros poéticos. Ya los antiguos tenían dificultades para comprender muchas de las palabras que utilizaba el poeta, y no sería extraño que él mismo no conociera del todo el significado de algunas de ellas. El idioma de la tradición se cuidaba más de facilitar la composición a través de las fórmulas que de garantizar un ciento por ciento de inteligibilidad. Después de todo, si cualquier receptor entiende que *merópes ánthropoi* quiere decir “seres humanos”, no importa tanto no conocer exactamente el sentido de *merópes*. Esta afirmación, sin embargo, debe relativizarse bastante: en la mayoría de los casos no sólo el significado de los epítetos se conocía, sino que estos parecen estar distribuidos de manera deliberada.

Antes de avanzar más sobre las estrategias que hemos utilizado para transferir la mayor cantidad de elementos del lenguaje homérico a nuestra lengua, es necesario observar que ese lenguaje no está disperso, sino organizado a través del metro. Un traductor de Homero puede apelar a tres estrategias: traducir en verso, lo que implica elaborar un poema en español más o menos próximo a *Iliada* u *Odisea*, traducir en prosa, sacrificando transferir la estructuración de la narrativa, o traducir, por así decirlo, “en líneas”, es decir, reproducir las unidades métricas del griego sin utilizar metro en español. Muchos traductores optan por esta última alternativa, que nosotros hemos seguido con una condición adicional: respetar lo que el poema dice en cada verso. Es cierto que, en algunos casos, esto produce dificultades insalvables; cuando el texto dice *hòs méga pâsin / hérkos Akhaioîsin péletai* (*Il.* 1.283-284), traducir “que grande para todos / cerco los aqueos es” o incluso “que grande para todos / los aqueos cerco es”, aunque no imposible, no parece recomendable. Y esto por dos razones: primero, porque el hipérbaton fuerza demasiado la sintaxis española, y segundo y mucho más importante, porque el mismo hipérbaton, en un idioma flexible como el griego, es mucho menos complejo de comprender para el receptor. No se nos malentienda: es claro que hay hipérbaton en

ambos casos; lo que queremos destacar es que, mientras que las versiones españolas propuestas lindan con (o llegan al nivel de) las transgresiones gongorinas, en el griego no hay más que un pequeño forzamiento del lenguaje. Por eso hemos traducido “que grande / cerco para todos los aqueos es”.

Pero este caso es la excepción. Se pueden contar con los dedos de las manos las ocasiones en que hemos movido palabras de un verso a otro, y la mayor parte de ellas son negaciones que no podían alejarse demasiado del verbo que acompañan. Sin duda, esto ha producido un efecto extraño en algunos casos, por ejemplo, los versos 1.118-119, donde traducimos el griego *óphra mè oíos / Argeíon agérastos éo* con “no yo solo / entre los argivos esté sin botín”. Nótese, no obstante, que nuestra versión española reproduce lo que el poeta ha logrado con el hexámetro, es decir, destacar al final del verso el “solo” que es clave en el discurso de Agamenón. El “yo” que agregamos para facilitar la comprensión es una licencia inhabitual, justificada plenamente por la forma de hablar del rey aqueo (VER Nota *ad* 1.117, 174 y 183).

Respetar los límites del hexámetro es mucho menos difícil de lo que suena por la sencilla razón de que el encabalgamiento fuerte es un fenómeno extraño en Homero. Los versos de *Iliada* son muy a menudo unidades sintácticas tanto como rítmicas, de modo que, con algunas excepciones contadas, traducirlos con líneas que conformen unidades sintácticas es relativamente sencillo. Más difícil era retener en español la sensación de extrañamiento que produce la mezcla dialectal en los poemas. Es común entre los traductores ignorar esto, puesto que, a diferencia de lo que puede inferirse sucedía en la Grecia Antigua, nosotros no contamos con un dialecto literario inter-dialectal que permita una inteligibilidad mutua. El dialecto “neutro” no tiene nada de neutro, sino que es una forma específica del español despojada de todo lo que sus usuarios consideran que podría dificultar la comprensión de los receptores. Pero este no es el caso con Homero. Cuando el poeta utiliza la preposición *potí*, por ejemplo, no está utilizando una forma “neutra”, sino una propia de un dialecto específico (el eólico), en ubicaciones donde la forma de la mayoría de los otros dialectos griegos (*prós*) no le habría servido.

Es claro que es imposible reproducir esta metodología en español. Incluso si uno construyera un tipo de verso y luego un lenguaje inter-dialectal para ese tipo de verso, el elemento de la tradicionalidad de ese lenguaje estaría ausente, por no hablar de la inteligibilidad por parte de los receptores. Nuestra solución no pretende llegar tan lejos. Para conservar ese extrañamiento que Homero producía en los receptores antiguos, usamos alternativamente formas del voseo (del “vos”) y del tuteo (del “tú”), sin establecer

entre ellas diferencias jerárquicas ni restringir los registros asociados a ellas. Así, en 1.414-416 Tetis dice “¿por qué te nutrí en hora aciaga habiéndote parido? / ¡Ojalá junto a las naves sin lágrimas y sin penas estuvieras / sentado, ya que para vos ahora el destino es *corto*”. La mezcla entre el voseo y frases como “en hora aciaga” o “sin lágrimas y sin penas” puede resultar extraña, y ese es nuestro objetivo, porque esa extrañeza es propia del texto original. Podría objetarse que en algunos de los casos en donde se han producido este tipo de “choques” no hay rasgos dialectales peculiares en el poema, pero un enfoque “estilístico” para la traducción no pretende una translación uno-a-uno de cada rasgo sino la reproducción de un estilo y de un efecto, y eso no tiene por qué lograrse de la misma manera en todos los idiomas.

En la misma línea, no nos hemos privado de utilizar palabras del lenguaje cotidiano, como “achuras” por el *splánchna* de 1.464, en vez usar los algo más imprecisos pero supuestamente más “neutros” “vísceras” o “entrañas”. En contadas ocasiones introdujimos registros por completo ajenos al de un texto “clásico”, como en 1.536-537, donde traducimos *oudé min Hére / egnoíesen* con “y Hera no dejó de junarlo”. En este caso, la decisión tuvo una motivación clara: la palabra “junar” transmite a la perfección el sentido del verbo griego en este contexto y, como Homero no se priva nunca de dificultar o modificar el lenguaje que se esperaría de él cuando eso sirve a su composición, nosotros tampoco lo hemos hecho.

El criterio de mayor alcance que hemos adoptado es el respeto por la oralidad del lenguaje homérico. Esto tiene dos consecuencias fundamentales. Primero, hemos intentado reconstruir en nuestra traducción el idioma del rapsoda, respetando las fórmulas y palabras que utiliza siempre de la misma manera cuando ha sido posible. En ocasiones, esto no presenta dificultad alguna: *pódas okýs Achilleús* puede traducirse todas las veces que aparece con “Aquiles de pies veloces”, porque la fórmula de nombre+epíteto es una forma alargada de denominar a un héroe (entiéndase, a los fines de la traducción, no de la interpretación del texto). Pero no pocas veces esta metodología nos ha propuesto desafíos interesantes, como el de la interjección *ô pópoi*, que expresa temor, tristeza, preocupación e incluso indignación, para todo lo cual hemos considerado una aproximación plausible el español “¡Ay, ay!”, con la conciencia de que se necesitan inflexiones del tono importantes para ajustar al contexto.

Y esto nos lleva a la segunda consecuencia de respetar la oralidad del lenguaje homérico, es decir, la producción de un texto oral. Lo primero que debe notarse de esto es que, como ha demostrado Wulf Oesterreicher, “oral” no es sinónimo de “coloquial”:

el lenguaje de *Iliada*, de hecho, no es coloquial en absoluto, como demuestra, por ejemplo, el uso de *ô* (“oh”), para preceder a los vocativos. Los poemas homéricos son grandes épicos, no cuentos infantiles ni anécdotas narradas por una persona a otra en una parada de colectivo. Pero son épicos cantados y recitados, épicos preparadas para el oído y no para el ojo de sus receptores. Ningún rapsoda (y, en general, ningún poeta griego hasta entrado el s. IV a.C.) habría pensado jamás en lectores que no sabían cómo se escuchaban sus textos, qué tono poner en cada parte o qué inflexión de la voz darle a las oraciones. Estos poemas son poemas para la *performance* compuestos en una época en donde la idea de que alguien podría estar interesado solo en leerlos no solo era extraña: era absurda. La única comparación moderna aproximada sería la de una canción de un género popular. Piénsese, por ejemplo, en lo que pensaríamos de “No lo soñé” de los Redonditos de Ricota, si lo único que tuviéramos del final del estribillo fueran las palabras crudas “no mires, por favor, y no prendás la luz; la imagen te desfiguró”. La belleza de la metáfora está ahí, pero se ha perdido mucho en el camino.

Por suerte para nosotros, el griego de Homero era un lenguaje muy peculiar, que confiaba no solo en el tono de la voz para registrar ciertos elementos que podríamos denominar “extra-lingüísticos”, sino también en un arsenal de partículas de todo tipo para marcar el énfasis de una cierta frase, su carácter exclamativo, la importancia de una palabra, etc. Estas partículas han recibido gran atención en las últimas décadas con la explosión de los estudios de los “marcadores discursivos”, y por eso hoy contamos con herramientas útiles (merece una mención especial el trabajo en cinco volúmenes de Bonifazi, Drummen y De Kreij, disponible en <https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6391.particles-in-ancient-greek-discourse>) para inferir de ellas algunos aspectos del modo de recitación de los poemas.

Hemos hecho todo lo posible por conservar el valor de las partículas, a veces traduciéndolas, como en el caso de *ára*, que transferimos (entre otros) con “claro”, “por supuesto” y “desde luego” alternativamente, a veces introduciendo signos de exclamación en el texto y a veces señalando su presencia con cambios tipológicos como las cursivas o las mayúsculas. *ge*, por ejemplo, una partícula común usada a menudo para enfatizar una palabra, en general fue trasladada a la versión castellana en forma de cursivas. A pesar de todo, algunos (¡pocos!) de estos marcadores han quedado fuera de nuestra traducción, porque el costo en inteligibilidad e integridad de incluirlos nos pareció demasiado alto.

Dos últimos puntos sobre la oralidad de *Iliada* merecen destacarse: primero, hemos limitado mucho el uso de signos de puntuación, para no intervenir el texto

resolviendo con ellos lo que el original no deja del todo claro cómo debe resolverse y seguramente habría sido mucho más comprensible en la oralidad de lo que es en la escritura. Segundo, contra la aberración a la redundancia habitual entre nosotros, Homero repite mucho, muchísimo y no pocas veces con la clarísima intención de llamar la atención sobre un concepto o una acción. Modificar eso sería traicionar su estilo y la naturaleza de su texto, por no hablar de pretender corregirlo, una pretensión ridícula para quienes, como nosotros, consumimos horas tratando de aproximarnos a la belleza extraordinaria de su poesía.

Sobre los comentarios y notas (+ tabla de abreviaturas)

Si se exceptúa la inclusión del texto griego, la segunda edición de este volumen ha sufrido modificaciones muy restringidas en su contenido hasta este punto. La traducción no ha modificado demasiado tampoco (VER *Nota a la segunda edición*). Esta última parte, sin embargo, ha sufrido cambios contundentes.

En primer lugar, hemos cambiado la denominación que utilizamos, para hacerla más sencilla. Utilizaremos “comentarios” para referirnos a todos los realizados sobre el texto griego, mientras que “notas” se reserva para todas las que se hacen sobre la traducción. Desde el punto de vista temático, los comentarios se ocupan en general de problemas textuales, gramaticales y de traducción, mientras que las notas cubren, como antes, información de tipo mitológico, histórico-arqueológico, literario y narrativo, así como algunas aclaraciones sobre el significado de las palabras del griego que traducimos y ciertas observaciones respecto a pérdidas inevitables en la traducción.

La segunda gran innovación se encuentra en el tamaño y la cantidad de las notas. Nuestra primera edición contaba con 24.000 palabras; la segunda tiene más de 38.500, un aumento de más del 60%. El tamaño de los comentarios más que se duplicó: de apenas 2.400 palabras (equivalente a 10% de las que tenían las notas), pasamos a 7.000 (equivalente a casi un 20% de la nueva extensión de las notas). Hemos incorporado también notas más largas, con más información sobre diferentes aspectos del texto y más referencias bibliográficas. Además, abandonamos la política de la primera edición de limitar las referencias a la bibliografía a los comentarios: en esta nueva versión, también las notas mencionan regularmente las contribuciones de otros críticos.

Otras diferencias se mantienen: utilizamos en los comentarios caracteres griegos y conceptos dirigidos a especialistas, mientras que las notas siguen utilizando transliteraciones. Como antes, consideramos que la incomodidad que esto podría producir

debe relativizarse mucho: dado que los lectores con manejo del griego pueden mantener en sus pantallas todo el tiempo el texto original, no es necesario sufrir el proceso de decodificar la transliteración en la nota.

En la versión online del texto, además, las notas y los comentarios están clasificados por dificultad y categoría. Esto permitirá que cada usuario construya su propia versión de las anotaciones, restringiéndolas, por ejemplo, solo a las dirigidas a especialistas sobre temas de oralidad y estilo homérico, o solo a las dirigidas a personas sin conocimiento de Homero y la cultura griega sobre temas de mito y religión y de traducción. Las combinaciones son muchas, y esperamos que el sistema de clasificación sirva como base para el trabajo abierto y colaborativo, que concebimos como la única posible forma de avanzar en el estudio del texto.

Sin contar los comentarios, la versión publicada hoy tiene quinientas cuarenta y cinco notas, algo menos de una por verso. No solo supera ampliamente el comentario de Oxford (tomando solo 1.1-100, una nota cada 0,80 versos contra una cada 1,50), sino que se trata del trabajo más extenso de anotación sobre el texto griego producido en habla hispana. Todavía continuamos por debajo cuantitativamente del inmenso trabajo colectivo del comentario de Basel, con sus más de tres comentarios por verso en los primeros cien del poema, pero, si se considera que una considerable mayoría de estas entradas son observaciones breves sobre semántica, interpretación gramatical, interreferencias y observaciones sobre la naturaleza formulaica de una frase, la distancia se acorta mucho. Creemos que la contribución realizada, por lo tanto, es significativa, y sobre todo que sirve de base para un trabajo posterior de ampliación en el que esperamos poder contar con la comunidad de especialistas en su conjunto.

Tanto en los comentarios como en las notas hemos incluido dos tipos de referencias bibliográficas. El primer tipo lo constituyen las referencias locales, es decir, las que se utilizan en una entrada específica y se detallan al final, con la modalidad “Leer más”, que hemos utilizado también para referir al lector a trabajos que hemos utilizado o tratan más en profundidad los temas de los que una entrada se ocupa. El segundo tipo son las referencias habituales o fundamentales, esto es, las que se utilizan muy a menudo (como los comentarios) o, aunque se utilicen pocas veces, constituyen trabajos de referencia obligatorios para el análisis del verso homérico; para este segundo grupo, por comodidad, utilizamos las abreviaturas que se detallan en la siguiente tabla:

Autenrieth	Autenrieth, G. (1895) "A Homeric Dictionary", trad. al inglés R. P. Keep, New York: Harper & Brothers.
Bas. (I)	Latacz, J. et al. (2009) <i>Homers Ilias. Gesamtkommentar</i> , vol. I, <i>Erster Gesang(A)</i> , tomo 2, <i>Kommentar</i> , Berlín: De Gruyter
Bas.(XXIV)	Brügger, C. (2015) <i>Homer's Iliad. The Basel Commentary. Book XXIV</i> , ed. (German edition) A. Bierl and J. Latacz, trans. B. W. Millis and S. Strack, ed. S. D. Olson, Berlin: De Gruyter.
Beekes	Beekes, R. (2010) <i>Etymological Dictionary of Greek</i> , con la asistencia de L. van Beek, Leiden: Brill.
Chant.	Chantraine, P. (1948-1953) <i>Grammaire Homérique</i> , 2 vols., Paris: Librairie C. Klincksieck.
Chant., Dict.	Chantraine, P. (1968-80) <i>Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots</i> , Paris: Librairie C. Klincksieck.
Crespo Güemes	Crespo Güemes, E. (1991) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Gredos.
CSIC (I)	García Blanco, J. y Macía Aparicio, L. M. (2014) <i>Homero. Iliada</i> , vol. 1: <i>Cantos I-III</i> , reimpression, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Denniston	Denniston, J. D. (1954) <i>The Greek Particles</i> , Oxford: Oxford University Press
Escoliasta	Erbse, H. (1969-1988) <i>Scholia Graeca in Homeri Iliadem</i> , 7 vols., Berlin: De Gruyter-
EH	Finkelberg, M. (ed.) (2011) <i>The Homer Encyclopedia</i> , 3 vols., London: Wiley-Blackwell.
G.P.	Bonifazi, A.; Drummen, A.; de Kreij, M. (2016) <i>Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres</i> , Washington DC: Center for Hellenic Studies, https://chs.harvard.edu/CHS/article/display/6391.particles-in-ancient-greek-discourse .
Janko	Janko, R. (1994) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. IV, Cambridge: Cambridge University Press.
Kelly	Kelly, A. (2007) <i>A Referential Commentary and Lexicon to Iliad VIII</i> , Oxford: Oxford University Press.
Hainsworth	Hainsworth, B. (1993) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. III, Cambridge: Cambridge University Press
Homeric Similes	Ziolkowski, R., Farber, R. y Sullivan, D. <i>Homeric Similes: A Searchable, Interactive Database</i> ,
Leaf	Leaf, W. (1900) <i>The Iliad, edited, with apparatus criticus, prolegomena, notes, and appendices</i> , London: Macmillan.
LSJ	Liddle, H. G., Scott, R., Jones, H. S. y McKenzie, R. (1996) <i>A Greek-English Lexicon</i> , Oxford: Clarendon Press.
Kirk (I)	Kirk, G. S. (1985) <i>The Iliad. A Commentary</i> , vol. I, Cambridge: Cambridge University Press.
Pérez	Pérez, F. J. (2012) <i>Homero. Iliada</i> , Madrid: Abada.

Probert	Probert, P. (2003) <i>A New Short Guide to the Accentuation of Ancient Greek</i> , London: Bristol Classical Press.
Risch	Risch, E. (1974) <i>Wortbildung der homerischen Sprache</i> , Berlín: De Gruyter, segunda edición ampliada.
Van Thiel	Van Thiel, H. (1996) <i>Homeri Ilias</i> , Hiedesheim: Olms.
West	West, M. L. (2006) <i>Homeri Ilias</i> , 2 vols., Munich: K. G. Saur.
West, <i>Studies</i>	West, M. L. (2001) <i>Studies in the Text and Transmission of the Iliad</i> , Munich: K. G. Saur.

Al utilizar las abreviaturas, intentamos siempre reducir al mínimo las referencias. Así, por ejemplo, una frase del tipo “Como observa Kirk, etc.” alude al comentario al verso que corresponde en la entrada, aunque no se aclare, y una como “Bas. (*ad* 100-101) afirma que...”, al comentario de Basel a los versos 1.100-101 (es decir, se deja implícito el canto, dado que es el mismo que el del verso anotado).

Bibliografía

- Andersen, Ø. (2011) “Pisistratean Recension”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Andersen, Ø. y Haug, D. T. T. (eds.) (2012) *Relative Chronology in Early Greek Epic Poetry*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Antonaccio, C. M. (2011) “Hero-Cult”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Arnold, M. (1896) *On Translating Homer*. London: Smith, Elder & Co. (<https://archive.org/details/ontranslatinghom00arnoiala>).
- Bakker, E. J. (1997) *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*, Ithaca: Cornell University Press.
- Berman, A. (2014) *La traducción y la letra o el albergue de lo lejano*, trad. de Ignacio Rodríguez, Buenos Aires: Dedalus.
- Bintliff, J. y Rutter, K. (eds.) (2016) *The Archaeology of Greece and Rome. Studies in Honour of Anthony Snodgrass*, Edinburgh: Edinburgh Press.
- Boase-Beier, J. (2014) *Stylistic Approaches to Translation*, London: Routledge.
- Bonifazi, A.; Drummen, A.; de Kreij, M. (2016) *Particles in Ancient Greek Discourse: Five Volumes Exploring Particle Use across Genres*, Washington DC: Center for Hellenic Studies.
- Boyd, T. W. (1994) “Where Iod Stood, What Ion Sang”, *Harvard Studies in Classical Philology* 96, 109-121.
- Burgess, J. (2001) *The Tradition of the Trojan War in Homer and the Epic Cycle*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Burgess, J. (2006) “Neoanalysis, Orality, and Intertextuality: An Examination of Homeric Motif Transference”, *Oral Tradition* 21, 148-189.
- Castleden, R. (2005) *Mycenaeans*, London: Routledge.
- Cavallero, P. (2014) *Leer a Homero. Iliada, Odisea y la mitología griega*, Buenos Aires: Quadrata.
- Clark, Mark E. (1986) “Neoanalysis: A Bibliographical Review”, *The Classical World* 79, 379-394.
- Crespo Güemes, E. (2006) “La traducción de obras literarias clásicas grecolatinas”, en *Actas de las primeras Jornadas Hispanoamericanas de Traducción Literaria*, Rosario.

- Crespo Güemes, E. (2017) “La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes”, en Piquero Rodríguez, J. y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos, 13-28.
- Crespo Güemes, E. y Piqué, J. (2013) “Las traducciones de Homero en América Latina”, en Maquieira, H. y Fernández, C. N. (eds.) *Tradición y traducción clásicas en América Latina*, La Plata: UNLP, FaHCE, 349-432
- Dickinson, O. (2007) *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London: Routledge.
- Espinós, J. A. (2018) “Homero y Egipto: una propuesta didáctica”, https://www.academia.edu/35550990/Homero_y_Egipto_una_propuesta_did%C3%A1ctica.
- Finkelberg, M. (2000) “The *Cypria*, the *Iliad* and the Problem of Multiformity in Oral and Written Tradition”, *Classical Philology* 95, N° 1, 1-11.
- Finkelberg, M. (2004) “Oral Theory and the Limits of Formulaic Diction”, *Oral Tradition* 19. 236-252.
- Finkelberg, M. (2017) “Homer at the Panathenaia: Some possible scenarios”, en Tsagalis, C. y Markantonatos, A. (eds) *The Winnowing Oar – New Perspectives in Homeric Studies*, Berlin: De Gruyter.
- Finkelberg, M. (2019), “Regional Texts and the Circulation of Books: The Case of Homer”, en Finkelberg, M. (ed.) *Homer and Early Greek Epic*, Berlin: De Gruyter, 340-352.
- Foley, J. M. (2001) *Homer’s Traditional Art*, University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- Gutt, E.-A. (2000) *Translation and Relevance*, London: Routledge.
- Gutt, E.-A. (2005) “On the Significance of the Cognitive Core of Translation”, *The Translator* 11, 25-49.
- Hualde Pascual, P. (1999) “Valoración de las traducciones de Homero en los siglos XIX y XX en España e Iberoamérica: de Hermosilla a Leconte de Lisle”, en *Contemporaneidad de los clásicos en el umbral del tercer milenio: Actas del Congreso Internacional La tradición grecolatina ante el siglo XXI*, Murcia: Universidad de Murcia, 369-377.
- Jablonka, P. (2011) “Schliemann, Heinrich”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Janko, R. (1981) “The Structure of the Homeric Hymns: A Study in Genre”, *Hermes* 109, 9-24.
- Janko, R. (1982) *Homer, Hesiod and the Hymns*, Cambridge: University Press.

- Janko, R. (2015) “From Gabii and Gordion to Eretria and Methone: The Rise of the Greek Alphabet”, *BICS* 58, 1-32.
- Jensen, M. S. (2011) *Writing Homer. A study based on results from modern fieldwork*, Copenhagen: The Royal Danish Academy of Sciences and Letters.
- Jensen, M. S. (2017) "The Challenge of Oral Epic to Homeric Scholarship", *Humanities* 6, 97.
- Jones, B. (2010) “Relative Chronology Within (an) Oral Tradition”, *The Classical Journal* 105, 289-318.
- Kirk, G. S. (1962) *The Songs of Homer*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kullmann, W. (2012) “Neoanalysis between Orality and Literacy: Some Remarks Concerning the Development of Greek Myths Including the Legend of the Capture of Troy”, en Montanari, F., Rengakos, A. y Tsagalis, C. (eds.) *Homeric Contexts. Neoanalysis and the Interpretation of Oral Poetry*, Berlin: De Gruyter.
- Langdon, S. (2008) *Art and Identity in Dark Age Greece, 1100-700 B.C.E.*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, trad. de E. Gil Bera, Madrid: Destino.
- Lavelle, B. M. (2020) *Archaic Greece. The Age of New Reckonings*, London: Wiley-Blackwell.
- Lord, A. (1960) *The Singer of Tales*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Lord, A. (1991) *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca: Cornell University Press.
- Lowenstam, S. (2008) *As Witnessed by Images. The Trojan War Tradition in Greek and Etruscan Art*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Middleton, G. D. (2019) “Collapse of the Bronze Age Aegean”, en *Oxford Classical Dictionary*, Oxford: Oxford University Press.
- Muñoz Martín, F. J y Valdivieso Blanco, M. (2014) “El español: cultura reflejada, lengua traducida. Apuntes a contracorriente”, en Pollux Hernández (coord.) *La traducción y la proyección internacional del español. Actas del V Congreso "El español, lengua de traducción"*, Madrid: Esletra.
- Nagy, G. (1979) *The Best of the Achaeans: Concepts of the Hero in Archaic Greek Poetry*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Nagy, G. (1996) *Homeric Questions*, Austin: University of Texas Press.
- Nagy, G. (2011) “Editions”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.

- Nagy, G. (2011) “Hero”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Newman, F. W. (1861) *Homeric translation in theory and practice: A reply to Matthew Arnold*, London: Williams and Norgate. (<https://archive.org/details/homerictranslat01newmgoog>).
- Notopoulos, J. A. (1951) “Continuity and Interconnexion in Homeric Oral Composition”, *TAPA* 82, 81-101.
- Oesterreicher, W. (1997) “Types of orality in Text”, en Bakker, E. y Kahane, A. (eds.) *Written Voices, Spoken Signs. Tradition, Performance and the Epic Text*, Cambridge, Ma.: Harvard University Press.
- Paipetis, S. A. (eds.) (2008) *Science and Technology in Homeric Epics*, Dordrecht: Springer.
- Parry, M. (1971) *The Making of the Homeric Verse. The Collected Papers of Milman Parry*, Oxford: University Press.
- Pelliccia, H. (2003) “Two Points about Rhapsodes”, en Finkelberg, M. y Stroumsa, G. G. (eds.) *Homer, the Bible, and Beyond. Literary and Religious Canons in the Ancient World*, Leiden: Brill, 97-116.
- Pérez, F. J. (2012) “Introducción”, en *Homero. Iliada*, Madrid: Abada.
- Porter, J. I. (2011) “Wof, Friedrich August”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Powell, B. B. (1991) *Homer and the Origin of the Alphabet*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Raaflaub, K. A. y van Wees, H. (eds.) (2009) *A Companion to Archaic Greece*, London: Wiley-Blackwell.
- Ready, J. L. (2015) “The Textualization of Homeric Epic by Means of Dictation”, *TAPhA* 145, 1-75.
- Reece, S. (2011) “Toward an Ethnopoetically Grounded Edition of Homer’s *Odyssey*”, *Oral Tradition* 26, 1-26.
- Reece, S. (2015) “Orality and Literacy. Ancient Greek Literature as Oral Literature”, en Hose, M. y Schenker, D. (eds.) *A Companion to Greek Literature*, London: Wiley-Blackwell, 43-57.
- Ruiz de Elvira, A. (1982), *Mitología Clásica*, Madrid: Gredos, 2º ed. corregida.
- Schironi, F. (2011) “Alexandrian Scholarship”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.

- Schironi, F. (2011) “Aristarchus of Samothrace”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Schironi, F. (2011) “Sigle, Critical”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Schironi, F. (2018) *The Best of the Grammarians. Aristarchus of Samothrace on the Iliad*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Schwartz, A. (2011) “Weapons and Armor”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Sherratt, S. y Bennet, J. (eds.) (2016) *Archaeology and Homeric Epic*, Oxford: Oxbow Books.
- Strauss Clay, J. (2011) “Heroic Age”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- van Wees, H. (1986) “Leaders of Men? Military Organisation in the Iliad”, *CQ* 36, 285-303.
- van Wees, H. (2011) “Warfare”, en Finkelberg, M. (ed.) *The Homer Encyclopedia*, Londres: Wiley-Blackwell.
- Venuti, L. (2002) *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*, London: Routledge.
- Venuti, L. (2013) *Translation Changes Everything*, London: Routledge.
- West, M. L. (2000) “The Gardens of Alcinous and the Oral Dictated Text Theory”, *Acta Ant. Hung.* 40, 479-488.
- West, M. L. (2015) “History of the Text”, en Bierl, A. y Latacz, J. (eds.) *Homer’s Iliad. The Basel Commentary. Prolegomena*, trad. al inglés B. W. Millis y S. Strack, ed. inglesa S. D. Olson, Berlin: De Gruyter, 27-38.
- Whitley, J. (1991) *Style and society in Dark Age Greece*, Cambridge: Cambridge University Press.

Canto 1

La cólera canta, diosa, del Pelida Aquiles,
 funesta, que incontables dolores a los aqueos causó
 y muchas fuertes vidas arrojó al Hades
 de héroes, y a ellos despojo los hizo para los perros
 y para todas las aves rapaces – se cumplía el designio de Zeus, 5
 desde ese primer momento en que se separaron tras disputar
 el Atrida, soberano de varones, y el divino Aquiles.
 ¿Cuál de los dioses los arrojó en la disputa para que combatieran?
 El hijo de Leto y de Zeus. Pues él, irritado con el rey,
 una enfermedad impulsó sobre el ejército, ¡mala!, y morían las tropas, 10
 a causa de que a aquel, a Crises, el sacerdote, deshonró
 el Atrida; pues aquel fue a las rápidas naves de los aqueos
 para liberar a su hija, llevando un cuantioso rescate,
 las ínfulas de Apolo que hiere de lejos teniendo en las manos
 sobre el cetro dorado, y suplicó a todos los aqueos, 15
 y a ambos Atridas en especial, a los dos, comandantes de tropas:
 “Atridas y también otros aqueos de buenas grebas,
 ¡ojalá les concedieran los dioses que tienen olímpicas moradas
 saquear la ciudad de Príamo y bien a casa regresar!
 ¡Y ojalá me liberaran a mi preciada hija! Reciban el rescate 20
 reverenciando al hijo de Zeus, Apolo, el que hiere de lejos.”
 Entonces proclamaron todos los otros aqueos
 venerar al sacerdote y también recibir el brillante rescate;
 pero al Atrida Agamenón no agradó en el ánimo,
 sino que de mala manera lo echó y comandó con fuertes palabras: 25
 “Que yo no te encuentre, anciano, junto a las cóncavas naves,
 o ahora demorándote o más tarde viniendo de nuevo,
 no sea que no te protejan el cetro y las ínfulas del dios.
 A esta yo no la liberaré; antes más bien la vejez le sobrevendrá
 en nuestra casa en Argos lejos de su padre 30
 yendo y viniendo sobre el telar y enfrentando mi lecho;
 pero, ¡andate!, no me irrites, para que vuelvas en una pieza.”
 Así habló y el viejo temió e hizo caso a sus palabras;
 y marchó en silencio junto a la orilla del estruendoso mar;

y luego alejándose el anciano invocó con fervor 35
a Apolo soberano, al que parió Leto de bellos cabellos.
“¡Escúchame, arco de plata, que resguardas Crisa
y Cila brillante y Tenedos gobiernas fuertemente!
¡Esminteo! Si alguna vez para ti un agraciado templo cubrí
o si *alguna vez* para ti pingües muslos quemé 40
de toros y de cabras, cúpleme a mí este deseo:
que paguen los dánaos mis lágrimas con tus saetas.”
Así habló rogando y lo escuchó Febo Apolo,
y bajó desde las cumbres del Olimpo irritado en el corazón,
teniendo el arco en los hombros y el carcaj bien lleno; 45
y repicaron, claro, las flechas sobre los hombros del que estaba irritado,
habiéndose conmovido; y él iba semejante a la noche.
Luego se sentó lejos de las naves y soltó un dardo;
y surgió un tremendo chasquido del arco de plata.
Fue sobre las mulas primero y los ágiles perros, 50
y luego hacia aquellos una aguda saeta apuntando
arrojó. Y siempre ardían las piras de cadáveres amontonadas.
Por nueve días sobre el ejército fueron los proyectiles del dios,
y en el décimo a la asamblea convocó al pueblo Aquiles;
pues se lo puso en las entrañas la diosa Hera de blancos brazos; 55
pues se preocupaba por los dánaos, justamente porque los veía muriendo.
Y después que por fin ellos se juntaron y estuvieron reunidos,
entre ellos levantándose dijo Aquiles de pies veloces:
“¡Atrida! Ahora nosotros, tras ir de vuelta errantes, pienso
regresaremos de nuevo, si acaso escapásemos de la muerte, 60
si *a la vez* la guerra doblega y también la peste a los aqueos.
Pero, ¡vamos!, a algún adivino preguntemos o sacerdote
o incluso a un intérprete de sueños – pues también el sueño viene de Zeus –
que pudiera decir por qué se irritó tanto Febo Apolo,
si acaso *este* de un voto se queja o hecatombe, 65
a ver si, tal vez, el aroma de grasa de ovejas y de cabras perfectas
aceptando, quiere de nosotros la devastación apartar.”
Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó; entre ellos se levantó

Calcas Testórida, el mejor por mucho de los augures,
 que sabía lo que es, lo que será y lo que fue, 70
 y las naves condujo de los aqueos adentro de Ilión
 por medio de su arte adivinatoria que le dio Febo Apolo;
 él con sensatez les habló y dijo entre ellos:
 “¡Oh, Aquiles! Me ordenas, caro a Zeus, explicar
 la cólera de Apolo, el soberano que hiere de lejos; 75
 Pues bien, yo hablaré; pero tú ponte conmigo y júrame,
en serio, con las palabras y las manos presto socorrerme;
 en serio, pues pienso que irritaré a un varón que mucho entre todos
 los argivos domina y al que obedecen los aqueos.
 Pues es muy poderoso un rey cuando se irrita con un varón inferior; 80
 pues es así: incluso si en ese mismo día se traga *la ira*,
 sin embargo en el fondo retiene el rencor, hasta que se satisface,
 en su pecho. Y tú, di si me salvarás.”
 Y respondiendo le dijo Aquiles de pies veloces:
 “Atrevete a todo y decí el vaticinio que sabés; 85
 pues no, por Apolo, caro a Zeus y al que vos, Calcas,
 rogás al revelar los vaticinios para los dánaos,
 ninguno, vivo yo y brillando mis ojos sobre la tierra,
 a vos junto a las cóncavas naves te pondrá sus pesadas manos encima,
 de absolutamente todos los dánaos, ni si hablaras de Agamenón, 90
 que ahora se jacta de ser con mucho el mejor de los aqueos.”
 Y justo *entonces* se atrevió y habló el adivino irreprochable:
 “Pues no, aquel de un voto no se queja ni de una hecatombe,
 sino a causa del sacerdote al que Agamenón deshonoró:
 ni le devolvió a su hija y tampoco recibió el rescate, 95
por esto dolores dio el que hiere de lejos y aún dará;
 y de los dánaos la obscena devastación *él* no alejará
 hasta que sea restituida a su padre querido la joven de ojos vivaces
 sin pago, sin rescate, y se conduzca una sacra hecatombe
 hacia Crisa; entonces, una vez aplacado, conseguiríamos persuadirlo.” 100
 Y así aquel, tras hablar de este modo, se sentó; entre ellos se levantó
 el héroe Atrida, Agamenón de vasto poder,

atribulado; y de furor por todos lados las oscuras entrañas
desbordaban, y sus ojos relumbrante fuego parecían.

A Calcas en primer lugar mirándolo mal le dijo: 105

“¡Adivino de males! Nunca jamás me dijiste algo positivo;
siempre estos males te son queridos de profetizar
y nunca absolutamente nada dijiste bueno, ni realizaste.
Y ahora, vaticinando entre los dánaos, anunciás
que a causa de *esto* el que hiere de lejos les produce pesares, 110
a causa de que yo de la joven Criseida el brillante rescate
no quise recibir, ya que deseo mucho a ella
tenerla en mi casa; pues ciertamente la prefiero sobre Clitemnestra,
mi legítima esposa, ya que no le es inferior
ni en cuerpo ni en figura, ni siquiera en pensamiento ni en acción alguna. 115
Pero incluso así quiero devolverla, si *eso* es lo mejor;
yo deseo que el pueblo esté a salvo en vez de que perezca.
Ahora, prepárenme enseguida un botín, para que no yo solo
entre los argivos esté sin botín, ya que no corresponde;
pues vean todos *esto*: que el botín se me va a otra parte.” 120

Y luego le respondió Aquiles divino de pies rápidos:
“¡Atrida, el más glorioso, el más angurriente de todos!
¿Cómo, pues, te darán un botín los esforzados Aqueos?
De ningún modo sabemos de muchos bienes comunes, tirados por ahí;
sino que los que saqueamos de las ciudades, esos han sido repartidos, 125
y no conviene que las tropas otra vez junten estas cosas.
Pero vos ahora a esta entregala al dios; luego los aqueos
el triple y el cuádruple te pagaremos, si alguna vez Zeus
concede la ciudad de Troya bien amurallada saquear.”

Y respondiendo le dijo el poderoso Agamenón: 130

“Así no, aunque seas noble, Aquiles semejante a los dioses,
no me engañés con el pensamiento, ya que no me vas a aventajar ni a persuadir.
¿Acaso querés, mientras vos mismo tenés botín, en cambio que yo asimismo
esté sentado carente, y me ordenás devolverla a esta?
Pero si me dan un botín los esforzados Aqueos 135
adecuándose, acorde a mi ánimo, de modo que sea equivalente...”

y si no me lo dan – y yo mismo agarro
o el tuyo o el de Áyax, el botín, yendo, o el de Odiseo –
lo agarro y me lo llevo; y estará irritado aquel al que vaya.
Pero, bueno, sobre esto vamos a conversar otro día, 140
y ahora, vamos, echemos una negra nave al mar divino,
remeros dispuestos juntemos, una hecatombe
embarquemos y a la misma Criseida de bellas mejillas
carguemos; y uno, alguno, un jefe, un varón sea el portavoz,
o Áyax o Idomeneo o el divino Odiseo 145
o vos, Pelida, el más grande de todos,
para que nos aplaques al que obra de lejos haciendo sacrificios.”
Y, por supuesto, mirándolo fiero le dijo Aquiles de pies veloces:
“¡Ahhh...! ¡Cubierto de desvergüenza, ventajero!
¿Cómo alguno de los aqueos hará caso a tus palabras bien dispuesto a vos,
para marchar por el camino o combatir a varones con fuerza? 151
Pues yo no vine a causa de los troyanos portadores de lanzas
aquí a combatir, ya que no son ante mí culpables de nada;
pues nunca se llevaron mis vacas ni tampoco mis caballos,
y nunca en la fértil Ftía, nodriza de varones, 155
dañaron el fruto, ya que muchísimas cosas hay en el medio,
montes sombríos y el mar estruendoso;
Pero a vos, ¡oh, gran sinvergüenza!, te seguimos para que vos te alegres,
honra consiguiendo para Menelao y para vos, cara de perro,
a costa de los troyanos; de estas cosas para nada te preocupás ni te cuidás;
y para colmo me amenazás con arrebatarme vos mismo el botín, 161
por el que me esforcé mucho y que me dieron los hijos de los aqueos.
Nunca jamás tengo botín igual al tuyo cuando los aqueos
saquean una bien habitable ciudad de los troyanos;
pero la mayor parte de la presurosa guerra 165
la conducen mis manos; mas si alguna vez llega el reparto,
para vos el botín es mucho mayor y yo, uno escaso ypreciado
teniendo, me voy a las naves, después de que me canso guerreando.
Ahora me voy a Ftía, ya que en verdad es mucho mejor
irse a casa en las curvadas naves: y no pienso para vos, 170

estando aquí deshonrado, conseguir ganancia y riqueza.”

Y luego le respondió el soberano de varones Agamenón:

“Adelante, huí, si te incita el ánimo, *yo* a vos no
te suplico que te quedés por mi causa; junto *a mí* también hay otros
que me honrarán, y especialmente el ingenioso Zeus. 175

El más odioso sos para mí de los reyes nutridos por Zeus;
pues siempre la discordia te es querida, y las guerras y los combates.
Si muy fuerte sos, acaso un dios te otorgó *eso*;
yéndote a casa con tus naves y tus compañeros
gobernará a tus mirmidones; de vos yo no me cuido, 180
y resentido tampoco me importás; y te amenazaré así:
como a mí me arrebató a Criseida Febo Apolo,
a esta yo con mi nave y mis compañeros
la enviaré, y conduciré yo a Briseida de bellas mejillas,
yo mismo yendo a tu tienda, ese botín tuyo, para que veas bien 185
cuán superior soy a vos, y aborrezca también otro
decirse igual a mí y equipararse conmigo.”

Así habló; y en el Pelida un sufrimiento surgió, y en él el corazón
en el velludo pecho se debatía entre dos cosas,
si *él* sacando la aguda espada de junto a su muslo 190
los haría pararse y él mataría al Atrida,
o si haría cesar la ira y contendría el ánimo.

Mientras él estas cosas revolvía en sus entrañas y su ánimo,
y tomaba de la vaina la gran espada, vino Atenea
desde el firmamento; pues la envió la diosa Hera de blancos brazos 195
a ambos igualmente en su ánimo queriendo y preocupándose.

Y se paró detrás y del rubio cabello tomó al Pelida,
a él solo mostrándose; y de los otros ninguno la veía;
y se sorprendió Aquiles, y se dio vuelta y enseguida reconoció
a Pallas Atenea; y tremendos le brillaban los ojos. 200

Y hablándole dijo estas aladas palabras:

“¿*Por qué*, hija de Zeus portador de la égida, viniste?
¿Acaso para ver la desmesura del Atrida Agamenón?
Pero te diré, y esto pienso también que se cumplirá:

por su arrogancia ya pronto perderá la vida.” 205

Y le dijo en respuesta la diosa Atenea de ojos refulgentes:
 “Yo vine para hacer cesar tu furor, por si obedecieres,
 desde el firmamento; pues me envió la diosa Hera de blancos brazos
 a ambos igualmente en su ánimo queriendo y preocupándose.
 Pero, ¡vamos!, detené la discordia y no tomés la espada con la mano; 210
 pero, bueno, *con las palabras* reprochale cómo en realidad será:
 pues diré así y esto también se habrá de cumplir:
 más tarde a vos incluso el triple de brillantes regalos se te presentará
 a causa de esta desmesura; y vos contenete y obedecenos.”

Y respondiendo le dijo Aquiles de pies veloces: 215
 “*Es necesario* atender, diosa, a *vuestras* palabras,
 incluso muy irritado en el ánimo; pues así es mejor;
 al que obedece a los dioses, a este lo escuchan mucho.”

Dijo y sobre la empuñadura de plata puso la pesada mano
 y de nuevo a la vaina empujó la gran espada y no desobedeció 220
 la palabra de Atenea; y ella marchó hacia el Olimpo,
 a la morada de Zeus portador de la égida, entre las demás deidades.

Y el Pelida una vez más con palabras injuriosas
 al Atrida le habló y de ningún modo detuvo su ira:
 “¡Barriga de vino, ojos de perro y corazón de ciervo! 225
 Nunca armarte para la guerra junto con el pueblo
 ni ir a la emboscada con los mejores de los aqueos
 aguantás en el ánimo; esto te parece que es la muerte.
 Sin duda es más deseable en el vasto ejército de los aqueos
 arrebatar dones a cualquiera que hable contra vos; 230
 ¡Rey tragapueblos, ya que gobernás pusilánimes!
 Pues, sin duda, Atrida, injuriarías ahora por ultimísima vez.
 Pero te diré y sobre ello juraré un gran juramento:
 sí, por este cetro, que nunca más hojas ni brotes
 engendrará, después que dejó atrás el tronco en los montes, 235
 ni reverdecerá; pues, en efecto, el bronce lo peló
 de hojas y también de corteza; y ahora los hijos de los aqueos lo
 llevan en las palmas, los que cultivan la justicia, y las leyes

en nombre de Zeus preservan – este será para vos un gran juramento:
 sin duda, alguna vez el deseo por Aquiles llegará a los hijos de los aqueos,
 a todos; y entonces no podrás en absoluto, aunque afligido, 241
 protegerlos, cuando muchos, por Héctor matador de varones,
 muriendo caigan; y vos adentro te desgarrarás el ánimo,
 irritado, que al mejor de los aqueos no honraste nada.”
 Así habló el Pelida y tiró al suelo el cetro 245
 tachonado con clavos de oro, y él mismo se sentó;
 y el Atrida del otro lado se encolerizaba. Entre ellos Néstor,
 de palabra deleitable, se levantó, de los pilios claro orador,
 de la boca de este, además, más dulce que la miel fluía la voz:
 y a este ya dos generaciones de hombres meropes 250
 le habían perecido, los que antes junto con él se nutrieron y nacieron
 en la muy divina Pilos, y gobernaba entre la tercera;
 él con sensatez les habló y dijo entre ellos:
 “¡Ay, ay! ¡Sin duda mucho pesar llega a la tierra aquea!
 ¡Sin duda se alegrarían Príamo y de Príamo los hijos 255
 y los otros troyanos! ¡Mucho se regocijarían en su ánimo
 si todas estas cosas oyeran sobre ustedes peleándose,
 los que se destacan en el consejo entre los dánaos y se destacan en el combatir!
 Pero hagan caso; ambos son más jóvenes que yo;
 pues yo alguna vez con valientes – ¡incluso más que ustedes! – 260
 varones me junté, y *ellos* nunca me despreciaron.
 Pues jamás vi tales varones ni veré
 como Pirítoo y Driante, pastor de tropas,
 y Ceneo y Exadio y también Polifemo igual a los dioses
 y Teseo Egida, semejante a los inmortales. 265
Los más fuertes se nutrieron aquellos entre los varones terrenos,
los más fuertes fueron y contra los más fuertes combatían,
 contra los montaraces centauros, y los exterminaron por completo.
También con ellos me junté yo, yendo desde Pilos,
 desde lejos, desde una apartada tierra; pues me llamaron ellos mismos; 270
 y combatí yo por mí mismo; y con aquellos ninguno
 de los que ahora son mortales terrenos combatiría;

también atendían mis consejos y hacían caso a mis palabras.
Pero hagan caso también ustedes, ya que hacer caso es mejor;
Ni tú, aunque seas noble, le arrebates a este la joven, 275
sino déjala, porque antes le dieron el botín los hijos de los aqueos;
ni tú, Pelida, quieras disputar con un rey
cara a cara, ya que nunca obtuvo semejante honra
un rey portador del cetro al que Zeus dio gloria.
Y si tú eres fuerte, una diosa te engendró como madre... 280
pero *él* es superior, ya que a muchos gobierna.
Y Atrida, tú haz cesar tu furor; yo, por mi parte,
te suplico que depongas la ira contra Aquiles, que grande
cerco para todos los aqueos es, de la mala guerra.”
Y respondiendo le dijo el poderoso Agamenón: 285
“¡Sí, todas estas cosas, anciano, según la moira dijiste!
Pero este varón quiere estar por encima de todos los otros,
a todos dominar quiere y a todos gobernar,
y a todos indicar cosas a las que pienso ninguno hará caso.
Y si lo hicieron combativo los dioses, que siempre son, 290
¿a causa de esto le atribuyen proferir injurias?”
E interrumpiéndolo, claro, le respondió el divino Aquiles:
“Sin duda, pues, cobarde y encima pusilánime se me llamaría
si *a vos* me sometiera en toda acción que dijese;
a otros estas cosas ordená, porque *a mí* no 295
me das indicaciones; porque *yo* ya no pienso hacerte caso.
Y otra cosa te voy a decir y vos arrojala en tus entrañas:
con mis manos *yo* NO voy a combatir a causa de una joven,
ni con vos ni con algún otro, ya que me *arrebatan* lo que me *dieron*;
y de aquellas otras cosas que tengo junto a la rápida y negra nave, 300
de aquellas no te llevarías nada tomándolo sin quererlo yo.
¡VAMOS, probá!, para que se enteren también estos:
pronto tu oscura sangre brotará en torno a mi lanza.”
Así los dos, habiendo combatido entre ellos con palabras enfrentadas,
se levantaron y disolvieron la asamblea junto a las naves de los aqueos; 305
el Pelida hacia las tiendas y las bien balanceadas naves

marchó, con el Menecíada y con sus compañeros;
 y el Atrida, por supuesto, una rápida nave botó al mar,
 y escogió veinte remeros y una hecatombe
 embarcó para el dios, y a Criseida de bellas mejillas 310
 subió, conduciéndola; y como jefe se embarcó el muy astuto Odiseo.
 Luego ellos, subiendo, navegaron por el húmedo camino,
 y a las tropas el Atrida les ordenó purificarse;
 y ellos se purificaron y al mar arrojaron sus impurezas,
 e hicieron a Apolo perfectas hecatombes 315
 de toros y de cabras junto a la orilla del mar ruidoso;
 y la grasa llegaba al firmamento, enredándose en torno al humo.
 Así ellos se ocupaban en estas cosas por el ejército; y Agamenón no
 detuvo la discordia con la que antes amenazó a Aquiles,
 sino que *él* les dijo a Taltibio y Euríbató, 320
 los dos que eran sus heraldos y veloces servidores:
 “Vayan a la tienda del Pelida Aquiles;
 tomándola de la mano, conduzcan a Briseida de bellas mejillas;
 y si no me la da – y yo mismo la agarro
 yendo con muchos –, esto para él será incluso más terrible.” 325
 Habiendo hablado así los envió y comandó con fuertes palabras;
 ellos dos, sin quererlo, marcharon junto a la orilla del mar ruidoso,
 y a las tiendas y las naves de los mirmidones llegaron,
 y lo encontraron junto a la tienda y la negra nave,
 sentado; y viendo a *estos dos*, claro, no se alegró Aquiles. 330
 Los dos atemorizados y venerando al rey
 se quedaron parados y no le dijeron ni preguntaron nada;
 pero él comprendió en sus entrañas y dijo:
 “Salud, heraldos mensajeros de Zeus y de los varones,
 acérquense; en nada son ustedes para mí culpables, sino Agamenón, 335
 que los envía a causa de la joven Briseida.
 Pero, ¡vamos!, Patroclo nacido de Zeus, sacá a la joven
 y dásela a ellos para que la lleven; y sean testigos estos dos
 ante los dioses bienaventurados y ante los mortales hombres
 y ante este rey cruel, si alguna vez de nuevo 340

la necesidad de mí surge para apartar una obscena devastación
 de los demás; pues, sin duda, aquel en sus destructivas entrañas truena,
 y NO sabe ver a la vez hacia delante y hacia atrás,
 a fin de que a salvo junto a las naves combatiesen por él los aqueos.”
 Así habló, y Patroclo le hizo caso al querido compañero, 345
 y sacó de la tienda a Briseida de bellas mejillas,
 y la dio para que la llevaran; ambos volvieron junto a las naves de los aqueos
 y ella, sin quererlo, iba, la mujer, junto con ellos; por su parte, Aquiles,
 lagrimeando, se sentó aparte, tras retirarse lejos de los compañeros,
 sobre la orilla del mar gris, mirando hacia el vinoso piélagos; 350
 y mucho a su querida madre reclamó extendiendo las manos:
 “Madre, ya que me *pariste* – y encima de corta vida –
 debiera el Olímpico haberme proporcionado honra a mí,
 Zeus altitonante; y ahora no me honró ni un poco.
 Sin duda, pues, a mí el Atrida Agamenón de vasto poder 355
 me deshonoró, pues tomó y tiene el botín del que se apoderó él mismo.”
 Así habló derramando lágrimas, y lo oyó la venerable madre
 sentada en lo profundo del mar junto a su anciano padre.
 Velozmente ascendió desde el mar gris como la niebla
 y desde luego se sentó junto a aquel que derramaba lágrimas, 360
 lo acarició con la mano, lo llamó y le dijo una palabra:
 “Hijo, ¿por qué llorás? ¿Qué pesar llegó a tus entrañas?
 Pronuncialo – no lo ocultés en tu pensamiento – para que lo sepamos ambos.”
 Y suspirando pesadamente le dijo Aquiles de pies veloces:
 “Lo sabés; ¿por qué contarte a vos, que sabés, todas estas cosas? 365
 Fuimos a Tebas, la sagrada ciudad de Eetión,
 y la arrasamos y condujimos todas las cosas aquí.
 Y esas cosas las distribuyeron bien entre ellos los hijos de los aqueos,
 y separaron para el Atrida a Criseida de bellas mejillas.
 Y a su vez Crises, sacerdote de Apolo, que hiere desde lejos, 370
 fue a las rápidas naves de los aqueos cubiertos de bronce,
 tanto para liberar a su hija como llevando un cuantioso rescate,
 teniendo en las manos las ínfulas de Apolo que hiere de lejos
 sobre el cetro dorado, y rogó a todos los aqueos,

y a ambos Atridas en especial, a los dos, pastores de las tropas. 375
Entonces proclamaron todos los otros aqueos
venerar al sacerdote y también recibir el brillante rescate;
pero no agradó al Atrida Agamenón en el ánimo,
sino que de mala manera lo echó y comandó con fuertes palabras.
E irritado el anciano se fue de nuevo; y de aquel Apolo 380
escuchó el ruego, ya que le era muy querido,
y arrojó sobre los argivos su pernicioso saeta; y entonces las tropas
morían sin parar, y los proyectiles del dios iban
todo el tiempo sobre el vasto ejército de los aqueos; y un adivino,
comprendiéndolo, nos anunció el vaticinio del flechador. 385
Enseguida yo primero exhorté a que se aplacara al dios;
y luego al Atrida lo tomó la ira, y pronto levantándose
me dirigió una amenaza que ya se ha cumplido.
Pues a esta con la rápida nave los aqueos de ojos vivaces
la enviaron hacia Crisa y condujeron regalos para el soberano; 390
y a aquella, recién desde la tienda se marcharon los heraldos, conduciéndola,
a la hija de Brises, que me dieron los hijos de los aqueos.
Pero vos, si *podés*, cubrí al hijo tuyo;
yendo al Olimpo suplicá a Zeus, si *alguna vez* en algo
favoreciste o con palabras o incluso con acciones al corazón de Zeus. 395
Pues muchas veces en los palacios de mi padre te escuché
jactándote, cuando decías que del Cronión de nubes negras
vos sola entre los inmortales apartaste una obscena devastación,
aquella vez que quisieron encadenarlo los demás olímpicos,
Hera, Poseidón y Palas Atenea. 400
Pero vos, yendo, diosa, *a aquel* soltaste de las cadenas,
velozmente llamando al inmenso Olimpo al hecatonquiro
al que los dioses llaman Briareo y los varones todos
Egeón, pues este, a su vez, es en fuerza mejor que su padre;
él, claro, se sentó al lado del Cronión, exultante de gloria; 405
a este le temieron incluso los bienaventurados dioses y ya no lo ataron.
Ahora, recordándole estas cosas, sentate a su lado y tomale las rodillas,
por si acaso quisiera socorrer a los troyanos,

y a estos, a los aqueos, acorrallar detrás de las proas y junto al mar
mientras los matan, para que a todos les aproveche su rey, 410
y sepa también el Atrida Agamenón de vasto poder
de su ceguera: que al mejor de los aqueos no honró nada.”
Y luego le respondió Tetis, vertiendo lágrimas:
“¡Ah...! Hijo mío, ¿por qué te nutrí en hora aciaga habiéndote parido?
¡Ojalá junto a las naves sin lágrimas y sin penas estuvieras 415
sentado, ya que para vos ahora el destino es *corto*, para nada muy largo!
Y ahora a la vez de muerte veloz y miserable más que cualquiera
resultaste; por eso, con mal destino te parí en el palacio.
Para decirle por vos esto, esta palabra a Zeus que goza del trueno
yo misma iré al Olimpo de cumbre nevada, por si hiciera caso. 420
Pero vos ahora, sentado junto a las naves de veloz navegar,
encolerizate con los aqueos y abstenete absolutamente de la guerra.
Pues Zeus, hacia el Océano, hacia los irreprochables etíopes,
ayer marchó a un banquetete, y los dioses todos lo siguieron;
y recién dentro de doce días volverá de nuevo al Olimpo, 425
y recién entonces iré hacia la morada de Zeus, de piso de bronce,
y le abrazaré las rodillas y pienso que me hará caso.”
Habiendo hablado así, por supuesto, partió, y lo dejó allí
irritado en el ánimo por la mujer de buena cintura
a la que, claro, a la fuerza y contra su voluntad robaron – por su parte, Odiseo
iba hacia Crisa conduciendo una sacra hecatombe. 431
Y ellos, en cuanto entraron al puerto muy profundo
recogieron las velas y las pusieron en la negra nave,
y el mástil al guarda-mástil llevaron, bajándolo con cuerdas
velozmente, y la remaron hacia el fondeadero con los remos. 435
Y echaron las anclas y la amarraron con cadenas;
y bajaban también ellos mismos hacia la rompiente del mar,
y bajaron la hecatombe para Apolo que hiere de lejos,
y bajó Criseida de la nave que surca el ponto.
A esta, luego, el muy astuto Odiseo llevando al altar 440
la puso en las manos a su padre querido y le dijo:
“¡Oh, Crises! Me envió el soberano de varones Agamenón

a conducirte a tu hija y, para Febo, una sacra hecatombe
sacrificar en favor de los dánaos, a fin de aplacar al soberano,
el que recién a los argivos tiró angustias de muchos gemidos.” 445

Habiendo hablado así en las manos la puso y él la recibió alegrándose
a la preciada hija; y ellos velozmente para el dios una sacra hecatombe
en fila dispusieron, en torno al bien construido altar,
y, luego, lavaron sus manos y recogieron cebada molida.
Y entre ellos Crises rogó fuerte levantando las manos: 450

“¡Escúchame, arco de plata, que resguardas Crisa
y Cila brillante y Ténédos gobiernas fuertemente!
Sin duda ya una vez antes me oíste rogarte,
me honraste y castigaste mucho al pueblo de los aqueos;
y ahora, de nuevo, también cúmpleme a mí este deseo: 455

¡Ahora de los dánaos aparta ya la obscena devastación!”
Así habló rogando y lo escuchó Febo Apolo.

Pero una vez que rogaron y arrojaron la cebada molida,
expusieron los cuellos primero, degollaron y desollaron,
cortaron los muslos y los cubrieron con grasa, 460

haciendo una doble capa, y pusieron trozos de carne cruda encima;
y el anciano los quemó sobre leños, y encima refulgente vino
vertió; y los jóvenes junto a él tenían trinchas en las manos.
Pero una vez que se carbonizaron los huesos y probaron las achuras,
trocearon, por supuesto, lo demás y lo ensartaron en los pinchos, 465

lo asaron con detenimiento y sacaron todas las cosas.
Pero una vez que terminaron el trabajo y prepararon el banquete
banquetearon, y a ningún ánimo le faltó igual parte del banquete.
Pero una vez que se despojaron del deseo de alimento y bebida,
los jóvenes llenaron de líquido las crateras 470

y, claro, lo repartieron a todos, tras servir en las copas;
y ellos, todo el día, con el baile aplacaron al dios,
cantando un bello peán, los jóvenes de los aqueos,
bailando para el que obra de lejos; y él gozaba en sus entrañas escuchando.
Y en cuanto el Sol se puso y sobrevino la oscuridad, 475

entonces durmieron junto a las amarras de la nave;

y en cuanto se mostró la nacida temprano, la Aurora de dedos de rosa,
en aquel momento zarparon hacia el vasto ejército de los aqueos;
y a estos envió próspera brisa Apolo que obra de lejos;
y ellos pararon el mástil e izaron las velas blancas 480
y el viento inflamó el medio de la vela, y alrededor el oleaje
en la quilla, purpúreo, gritaba fuerte, al ir la nave;
y ella corría sobre el oleaje haciendo su camino.
Pero una vez que llegaron al vasto ejército de los aqueos,
ellos arrastraron la nave negra hacia la tierra firme, 485
arriba en la arena, y abajo pusieron grandes soportes;
y se dispersaron ellos por las tiendas y las naves.
En tanto, aquel se encolerizaba sentado junto a las naves de veloz navegar,
el hijo de Peleo nacido de Zeus, Aquiles de pies veloces;
ya nunca iba a la asamblea que glorifica varones, 490
ya nunca a la guerra, sino que consumía el querido corazón
quedándose allí, y ansiaba el clamor y la guerra.
Pero en el momento en que surgió la duodécima Aurora desde aquel día,
justo *entonces* volvieron al Olimpo los dioses que siempre son,
todos juntos, y Zeus lideraba; y Tetis no se olvidó del encargo 495
del hijo suyo, sino que ella emergió del oleaje del mar,
y con la primera niebla subió al gran firmamento y al Olimpo,
y halló al Cronida de vasta voz sentado lejos de los otros
en la más alta cima del Olimpo de muchos picos;
y, claro, se sentó junto a aquel y lo agarró de las rodillas 500
con la izquierda, y con la derecha tomándolo debajo del mentón,
suplicando, dijo al soberano Zeus Cronión:
“Padre Zeus, si *alguna vez* te favorecí entre los inmortales
o con palabras o con acciones, cúmpleme a mí este deseo:
hónrame a mi hijo, el que de muerte más veloz entre todos 505
resultó; mas *ahora* el soberano de varones Agamenón a él
lo deshonoró, pues tomó y tiene el botín del que se apoderó él mismo.
Pero tú, por lo menos, retribúyete, ingenioso Zeus Olímpico,
y pon el predominio en los troyanos hasta que los aqueos
retribuyan a mi hijo y lo engrandezcan con honra.” 510

Así habló; y nada le dijo Zeus, que amontona las nubes,
sino que en silencio se sentó largo rato; y Tetis, como se abrazó de sus rodillas,
así estaba enraizada, y le volvió a demandar por segunda vez:
“Infaliblemente prométemelo y asíénteme,
o niégalo, ya que no existe para ti el miedo, para que vea bien 515
cuánto yo entre todos soy la diosa más deshonrada.”
Y le dijo, muy amargado, Zeus, que amontona las nubes:
“¡Sin duda devastadoras acciones! ¡Me incitarás a enemistarme
con Hera cuando me increpe con reprensivas palabras!
Ella también ya de por sí siempre, entre los dioses inmortales, conmigo 520
riñe, y encima dice que yo socorro en el combate a los troyanos.
Pero vos ahora andate de vuelta, no sea que se entere de algo
Hera; y yo me ocuparé de estas cosas para cumplirlas;
¡VAMOS!, te asentaré con la cabeza, para que hagas caso;
Pues esto *de mi parte* entre los inmortales es lo mayor 525
como signo; pues, siendo mío, no es revocable, ni engañoso
ni incierto, que yo asienta con la cabeza.”
Dijo y asintió con las oscuras cejas el Cronión,
y, por supuesto, los eternos cabellos del soberano se agitaron
desde la cabeza inmortal; y se estremeció el gran Olimpo. 530
Ellos dos, habiendo deliberado así, se separaron; ella, luego,
saltó hacia el mar profundo desde el radiante Olimpo,
y Zeus fue hacia su morada; y los dioses, todos juntos, se levantaron
de sus asientos frente a su padre; y ninguno aguantó
a esperar a que llegara, sino que frente a él se pararon todos. 535
Así, él se sentó allí, en el trono; y Hera no dejó
de junarlo, habiendo visto que con él convino designios
Tetis de pies de plata, hija del anciano del mar.
Enseguida con palabras mordaces habló a Zeus Cronión:
“¿Quién, otra vez, ¡farsante!, de los dioses, convino designios con vos? 540
Siempre te es querido estando lejos de mí
tomar decisiones, pensando cosas clandestinas; y a mí de ningún modo
aguantás decirme, generoso, una palabra de lo que pensás.”
Y luego le respondió el padre de varones y de dioses:

“Hera, *no* esperes todas mis palabras 545
 conocer; te serán difíciles, aun siendo mi esposa;
 pero aquello que sea conveniente escuchar, entonces ninguno
 ni de los dioses lo sabrá primero, ni de los hombres;
 y aquello que yo apartado de los dioses quiera pensar
 vos de estas cosas nada escudriñes de cada una ni indagues.” 550
 Y luego le respondió Hera venerable, la de ojos de buey:
 “Cronida, infeliz, ¿qué es esta palabra que dijiste?
 Tampoco *en el pasado* ni te escudriñé ni indagué mucho,
 sino que muy relajado proyectás cuantas cosas querés.
 Y ahora infelizmente temo en mis entrañas que te haya convencido 555
 Tetis de pies de plata, hija del anciano del mar;
 pues con la primera niebla se sentó a tu lado y se agarró de tus rodillas;
 creo que a esta vos le asentiste con verdad que a Aquiles
 honrarás, y destruirás a muchos junto a las naves de los aqueos.”
 Y respondiendo le dijo Zeus, que amontona las nubes: 560
 “¡Trastornada!, siempre andás creyendo y no me escondo de vos;
 sin embargo, no vas a poder conseguir nada sino de mi ánimo
 apartarte mucho; y esto para vos será incluso más terrible.
 Si esto es de este modo, será que es querido para mí;
 pero sentate callada y hacé caso a mis palabras, 565
 no sea que no te protejan cuantos dioses hay en el Olimpo
 cuando, acercándome, te ponga las inefables manos encima.”
 Así habló y temió Hera venerable, la de ojos de buey,
 y, claro, se sentó callada retorciendo el querido corazón;
 y se amargarón en la morada de Zeus los dioses celestiales. 570
 Y entre ellos Hefesto, famoso artesano, empezó a hablar,
 a su madre querida llevando consuelo, a Hera de blancos brazos:
 “¡Sin duda devastadoras acciones estas serán y ya no tolerables,
 si justo ustedes dos a causa de los mortales discuten así,
 y entre los dioses provocan bulla; y *ni* del banquete 575
 habrá grato placer, ya que las peores cosas vencerán.
 Y yo a mi madre sugiero, aunque ella misma sabe,
 llevar consuelo a mi padre querido, a Zeus, para que de nuevo no

la riña mi padre y nos perturbe el banquete.

Pues si acaso quisiera el Olímpico, portador del rayo, 580
de los asientos patearnos... pues él es con mucho superior.
Pero vos, a *él* dirigite con palabras suaves;
entonces enseguida el Olímpico nos será propicio.”
Así dijo y, levantándose, una copa de doble asa
puso en las manos a su madre querida y le dijo: 585
“Aguenta, madre mía, y soporta, aunque estés preocupada,
no sea que, aunque seas querida, en mis ojos te vea
golpeada, y entonces no podré en absoluto, aunque afligido,
protegerte, pues es duro confrontar al Olímpico.
Pues ya otra vez también a mí, cuando intentaba resguardarte, 590
me arrojó, del pie habiéndome tomado, desde el umbral sobrenatural,
y todo el día fui impulsado, y a la vez que el Sol se puso
caí en Lemnos, y había en mí un poco todavía de ánimo;
allí los varones sinties me recogieron apenas caí.”
Así habló y sonrió Hera, la diosa de blancos brazos, 595
y tras sonreír recibió de su hijo con la mano la copa.
Él, por su parte, para todos los demás dioses hacia la derecha
escanciaba dulce néctar sacándolo de la cratera;
y una risa inextinguible se elevó entre los bienaventurados dioses
cuando vieron a Hefesto jadeando por la morada. 600
Así, entonces, todo el día hasta que el Sol se puso
banquetearon; y a ningún ánimo le faltó igual parte del banquete,
ni tampoco la forminge bellísima que portaba Apolo,
ni las Musas que cantaban alternándose con bella voz.
Pero una vez que se puso la relumbrante luz del Sol, 605
ellos marcharon para acostarse cada uno a su casa,
donde una morada para cada uno el famosísimo lisiado
Hefesto había construido con sagaz entendimiento;
Y Zeus hacia su lecho fue, el Olímpico, portador del rayo;
allí usualmente dormía cuando el dulce sueño le llegaba; 610
allí, subiendo, se acostó, y Hera de trono de oro a su lado.

Notas

Verso 1

cólera: La palabra *mênis* abre el poema y define, como es habitual en la poesía épica, su tema, es decir, la ira de Aquiles y sus consecuencias. Este tema unifica el poema, pero tanto su desarrollo como el de la trama general son mucho más complejos que lo que podemos imaginar era la versión básica de la “cólera” de Aquiles (robo de Briseida - retirada del campo de batalla - muerte de Patroclo y/o incendio de las naves - regreso al campo de batalla). Por un lado, la cólera del héroe no culmina con el regreso al campo de batalla, sino que se transforma en un deseo de venganza hacia Héctor por la muerte de su amigo, que no se termina ni siquiera con el asesinato del troyano y continúa hasta el último canto. Por el otro, el poema recorre una serie de episodios no relacionados con la cólera (en particular en los primeros siete cantos) que formaban sin duda parte del mito troyano en sentido amplio. Esto no implica de ninguna manera que el poema no sea una unidad, pero es una unidad compleja con un grado de sofisticación mayor que el que se encuentra, por ejemplo, en una tragedia. Leer más: Strauss Clay, J. (1999) “[The Whip and Whill of Zeus](#)”, *Literary Imagination* 1, 40-60; Satterfield, B. (2011) “[The Beginning of the Iliad: The ‘Contradictions’ of the Proem and the Burial of Hektor](#)”, *Mnemosyne* 64, 1-20; Schein, S. L. (2015) “[The Interpretation of Iliad, I, 1-2: Language, Meter, Style, and Myth](#)”, *Gaia* 18, 301-310.

diosa: La musa, invocada a menudo en singular y fuente de inspiración del rapsoda épico. Aunque no hay acuerdo entre los críticos respecto a cuál es exactamente el papel de la musa en la elaboración del poema, es claro que la veracidad de lo narrado depende de alguna manera del hecho de que ella es su fuente. Leer más: Minchin, E. (1995) “[The Poet Appeals to His Muse: Homeric Invocations in the Context of Epic Performance](#)”, *The Classical Journal* 91, 25-33.

Aquiles: El protagonista de *Iliada* (sobre el cual, VER *ad* 1.7) aparece aquí definido por su patronímico, “Pelida”, es decir, “hijo de Peleo”. Más allá del carácter formulaico de la alusión, no debe restarse importancia al hecho de que es un recordatorio temprano en el texto de la ascendencia divina del héroe en dos sentidos: la mención de Peleo (sobre el cual, VER *ad* 1.489) remite inmediatamente a Tetis, la diosa marina madre de Aquiles (VER *ad* 1.351), y el propio Peleo es hijo de Éaco, hijo a su vez de Zeus.

Verso 2

aqueos: La denominación habitual para los griegos, cuyo origen preciso es desconocido. Se acepta hoy la vinculación con la palabra “Ahhiyawa”, que aparece en tabletas hititas aludiendo a un pueblo extranjero. VER *La historia*.

Verso 3

Hades: El mundo de los muertos en la cultura griega, que tiene un lugar mucho más prominente en *Odisea* (en el canto 11). A diferencia de lo que sucede en religiones como el cristianismo, en el Hades no hay distinción entre buenas y malas personas: todas las almas sufren en él el mismo destino. Esta concepción, sin embargo, no es uniforme a lo largo de la cultura griega y sabemos de diversos cultos místicos que prometían a los iniciados lugares privilegiados en el mundo de los muertos. Leer más: EH *sub Afterlife*, EH *sub Hades*.

Verso 4

héroes: El concepto de “héroe” en la poesía homérica y en general en la cultura griega es distinto del habitual en la nuestra fundamentalmente por su carácter religioso. Un

héroe no es solo una persona que realiza acciones extraordinarias, sino también alguien capaz de continuar protegiendo o ayudando después de la muerte. En ese sentido, podría vincularse con la idea moderna de “santo”, en particular respecto a santos populares que no se caracterizan por su estatus moral sino por su carácter de fuerzas sobrenaturales protectoras. La conexión se manifiesta, entre otras cosas, en el hecho de que las reliquias de los héroes (sus huesos o sus armas) eran consideradas poderosos talismanes. Poemas épicos como *Iliada* eran fundamentales entre los griegos para establecer y preservar los cultos heroicos de figuras como Aquiles, algo que, además, era de particular interés para la nobleza de épocas posteriores que, con fines propagandísticos, solía remontar sus orígenes a los héroes de la época micénica. Leer más: Nagy, G. (2006) “[The Epic Hero](#)”, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

ellos: La distinción entre las “vidas” de los héroes y los héroes mismos no debe hacer pensar en una concepción del alma como la cristiana (VER *ad* 1.3), sino todo lo contrario. Es solo la vida, el hálito vital lo que baja al Hades, mientras que la persona permanece en la tierra. Esto es importante sobre todo cuando se piensa en la veneración y poderes mágicos que durante toda la Antigüedad se atribuyeron a los restos materiales de figuras prominentes, en particular de quienes reciben culto heroico.

perros: En *Iliada*, la figura del perro es usualmente negativa, sinónimo de una muerte desgraciada, puesto que estos animales (como las aves del verso siguiente) solían devorar los cadáveres abandonados en el campo de batalla, lo que constituía una afrenta terrible. Esta no es, por supuesto, la única concepción de los perros en la Grecia Antigua, ni siquiera en Homero (basta pensar en el fiel Argos en *Odisea*), pero es la más habitual en un poema que se ocupa casi exclusivamente de la guerra. Leer más: EH *sub Dogs*.

Verso 5

todas las aves rapaces: Las aves tienen múltiples funciones en el poema, pero la aclaración “rapaces” aquí las liga de forma directa con la consumición de cadáveres y, por lo tanto, con uno de los destinos más crueles que podía sufrir un guerrero. Leer más: Johansson, K. (2012) *The birds in the Iliad. Identities, interactions and functions*, Gothenburg: University of Gothenburg.

Zeus: Zeus es el dios principal del panteón griego, “padre de hombres y de dioses”. Aunque a veces su poder se presenta como absoluto, en realidad estaba limitado por la “moira”, un concepto complejo que puede entenderse como una combinación de “el orden de las cosas” y “el destino” (VER *ad* 1.286). Zeus es hijo de Crono (de ahí la designación “Cronida”) y Rea, ambos hijos de Urano (el cielo) y Gea (la tierra); está casado con su hermana Hera, junto con la que es padre de Hefesto y Ares, pero tiene otros hijos, incluyendo los olímpicos Apolo y Artemis (hijos de la diosa Leto) y Atenea (en general considerada hija de la diosa Metis, aunque nacida de la cabeza de Zeus después de que este devorara a su madre; VER *ad* 1.175). Zeus también engendró numerosos hijos en mujeres mortales, el más famoso de los cuales es Heracles, uno de los únicos dos (el otro es Dionisio) que alcanzaría la inmortalidad. Leer más: EH *sub Zeus*; Wikipedia s.v. [Zeus](#).

Verso 7

el Atrida: Agamenón, el rival de Aquiles en *Iliada* y el líder del ejército aqueo, era hijo de Atreo, hijo de Pélope, hijo de Tántalo, hijo de Zeus. Era rey de Micenas, la ciudad más poderosa del mundo griego de la época, y por eso actúa como jefe de

todo el ejército de coalición que invade Troya. Homero no parece tener de él una mirada demasiado positiva, algo que se manifiesta de manera sutil a través de la forma en que lo caracteriza a lo largo del poema (y, en particular, en este primer canto); tiene, sin embargo, una breve aristeia (esto es, una secuencia en donde muestra su excelencia como guerrero derrotando a muchos enemigos) en el canto 11 (vv. 91-263). Sobrevivirá a la guerra solo para ser asesinado el día de su regreso a su hogar por su esposa Clitemnestra o por Egisto, el amante de esta. Leer más: EH *sub Agamemnon*; Wikipedia s.v. [Agamenón](#).

el divino Aquiles: Aquiles, hijo de Peleo, hijo de Éaco, hijo de Zeus, es el protagonista de *Iliada* y el guerrero más importante del ejército griego que invade Troya. Su madre era la diosa marina Tetis, lo que lo convierte en uno de los pocos semidioses en el campo de batalla. Además del episodio de la cólera, que relata el poema, son famosos sus encuentros (posteriores a *Iliada*) con el etiope Memnón y con la amazona Pentesilea, de la cual se enamora tras matarla. Será asesinado antes del final de la guerra por Paris y Apolo con una flecha en el talón, el único punto vulnerable de su cuerpo según la mitología. Su hijo, Neoptólemo, participará en la toma de Troya. Leer más: EH *sub Achilles*; Wikipedia s.v. [Aquiles](#).

Verso 8

Cuál de los dioses: Es habitual en el pensamiento homérico atribuir las acciones humanas a una decisión de los dioses. Esto en general no elimina la responsabilidad individual, aunque a veces es utilizado como excusa por los héroes (el ejemplo más famoso es el de Agamenón en *Il.* 19.85-138). Esta “doble motivación” se reiterará numerosas veces en el poema.

Verso 9

El hijo de Leto y de Zeus: Apolo, dios polifacético bajo cuya protección se encontraban las artes, la medicina y los oráculos. En *Iliada* es uno de los principales defensores del bando troyano. Es importante destacar que, como suele suceder con los dioses griegos, la misma figura está asociada a un aspecto positivo de un área de influencia, como la medicina, y a uno negativo, como la peste. Su madre, Leto, era hija de los titanes Ceo y Febe (prima de Zeus, por lo tanto) y, cuando estuvo embarazada de Apolo y Ártemis, Hera amenazó con castigar a cualquier lugar del mundo que le permitiera parir en él. Solo la pequeña isla de [Delos](#) (una de las Cícladas en el mar Egeo, que hasta ese momento era una isla “flotante”) osó resistir la amenaza, por lo que se convirtió en uno de los centros principales del culto de Apolo. Leer más: EH *sub Apollo*; Wikipedia s.v. [Apolo](#).

el rey: El *basileús*, título que, frente a *ánax* (VER *ad* 1.7), comparten muchos de los miembros de la aristocracia guerrera (incluso dentro de un mismo grupo) y admite grados. Se trata de una función social propia de la nobleza cuyo alcance preciso nos es desconocido. Nuestra traducción no refleja esto, sino que retiene el sentido tradicional posterior asignado al término; el título se utiliza ante todo para los principales aristócratas, por lo que las confusiones potenciales son muy pocas. Leer más: Yamagata, N. (1997) “[ἄναξ and βασιλεύς in Homer](#)”, *CQ* 47, 1-14.

Verso 10

las tropas: La palabra *laós* se refiere en griego al pueblo en su conjunto, sin distinción de clases. En *Iliada*, dado el contexto bélico del poema, se utiliza en general para las tropas, como hemos traducido. De todos modos y tras revisar las instancias,

hemos retenido en general “tropas” para los casos en los que la palabra aparece en plural y “pueblo” para los casos en los que aparece en singular.

Verso 11

Crises: El personaje no tiene otras apariciones en la mitología griega y es probable que su nombre se derive de la localidad de la que proviene, Crisa (VER *ad* 1.37), como el de su hija (Criseida) se deriva del de él. Es fundamental notar que el poeta destaca antes que cualquier otra cosa su condición de sacerdote, que se reiterará en los vv. 14-15, puesto que esto hace más grave la deshonra que le inflige Agamenón.

Verso 12

las rápidas naves de los aqueos: Al llegar a la zona de Troya, los aqueos, preparados para un largo sitio, encallaron sus naves en tierra sobre la playa (el procedimiento se describirá más adelante en este mismo canto; VER *ad* 1.485) y construyeron su campamento delante de estas. Es común en *Iliada* hablar de “las naves” cuando se hace referencia al campamento aqueo, parte de la técnica “visual” típica de Homero: si uno mirara hacia el campamento, las naves serían el elemento más evidente.

Verso 13

su hija: Criseida, sobre la cual VER *ad* 1.111.

un cuantioso rescate: Como observa Bas., parte habitual de la actividad guerrera de la Antigüedad era la toma de prisioneros (hombres y mujeres sin distinción, aunque estas tenían especial valor en una situación como la del campamento aqueo, donde realizaban tareas domésticas y actuaban como parejas sexuales de los guerreros) y el subsecuente pedido de rescate por ellos. Por eso, la llegada de Crises a las naves no debe entenderse como algo excepcional, sino como una práctica común del periodo. Esto también agrava la reacción del Atrida.

Verso 14

Las ínfulas de Apolo: No sabemos exactamente en qué consistían estas ínfulas, pero sin duda eran un símbolo reconocible y evidente del estatus de sacerdote de Crises. El cetro dorado sobre el que se colocan (mencionado en el verso que sigue) sugiere que se tratarían de algún tipo de objeto de lujo, con valor económico además de simbólico.

Apolo que hiere de lejos: Un epíteto habitual para un dios que se caracteriza por el uso del arco y en general por su capacidad de actuar a distancia.

Verso 16

Ambos Atridas: el otro Atrida es Menelao, rey de Esparta y esposo de Helena, por lo que era la principal parte ofendida de su rapto. Menelao es hermano menor de Agamenón (VER *ad* 1.7) y, como este, sobrevivirá a la guerra, volviendo con Helena a su palacio en Esparta luego de un largo viaje que lo llevará a Egipto. En *Iliada*, el episodio más importante en el que actúa es su duelo personal con Paris en el canto 3. Leer más: EH *sub Menelaos*; Wikipedia s.v. [Menelao](#).

Verso 17

de buenas grebas: Las grebas son la parte de la armadura que cubre desde el tobillo hasta la rodilla (como las canilleras modernas), que fueron un elemento esencial de la armadura en diversos periodos de la Grecia Antigua. Es interesante notar que las grebas micénicas eran más cortas que las mejor conocidas de la era hoplítica

(Snodgrass, 1999: 52-53). Leer más: Snodgrass, A. M. (1999) *Arms and Armor of the Greeks*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 18

Olimpicas moradas: El Olimpo es la residencia de los dioses, ubicada por los griegos en [el monte Olimpo](#), que se encuentra en el norte de la actual Grecia. Es la montaña más alta del país y la segunda de los Balcanes, con 2919 m. de altura. En él los diferentes dioses tenían sus palacios y se reunían en asamblea para discutir los asuntos humanos. Leer más: Wikipedia s.v. [Olimpo](#).

Verso 19

la ciudad de Príamo: Troya. Príamo (VER *ad* 1.255) era su rey durante la invasión de los griegos, pero además fue el único sobreviviente de la casa real después de la primera invasión realizada en la generación anterior por Heracles.

Verso 23

venerar al sacerdote: Lit. “sentir” o “actuar con *aidôs* por el sacerdote”, haciendo de este verso la primera aparición de este importante concepto en el poema. La palabra apunta al temor producido por la mirada de los otros, sobre todo de aquellos que uno respeta, por lo que está intrínsecamente vinculada a la reputación y la fama, los valores más elevados en la sociedad heroica homérica. En contextos sociales como este, está vinculada a la percepción de lo que es adecuado hacer, aquello por lo que, si uno no realizara, podría avergonzarse. Para una presentación más detallada, VER [En detalle - Ética heroica](#). Agamenón será caracterizado en este primer canto como un héroe muy poco preocupado por el *aidôs*.

Verso 26

anciano: Como observa Bas., la palabra (*géron*) tiene en general connotación positiva; si aquí está usada con algún tipo de ironía o desprecio, no es posible saberlo para nosotros, pero sería coherente con la caracterización de Agamenón en el texto.

Verso 30

Argos: No se refiere a [la ciudad de Argos](#), aunque esta ya existía en la época micénica, sino a lo que más tarde se llamaría “[Argólide](#)”, es decir, la zona del noreste-este del Peloponeso al sur de la [península de Corinto](#), donde se hallaba [Micenas](#).

Verso 31

yendo y viniendo sobre el telar y enfrentando mi lecho: Las dos tareas habituales para una concubina, descritas aquí vívidamente desde la perspectiva de Criseida (algo que parece agravar aun más el insulto).

Verso 35

invocó con fervor: La invocación y plegaria a los dioses era una actividad cotidiana entre los griegos, de donde acaso la aclaración “con fervor” (la palabra que traducimos es *pollá*, que entendemos con el verbo principal de la oración), que no se refiere al volumen de la súplica (para eso el griego utiliza *megalá*), sino a su intensidad emocional. Leer más: Versnel, H. S. (1981) “Religious Mentality in Ancient Prayer”, en Versnel, H. S. (ed.) *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden: Brill.

Verso 36

Leto: VER *ad* 1.9.

Verso 37

Escúchame: La plegaria de Crises respeta la estructura tradicional del género. A una invocación para llamar la atención de uno o más dioses específicos, muchas veces identificando un aspecto puntual de ellos, sigue una argumentación para ganarse la buena voluntad (la *kháris*) del dios, que puede tomar varias formas, y se cierra con la formulación del pedido. Leer más: De Hoz, Ma. P. (1998) “[Los himnos homéricos cortos y las plegarias culturales](#)”, *Emerita* 66, 49-66.

arco de plata: Un rasgo típico de Apolo, el dios arquero.

Crisa: [Crisa](#) se encuentra en la costa de Asia Menor, sobre el Egeo, al sur de Troya. Como se infiere del nombre, es el lugar de proveniencia del sacerdote Crises. Cerca de donde se encuentra se han hallado restos de [un templo de Apolo Esminteo](#), muy posterior al poema, pero acaso construido sobre un santuario mucho más antiguo.

Verso 38

Cila: En la costa de Asia Menor, como Crisa mencionada en el v. 37, si bien no ha sido identificada con seguridad.

Ténedos: [Ténedos](#) es una isla del Egeo, cercana a la costa de Asia Menor, donde se dice que las tropas griegas se escondieron durante la estrategema del caballo. Nótese que los tres lugares que menciona Crises están en la misma zona, al sur de Troya y en su área de influencia.

Verso 39

Si alguna vez: Es típico de la plegaria griega (como en muchos otros lugares) comenzar recordando al dios las buenas acciones que uno realizó por él en el pasado, para obtener su *kháris*, es decir, su buena voluntad. Es lo que se denomina “argumento *da ut dedi*”, es decir, “concedeme porque yo te concedí algo en el pasado”. Leer más: Furley, W. D. (1995) “[Praise and Persuasion in Greek Hymns](#)”, *JHS* 115, 29-46.

un agraciado templo cubrí: Entiéndase, “construí”. El uso proviene de una época en la que los altares al aire libre no eran infrecuentes, por lo que “cubrirlos” era una contribución significativa para el dios.

Verso 40

pingües muslos quemé: Se describirá más adelante (1.447-474) con cierto detalle un sacrificio. Los griegos dedicaban a los dioses una parte de la carne que comían, en particular, los huesos y la grasa, con algunas pequeñas piezas de carne propiamente con valor simbólico. Leer más: van Straten, F. T. (1995) *HIERA KALA. Images of Animal Sacrifice in Archaic and Classical Greece*, Leiden: Brill.

Verso 42

Dánaos: Otro epíteto de los griegos en su conjunto, de origen desconocido pero registrado en jeroglíficos egipcios de los ss. XIV y XV a.C., donde se habla de *Danaja*. Leer más: Latacz, J. (2003) *Troya y Homero. Hacia la resolución de un enigma*, trad. de E. Gil Bera, Madrid: Destino; Crespo Güemes, E. (2017) “[La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes](#)”, en Piquero Rodríguez, J. y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Verso 43

lo escuchó Febo Apolo: La fórmula es estándar en el cierre de plegarias e indica en general no solo que el dios ha escuchado el pedido sino también que cumplirá el o los deseos expresados (cuando no es así, lo contrario está explícitamente indicado, como en *Il.* 16.249-250), al punto que “el dios lo escuchó” se utiliza como sinónimo de “el dios asintió a su pedido”.

Verso 51

aquellos: Es típico del estilo homérico el uso de este tipo de deícticos sin referente inmediato, cuyo significado puede extraerse con relativa facilidad del contexto. Es dable pensar que el rapsoda contribuiría con inflexiones de la voz o gestos a la identificación de los referentes (en este caso, por supuesto, los aqueos).

Verso 52

las piras de cadáveres: En la poesía homérica, los héroes son incinerados y luego sobre las cenizas o sobre una urna donde estas se colocan se construye un túmulo (esto es, un monte de tierra), sobre el cual a su vez en ocasiones se coloca un monumento funerario. Esto no parece reflejar la situación real de la edad de bronce, en la que la regla era la inhumación. Leer más: Garland, R. (1985) *The Greek Way of Death*, Ithaca: Cornell University Press; Dickinson, O. (2006) *The Aegean from Bronze Age to Iron Age*, London: Routledge; EH *sub Burial customs*.

Verso 54

la asamblea: La *agoré*, que no es solo espacio físico como la palabra *ágora* en español (aunque adquirirá ese valor en épocas posteriores en griego antiguo), sino el “consejo” en el que los jefes discuten en igualdad de condiciones sobre los problemas del ejército. Es una institución fundamental en la épica que puede haber constituido una base para sistemas democráticos posteriores. Leer más: Elmer, D. F. (2013) *The Poetics of Consent. Collective Decision Making and the Iliad*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Verso 55

las entrañas: Para los griegos de la Antigüedad, al menos hasta la época arcaica, la sede del pensamiento estaba localizada en las entrañas, no en la cabeza. El concepto abstracto de “mente”, para el que se utilizará la misma palabra que se halla en este verso (*phrén*), se desarrolla más adelante. En nuestra traducción hemos preferido retener el modo de expresión arcaico, no pretendiendo con ello implicar que los términos no tuvieran un valor psicológico establecido. Leer más: Sullivan, S. D. (1988) *Psychological Activity in Homer. A Study of Phrēn*, Ottawa: Carleton University Press.

Hera: Hera es hija de Cronos y Rea, hermana, por lo tanto, de Zeus y además su esposa. Es la diosa protectora de los matrimonios (lo que acaso explica su ira contra Paris, Helena y los troyanos). Junto con Atenea, es una de las principales defensoras de los aqueos en *Iliada*. Leer más: EH *sub Hera*; Wikipedia s.v. [Hera](#).

de blancos brazos: Como en otras épocas y lugares, en Grecia la blancura era un rasgo considerado bello entre las mujeres. Es notable que, en épocas posteriores, el blanco y el negro se utilizarían en las vasijas de cerámica para diferenciar los dibujos de mujeres y de hombres, respectivamente. En los poemas, tanto las diosas como las mujeres mortales suelen recibir epítetos que aluden a su belleza; es interesante destacar que este (*leukólenos*, en griego), solo se utiliza para Hera, Helena (en 3.121) y Andrómaca (en 6.371 y 377).

Verso 58

levantándose: La asamblea homérica tiene una dinámica institucionalizada que nunca se explica pero debía ser conocida por el público. Todos los participantes están sentados en círculo y, cuando uno quiere la palabra, se levanta, toma un cetro que le permite hacer uso de ella, habla y luego se sienta. En ningún momento se vota y las decisiones se logran por consenso unánime e implícito. Es de imaginar que esta versión ficcional basada en lo que debió ser en algún momento una dinámica real no se corresponde con su modelo, puesto que la mayoría de las asambleas homéricas se conducen con notable orden y suelen llevar a un acuerdo de todos los participantes. Leer más: EH *sub Assembly*.

Verso 62

algún adivino: La reacción puede parecer absurda desde una perspectiva contemporánea, pero será habitual a lo largo de toda la Antigüedad, puesto que se consideraba que los males de los hombres eran producto de la ira divina. Para solucionarlos el primer paso era identificar al dios que se había irritado con uno y el segundo reconocer la satisfacción que exigía: revelar esto era tarea de los adivinos y los sacerdotes. El procedimiento no es conceptualmente diferente a ir a un médico para que reconozca la enfermedad a partir de los síntomas y prescriba un tratamiento, aunque, por supuesto, se basa (más) en el pensamiento mágico. Leer más: Johnston, S. I. (2008) *Ancient Greek Divination*, London: Wiley; Struck, P. T. (2016) “[A Cognitive History of Divination in Ancient Greece](#)”, *Journal of the History of Ideas* 77, 1-25.

Verso 65

un voto: Puede ser una promesa realizada al dios que no fue cumplida, una ofrenda debida al dios que no fue entregada o incluso de una jactancia de alguien que ofendió a Apolo (como en el caso de Áyax Oileo, que es castigado por Poseidón cuando, al volver de Troya, se jacta de ser capaz de resistir las tormentas a pesar de la voluntad de los dioses). La traducción, por supuesto, no puede retener la polisemia de la palabra griega *euxolês*.

hecatombe: Se trata de un sacrificio de cien animales (lit. “cien vacas”) dedicado a un dios. La palabra es habitual en el contexto del rito, pero sin duda una matanza de semejante tamaño era inhabitualísima entre los griegos, cuya dieta contenía mucha menos carne de lo que *Iliada* sugiere (algo, por lo demás, evidente dada la geografía del país). De hecho, en el propio poema ninguna hecatombe siquiera se aproxima a ese número.

Verso 66

el aroma de grasa: La palabra griega *knises* se refiere específicamente a esto, que se consideraba parte de lo debido a los dioses como sacrificio, y que se suponía se elevaba a ellos enredada en el humo de la cocción (cf. v. 317, donde esto se afirma de manera explícita). La cuestión es tematizada por Aristófanes en la comedia *Aves*, donde los protagonistas construyen una muralla entre la tierra y el Olimpo para que el olor de la carne asada no llegue a los dioses.

Verso 69

Calcas Testórida: El adivino Calcas, hijo de Téstor, tiene pocas apariciones en la *Iliada* pero todas fundamentales; aparece aquí, en la asamblea, donde desencadena el argumento principal del poema; en el canto 2 (vv. 299-330), en el relato de los

pájaros y la serpiente, donde anticipa la duración de la guerra; y, de manera indirecta, en el canto 13 (vv. 45-58), donde Poseidón toma la forma de Calchas para impulsar a los Ayantes a defender las naves de Héctor (VER *ad* 1.242). Su papel en la tradición es mucho mayor, puesto que actuó como guía de las naves aqueas para llegar a Troya, como indica el v. 71, y fue quien ordenó sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón, para contar con vientos favorables. Leer más: EH *sub Kalchas*; Wikipedia s.v. [Calchas](#).

Verso 71

las naves condujo: VER *ad* 1.69.

Verso 72

que le dio Febo Apolo: La adivinación forma parte de los atributos de Apolo; el oráculo más importante de Grecia, el de Delfos, era un oráculo de este dios.

Verso 77

con las palabras y las manos: Aparece aquí por primera vez en el poema el doble ámbito de acción del guerrero, la asamblea y la batalla. El héroe debe ser excelente en ambos ámbitos, no solo un buen orador o un buen luchador. Retenemos una idea similar de la excelencia en la expresión *mens sana in corpore sano*. VER [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 79

argivos: La tercera forma de referirse a los griegos en *Iliada* (VER *ad* 1.2 y VER *ad* 1.42), en este caso por metonimia con la región de la [Argólide](#) (VER *ad* 1.30); en ocasiones, sin embargo, la palabra tiene un referente más específico, es decir, los argivos en sentido estricto, los habitantes de la Argólide, subordinados a Agamenón. Este debe ser el caso aquí, dada la segunda parte del verso donde se mencionan los aqueos.

Verso 80

pues es muy poderoso: Una *gnóme* o sentencia, un rasgo típico de la poesía griega en su conjunto y muy frecuente en la homérica. Estas afirmaciones de carácter general explican, justifican o se contrastan con los hechos particulares de los que la narración da cuenta.

Verso 91

el mejor de los aqueos: El *áristos* de los aqueos, una palabra de enorme importancia en el poema porque es la forma adjetiva de *areté*, la “excelencia”, que constituye uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con el botín (*géras*; VER *ad* 1.118), la fama (*kléos*), y la honra (*timé*; VER *ad* 1.159). La *areté* es la cualidad de ser el mejor o tener en la mayor medida una virtud, en particular la virtud que corresponde a la propia clase. Así, por ejemplo, la *areté* del caballo es su velocidad, la del suelo en su fertilidad, la del esclavo en su lealtad al amo. El sentido central en *Iliada*, sin embargo, es el referido a la excelencia de los héroes, es decir, su valor en el campo de batalla y su capacidad para hablar en la asamblea (VER *ad* 1.77). Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 95

tampoco recibió el rescate: VER *ad* 1.13.

Verso 100

Crisa: VER *ad* 1.37.

Verso 103

de furor: De *ménos*, un concepto de gran importancia a lo largo del poema. El *ménos* es un tipo de energía que sienten los seres vivos o personificados y les permite o los lleva a actuar; es una fuerza que impulsa a quien la siente. Es habitual que los dioses la influyan y se concibe como algo que está “dentro” del ánimo o el cuerpo. El *ménos*, por lo tanto, no es una simple voluntad o deseo de hacer algo, sino un poder casi sobrenatural que impele y facilita realizar lo que sea. Leer más: EH *sub menos*.
entrañas: VER *ad* 1.55.

Verso 104

sus ojos relumbrante fuego parecían: Una señal del *ménos* (VER *ad* 1.103 y cf. 12.466). La referencia a los ojos o la mirada antes de que un personaje hable es común (cf. por ejemplo los vv. 148 o 200 en este mismo canto), en línea con la característica narración visual del poeta homérico.

Verso 106

Nunca jamás me dijiste algo positivo: La frase no debe entenderse solo como un insulto genérico, puesto que Calcas fue quien ordenó, cuando la flota griega estaba estancada en Aulis por la falta de viento, sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón, para aplacar la ira de Ártemis que el rey provocó al compararse con ella en el arte de la cacería. A pesar de lo acertado del consejo, en la medida en que permitió que la flota zarpara, Agamenón tenía buenos motivos para estar resentido con el adivino. Debe notarse, no obstante, que este no es responsable de las decisiones de los dioses (se trata de un proverbial caso de “matar al mensajero”), de modo que ese resentimiento no se justifica.

Verso 111

Criseida: El personaje de Criseida, llamado por primera vez aquí por su nombre, no tiene más rol en la *Iliada* que el de ser una cautiva de Agamenón; incluso su nombre no es más que un patronímico (“hija de Crises”). A diferencia de Briseida (VER *ad* 1.182), no tiene ningún discurso en el poema y, como su padre, desaparece de la trama una vez que es rescatada más adelante en este mismo canto.

Verso 118

botín: *Géras*, uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con la fama (*kléos*), la excelencia (*areté*; VER *ad* 1.91) y la honra (*timé*; VER *ad* 1.159), de particular importancia porque constituye la única prueba material de las otras tres cualidades. En teoría, el tamaño del botín debería corresponder a la excelencia de un guerrero, una regla cuya violación por parte de Agamenón desatará el enojo de Aquiles. Merece destacarse que la palabra se repite en este verso y en los dos siguientes (en 119 dentro del adjetivo *agérastos*, “sin botín”), señalando la ansiedad de Agamenón por el tema. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

Verso 122

el más glorioso, el más angurriente: La aparente contradicción entre la alabanza y el insulto debe matizarse bastante, puesto que la gloria era una valoración objetiva

entre los héroes griegos, no una virtud (VER *ad* 1.279), y el amor a la ganancia no es considerado un defecto en sentido estricto cuando se mantiene dentro de límites adecuados. Nuestra traducción “angurriente” pretende conservar la suave reprimenda que parece estar implicada aquí, que no debe ser tanto el amor a la riqueza como la manera en que aquí se coloca por encima del derecho de los demás a conservar sus posesiones. Podría decirse que Aquiles abre su discurso con una descripción de la fama de Agamenón como un rey poderosísimo y muy afín a incrementar su fortuna.

Verso 123

esforzados Aqueos: Los aqueos *megáthymoi*, lit. de “grandes ánimos”, aludiendo a la excelencia (acaso a la resistencia) en los ánimos oratorios y guerreros. Nuestra traducción pretende en lo posible reflejar ese sentido.

Verso 124

bienes comunes: No se refiere a un lote de propiedad comunitaria, sino a bienes saqueados de pueblos y ciudades aun no repartidos. En la sociedad heroica, el procedimiento de distribución del botín se basa en la fama y poder individual: todos los que participaban del saqueo colocaban lo que habían obtenido en una pila comunitaria y los líderes repartían la parte de cada uno en función de la excelencia demostrada en el combate.

Verso 128

si alguna vez Zeus: Una expresión formulaica similar a nuestro “si Dios quiere”, aunque, naturalmente, con un sentido mucho más literal en la mentalidad antigua.

Verso 129

Troya, bien amurallada: Aunque la expresión es formulaica y se aplica a [Lirneso](#), donde Aquiles capturó a Briseida, en 16.57, es casi exclusiva de Troya, lo que sugiere una conexión con el mito según el cual las murallas de la ciudad fueron construidas por Poseidón y Apolo en castigo de un levantamiento contra Zeus, a causa del cual este los condenó a servir a Laomedonte, fundador de la ciudad. Como obra de los dioses, las murallas eran, por supuesto, indestructibles. Además de esta base mitológica, la tradición debe haber conservado memoria (o, acaso, el poeta o alguno de sus predecesores conoció las ruinas) del importante muro defensivo que rodeaba la ciudad histórica (VER [La Historia](#)). Este muro “externo”, dado que había uno interno alrededor de la “ciudad alta”, tenía unos 3,5 m. de ancho por 2 de profundidad y forma de U en la parte sur y este en el siglo XII a.C. La ciudad rodeada por él tenía cerca de 27 ha. **Leer más:** Crespo Güemes, E. (2017) “La historicidad de la guerra de Troya: progresos recientes”, en Piquero Rodríguez, J. y Quílez Bielsa, J. (eds.) *Desmontando mitos. ¿Ocurrió realmente como nos lo han contado?*, Madrid: Sociedad Española de Estudios Clásicos.

Verso 138

el tuyo: Agamenón lista aquí a los tres principales héroes del ejército, Aquiles, Áyax y Odiseo. Es claro que el objetivo es mostrar que él es el más poderoso y puede tomar el botín de quien desee.

Áyax: Áyax el Grande o Áyax de [Salamina](#), el segundo mejor combatiente del ejército aqueo, hijo de Telamón, hijo de Éaco y, por lo tanto, primo de Aquiles (VER *ad* 1.1). Tendrá un papel preponderante a lo largo del poema, pero la parte más famosa

de su leyenda, su suicidio luego de que los aqueos decidieran darle las armas de Aquiles a Odiseo, no es relatada en *Iliada* (aunque el mito puede estar implicado en el relato de la lucha entre los héroes en 23.700-739). Leer más: EH *sub Ajax the Greater*; Wikipedia s.v. [Áyax el grande](#).

Odiseo: El famoso héroe cuyas aventuras al volver de Troya se relatan en *Odisea*. Hijo de Laertes y rey de la isla de [Ítaca](#), al oeste del Peloponeso. Se disputa con Áyax el Grande el estatus de segundo después de Aquiles, aunque Áyax se caracteriza por su fuerza mientras que Odiseo por su ingenio. Como Áyax, tendrá una participación considerable en el poema, con dos episodios donde actúa como protagonista (la embajada a Aquiles en el canto 9 y la incursión en el campamento troyano en el canto 10). Leer más: EH *sub Odysseus* y *Odysseus' Wanderings*; Wikipedia s.v. [Odiseo](#).

Verso 145

Idomeneo: Rey de [Creta](#) y, por lo tanto, el rey más rico y poderoso del contingente aqueo después de Agamenón, aunque su papel en *Iliada* está bastante restringido, si bien es el último griego en tener una aristeia (en 13.241-435; VER *ad* 1.7) antes de la quema de las naves en el canto 16. Nieto del famoso rey Minos y bisnieto de Zeus, como en los casos de Áyax y Odiseo (VER *ad* 1.138) su leyenda más famosa, su promesa de sacrificar a Poseidón el primer ser vivo que viera al volver a su casa si le concedía un regreso a salvo, siendo este su propio hijo, no es relatada en el poema. Leer más: EH *sub Idomeneus*.

Verso 149

¡Ahhh...!: La expresión griega es *ói moi*, que suele traducirse por “¡Ay de mí!” y se utiliza como interjección para la expresión de emociones negativas, como el dolor, el miedo y, como aquí, la indignación.

Verso 152

yo no vine a causa: La mitología cuenta que muchos de los héroes aqueos fueron reticentes a participar de la expedición contra Troya; Aquiles, por ejemplo, se disfraza de mujer para evitar a los enviados de Agamenón. Estaban, sin embargo, obligados por un juramento a participar (VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)): antes de competir por la mano de Helena, Agamenón los obliga a prometer que protegerían al ganador, que resultó ser Menelao. Naturalmente, este juramento implicaba que debían reaccionar contra Paris cuando este se llevó a Helena a Troya. Leer más: Wikipedia s.v. [Juramento de los pretendientes](#).

Verso 154

nunca se llevaron mis vacas ni tampoco mis caballos: El robo de ganado era una actividad típica en la época heroica y no era considerado ignominioso para un héroe. De hecho, en ocasiones podía constituir una hazaña considerable (como en el caso del robo de las vacas de Geriones por Heracles). Era un deber de los reyes garantizar la restitución por estos robos a través de la negociación o la acción militar. Que la costumbre tiene una base histórica es indudable a partir de la evidencia comparada (cf. e.g. King, 2017). Leer más: Walcot, P. (1979) “[Cattle Raiding, Heroic Tradition, and Ritual: The Greek Evidence](#)”, *History of Religions* 18, 326-351.; King, R. (2017) “[Cattle, raiding and disorder in Southern African history](#)”, *Africa* 87, 607-630.

Verso 155

Ftía: [Ftía](#) se encontraba en el norte de Grecia, en torno al [monte Otris](#), en la parte continental al oeste de [Eubea](#). El reino fue fundado por Éaco, abuelo de Aquiles. Leer más: *EH sub Phthia*; Wikipedia s.v. [Ftía](#).

Verso 159

honra: La primera aparición directa (VER *ad* 1.11) en el poema del importante concepto de *timé*, uno de los símbolos fundamentales del estatus heroico de un personaje, junto con el botín (*géras*; VER *ad* 1.118), la fama (*kléos*) y la excelencia (*areté*; VER *ad* 1.91). La “honra” homérica es una combinación del estatus y el reconocimiento de los demás producto de ese estatus. Es una consecuencia de la propia excelencia, aumenta la fama y debería ser premiada con un botín correspondiente. Es este último punto lo que Aquiles está criticando aquí: su esfuerzo no está produciendo un aumento en su honra ni en su botín, sino que está siendo acaparado por los Atridas. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#).

cara de perro: VER *ad* 1.4. El insulto no se limita a las facciones de Agamenón; en sentido metafórico, su “cara de perro” implica que consume los cadáveres de los caídos en batalla para conseguir honra, una acusación coherente en el contexto de este discurso de Aquiles.

Verso 162

los hijos de los aqueos: Una fórmula común para referirse a los griegos, sin ninguna diferencia con el simple “aqueos”.

Verso 166

el reparto: El *dasmós*, la distribución del botín saqueado de un pueblo o ciudad. VER *ad* 1.124.

Verso 174

junto a mí: En dos versos, tres pronombres de primera persona, dos de ellos enfáticos (y el otro, *emeío*, fonéticamente prominente). La personalidad de Agamenón se revela en toda su gloria.

Verso 175

ingenioso: La *mêtis* era un atributo fundamental de Zeus, al punto que en algunas versiones Metis fue su primera esposa y él la devoró al recibir el oráculo de que un hijo suyo sería más poderoso que su padre. Devorada Metis embarazada, Zeus da a luz a Atenea desde su cabeza. Leer más: Wikipedia s.v. [Metis \(mitología\)](#).

Zeus: La mitología confirma hasta cierto punto la relación de la casa de Atreo con Zeus, no solo porque este era su ancestro (VER *ad* 1.7), sino también en mitos como el de Tántalo, que compartía la mesa de los dioses, o el del propio Atreo, para quien Zeus hizo retroceder el sol en el cielo. Aquí, sin embargo, hay una clara ironía trágica, puesto que el dios hará pagar el exceso de Agamenón contra Aquiles con una matanza en el ejército aqueo. Leer más: Wikipedia s.v. [Atreus](#).

Verso 176

los reyes nutridos por Zeus: Según Hesíodo, “los reyes son de Zeus” (*Th.* 96), lo que explica por qué recaía en ellos el sacerdocio del dios. La lógica es la misma que en el dios mensajero de los mensajeros (Hermes) o el dios herrero de los herreros (Hefesto); es notable, sin embargo, que el término *basileús* no se aplica en Homero

nunca a los dioses. Leer más: Yamagata, N. (1997) “[ἄναξ and βασιλεύς in Homer](#)”, *CQ* 47, 1-14.

Verso 177

la discordia: La discordia era una diosa, Eris, que tiene un rol fundamental en el origen de la guerra de Troya, porque es la que arroja en la boda de Tetis y Peleo (padres de Aquiles), a la que fueron invitados todos los dioses menos ella, la manzana dorada “para la más bella”. Este evento inicia una disputa entre Hera, Atenea y Afrodita que culminará con el robo de Helena (VER [El mito de Troya \(antehoméica\)](#)). En este verso puede verse la compleja relación entre un concepto abstracto y su personificación, que es insoluble en el pensamiento mitológico. Leer más: EH *sub Eris*, Wikipedia s.v. [Eris \(mitología\)](#).

Verso 178

acaso un dios te otorgó eso: No debe entenderse en el sentido de que “porque te lo dio un dios, no es un mérito”, porque esta noción parece por completo ajena al pensamiento homérico. Más bien, como sugiere Bas., la observación de Agamenón es que un dios le dio a Aquiles ser muy fuerte, mientras que a él le concedió Zeus el dominio sobre todos los demás. Esto es coherente el “gobierna a tus mirmidones” del v. 180, donde parece implicado un “mientras yo gobierno a todo el resto”. Si la interpretación es correcta, es posible incluso leer una cierta ironía en la expresión, consistente con el tono del discurso.

Verso 180

tus mirmidones: Los compañeros de Aquiles y soldados de su contingente de tropas, el mejor del ejército aqueo. El nombre proviene, de acuerdo con la leyenda, de la palabra *mýrmex*, “hormiga”, porque, después de una gran plaga que acabó con la población de la isla de Egina, Éaco, que reinaba en el lugar en ese momento, pide a Zeus que repueble el lugar y este convierte a las hormigas locales en seres humanos. Existen, sin embargo, otras versiones antiguas de la etimología. Como observan Bas. y Kirk, la expresión de Agamenón puede ser también de desprecio (“governá a los únicos que gobernás, que son los mirmidones, mientras yo gobierno a todos los demás”). Leer más: EH *sub Myrmidons*, Wikipedia s.v. [Mirmidones](#).

Verso 184

Briseida: Aunque solamente tiene un discurso (en 19.282-302) y, como en el caso de Criseida (VER *ad* 1.111), su nombre puede considerarse un patronímico, Briseida es un personaje en el sentido más pleno de la palabra en *Iliada*, dado que sus pocas apariciones y los escasos versos en los que habla bastan para conocer su historia y el desarrollo de su figura. Esto debe haber sido observado por autores posteriores (o anteriores, si Briseida no fue un invento de Homero), porque existen indicios de que el personaje aparece en otros textos. Alternativamente, como ha sugerido Casey Dué, podría pensarse que en *Iliada* se le ha concedido un espacio menor a una figura mucho más importante en otros poemas de la tradición. Leer más: EH *sub Briseis*; Dué, C. (2002) [Homeric Variations of a Lament by Briseis](#), Boston: Rowman & Littlefield.

Verso 185

tu tienda: En el campamento aqueo hay dos niveles claramente separados, las naves, más cerca del mar, y las tiendas. La actividad diaria, hasta donde puede verse, transcurría

exclusivamente en las segundas o al aire libre. Esto no va en detrimento de que “las naves” por momentos se utilice como sinónimo de “el campamento” (VER *ad* 1.12).

Verso 188

el corazón: El *êtor* es el corazón, originalmente en sentido físico (quedan algunos restos de esto en el poema, por ejemplo en 22.452, donde el *êtor* de Andrómaca salta en su pecho al enterarse de la muerte de Héctor). Sin embargo, en los poemas homéricos, tiene ya en el sentido abstracto de sede de las emociones, en particular de emociones fuertes y dolorosas (como la pena). En ocasiones, como aquí, también es sede de procesos pseudo-reflexivos, cuando se trata de “meditar” entre alternativas con una fuerte carga emocional. La mención del corazón en este pasaje sugiere, por eso, que Aquiles no está meditando en sentido racional sino definiendo si dar rienda suelta o contener su ira. Leer más: Sullivan, S. D. (1996) “[The Psychic Term ἦτορ: its nature and relation to person in Homer and the Homeric Hymns](#)”, *Emerita* 64, 11-29.

Verso 190

la aguda espada: Los héroes homéricos tienen un equipamiento estándar. Las armas de ataque son dos, la lanza y la espada, que, en contadas ocasiones, pueden ser reemplazadas por el arco. Las espadas eran de bronce y constituían un arma secundaria respecto a las lanzas; eran utilizadas para el combate individual en espacios estrechos o cuando los héroes ya habían arrojado las segundas y no podían recuperarlas, y se llevaban en una vaina que colgaba al costado de la cadera. Es notable que todas las heridas realizadas por espadas en *Iliada* son fatales. Debe recordarse también que las armas del periodo micénico eran de bronce, un material más frágil y menos filoso que el hierro o el acero. Leer más: EH *sub Weapons and Armor*.

Verso 194

Atenea: Diosa hija de Zeus (VER *ad* 1.5), protectora de los artesanos y los guerreros. En *Iliada* es la principal defensora, junto con Hera, de los aqueos. Era considerada también diosa de la sabiduría y, por eso, ya desde la Antigüedad se ha interpretado esta intervención para contener a Aquiles alegóricamente. Leer más: EH *sub Athena*; Wikipedia s.v. [Atenea](#).

Verso 195

desde el firmamento: La palabra griega (*ouranós*), como observa Leaf (Appendix H), alude a la capa superior del cielo, donde se encuentran las estrellas y otros astros, a la “bóveda celeste”. El Olimpo (VER *ad* 1.18), donde residen los dioses, llega hasta el firmamento, lo que explica por qué Atenea viene desde allí; es importante notar, sin embargo, que no se trata de sinónimos (*contra*, por lo menos parcialmente, Sale, 1984). Leer más: Sale, W. M. (1984) “[Homeric Olympus and Its Formulae](#)”, *The American Journal of Philology* 105, 1-28.

Verso 200

tremendos le brillaban los ojos: Los ojos le brillaban *deinó*, una palabra de difícil traducción que indica algo que causa impresión y temor. El pasaje es notable, como muchos otros en el poema, por su carácter cinematográfico: de una toma de Aquiles con la mano sobre su espada se pasa a una secuencia de Atenea bajando del Olimpo,

colocándose detrás del héroe y tirándole del cabello; la cámara hace entonces un primer plano sobre la cara de Aquiles, sorprendido y dándose vuelta, momento en el cual se mueve hacia un primerísimo plano sobre los ojos tremendos de la diosa. Que los ojos de Atenea tenían una cualidad excepcional lo sugiere su epíteto “de ojos refulgentes” (VER *ad* 1.206).

Verso 201

aladas palabras: La fórmula es extremadamente común para introducir discursos, pero no por ello debe perderse de vista su sofisticado sentido metafórico: las palabras son como pájaros o flechas que vuelan del que las pronuncia hasta el que las escucha. Leer más: Horn, F. (2015) “[Ἐπεα πτερόεντα again: a cognitive linguistic view on Homer’s ‘winged words’](#)”, *Hermathena* 198, 5-34.

Verso 202

portador de la égida: Un epíteto habitual de Zeus que también se atribuye a Atenea (2.447) y Apolo (15.229), aunque no es claro si la primera lleva la égida de Zeus o tiene una propia (descripta en 5.738-742). La palabra *aigiokhos* (“portador de la égida”) proviene de *aigís* (“piel de cabra” y, por lo tanto, “vestido” o “manto”), que a su vez es un derivado de *aíx* (“cabra”). La égida de Zeus era un manto, vestido o escudo hecho con la piel de la cabra Amaltea, que amamantó a Zeus cuando este era un bebé escondido en el monte Ida para evitar que lo devorará su padre Cronos. El portador de la égida es invulnerable y tiene la capacidad de aterrorizar a sus enemigos, por lo que la fórmula es adecuada después de la descripción de Atenea en el v. 200.

Verso 203

la desmesura: La *hýbris* de Agamenón, una palabra con una enorme carga simbólica en la tradición griega. De las cinco apariciones del término y sus derivados en *Iliada*, tres remiten a las acciones del rey contra Aquiles (además de este, 1.214 y 9.368). El concepto hace referencia a una arrogancia y presunción excesivas, así como a las acciones que estas llevan a cometer. En general, incurrir en *hýbris* en Homero es transgredir las normas aceptadas en la sociedad o considerarse por encima de las leyes de los dioses, una conducta que lleva inevitablemente a consecuencias nefastas. Leer más: EH *sub Hybris*.

Verso 206

ojos refulgentes: Los ojos “glaucos” de Atenea, un rasgo distintivo de la diosa. Aunque no hay acuerdo unánime sobre el significado del epíteto, el consenso general es que proviene de *glaukós*, “brillante”, una palabra que más tarde se utilizará para un color verde azulado. Alternativamente, podría provenir de *gláix*, “lechuza”, lo que resulta coherente con el hecho de que este animal era el símbolo de la diosa. Una posibilidad verosímil es que ambas cosas sean ciertas y que el epíteto se refiera a la forma en que los ojos de las lechuzas brillan en la oscuridad por sus propiedades reflectantes; de ahí nuestra traducción “refulgentes”.

Verso 207

furor: VER *ad* 1.103.

Verso 208

desde el firmamento: Se encuentra aquí el primer caso de repetición casi textual de un pasaje anterior, con una distancia de pocos versos. Esto es muy frecuente cuando un mensajero reproduce un mensaje o, como en este caso, un enviado informa sobre su propósito. Debe recordarse que los receptores originales escuchaban el poema, no lo leían, por lo que volver atrás para verificar información era imposible. La repetición mejora la comprensión de los eventos y, por lo demás, es mucho menos pesada que en el texto escrito. De hecho, es un aspecto clave del lenguaje natural. Leer más: Tannen, D. (1987) “[Repetition in conversation as spontaneous formulaicity](#)”, *Text and Talk* 7, 215-244.

Verso 213

el triple: Un número estándar, que se cumplirá con creces en el canto 19.

Verso 222

deidades: La palabra griega es *dáimonas*, acusativo plural de *dáimon*. El término es difícil de traducir, puesto que, aunque se refiere a los dioses, es un concepto más primitivo, ligado a la idea de poderes sobrenaturales que manejan la naturaleza y a los hombres. No es sinónimo de *theós* (“dios”), pero se utiliza a veces como si lo fuera (como en este caso). En sentido general, a un *dáimon* se lo responsabiliza de todos aquellos eventos que escapan a la comprensión inmediata pero que los seres humanos no saben atribuir a la intervención de un dios específico. Leer más: EH *sub daimôn*; Wilford, F. A. (1965) “[ΔΑΙΜΩΝ in Homer](#)”, *Numen* 12, 217-232.

Verso 225

ojos de perro: VER *ad* 1.4 y 1.159.

Verso 227

la emboscada: De la misma manera que ni el robo de ganado (VER *ad* 1.154) ni la mentira eran considerados ignominiosos, sobre todo en la guerra, la participación en una emboscada (*lókhon*), por la dificultad de su ejecución y el esfuerzo físico y mental que conllevaba, estaba reservada a los mejores guerreros y era particularmente admirada. Solo los más nobles participaban, por lo que este verso debe entenderse en contraste con el anterior, en el que se dice que Agamenón no se arma “con el pueblo”, es decir, para la batalla campal.

Verso 230

arrebatar dones: Los dones son los *dóra* (sg. *dóron*), una palabra con un sentido algo más amplio que la española, puesto que se refiere en general a los bienes que son otorgados, incluyendo las ofrendas a los dioses; esta repartición no es por mera generosidad, sino que se realiza atendiendo a la *timé* del destinatario. Aquí, por supuesto, se refiere al botín de Aquiles. Nótese la repetición del concepto de “arrebatar”, que aparece una y otra vez en este diálogo.

Verso 231

Rey tragapueblos: *Demobóros*, una palabra que hemos traducido casi literalmente. El *démos* es el pueblo en el sentido amplio de “lo público”, sea referido a la tierra común o a la gente. Por derivación se aplica a la plebe, actuando como sinónimo de *laós* (VER *ad* 1.10). Aquí el insulto debe entenderse casi en nuestro sentido

moderno de “corrupto” o “consumidor de los bienes comunes para el beneficio propio”.

Verso 233

un gran juramento: En griego, el *hórkos* es tanto el juramento que se realiza como el objeto por el que se jura, en muchos casos al mismo tiempo, puesto que la idea es que el objeto y el juramento están intrínsecamente vinculados. Nótese que la digresión del cetro que sigue a continuación está rodeada por dos apariciones de la frase “gran juramento”, en una estructura típica de Homero: la écfrasis (VER *ad* 1.234) constituye una retrogresión que enaltece todo lo que sigue.

Verso 234

por este cetro: El cetro del orador constituía una parte clave de la dinámica de la asamblea (VER *ad* 1.58), porque representaba el orden, en tanto regulaba la palabra, y la ley, puesto que encarnaba la capacidad de la asamblea de tomar decisiones. Jurar por este cetro, por lo tanto, tiene un peso simbólico enorme en la cultura heroica, algo que Aquiles subrayará a continuación con la digresión.

nunca más: La digresión sobre el cetro constituye una típica écfrasis (“descripción”) homérica sobre un objeto, que no se limita a señalar sus características, sino que las describe relatando cómo se produjeron. Comienza con una expresión que parece constituir un adynaton implícito: “mi juramento se romperá cuando este cetro engendre hojas”, es decir, nunca. La aparición de esta imposibilidad, en todo caso, enfatiza el carácter definitivo de la promesa. Más allá de esto, la descripción se divide en tres partes sucesivas: el cetro cuando era una rama (“nunca más”), el cetro como objeto que está siendo trabajado (“después de que dejó atrás”) y el cetro como símbolo de la justicia y la ley (“ahora”). Las tres partes están enfocadas desde el presente: ahora nunca más dará hojas, ahora dejó atrás el tronco y, por supuesto, ahora sirve como símbolo. La secuencia tiene un valor adicional, puesto que marca el paso de lo natural (la rama) a lo artesanal (el cetro) a lo simbólico (la justicia). Leer más: Sprague Becker, A. (1995) *The shield of Achilles and the poetics of ekphrasis*, Boston: Rowman & Littlefield.

Verso 239

este será para vos un gran juramento: La reiteración aísla la écfrasis y la marca como una verdadera detención, lo que la enfatiza a ella, al juramento y al discurso en general. Este ritmo pausado y este cuidadoso ordenamiento de las palabras (incluso a pesar del comienzo cargado de insultos) es una parte importante de lo que hace de Aquiles el mejor de los aqueos (VER *ad* 1.77). Leer más: Kozak, I. A. (2014) “Oaths and characterization: two Homeric case studies”, en Sommerstein, A. H. y Torrance, I. C. (eds.) *Oaths and Swearing in Ancient Greece*, Berlin: De Gruyter.

Verso 242

Héctor matador de varones: Héctor es el hijo primogénito de Príamo, el rey de Troya, y su esposa Hécuba. Es, además, el mejor guerrero de los troyanos, capaz de pelear mano a mano con Áyax el Grande (VER *ad* 1.158). Solo Aquiles puede derrotarlo, por lo que la expresión en este verso no es genérica, sino que la elección de la fórmula enfatiza el patetismo de la secuencia: al ausentarse el héroe del campo de batalla, nadie podrá contener a Héctor. Este anuncio, por supuesto, se cumplirá en lo que resta del poema, si bien la trayectoria del troyano tiene considerables

altibajos. Leer más: [En detalle - Ética heroica](#); EH *sub Hector*; Wikipedia s.v. [Héctor](#).

Verso 245

tiró al suelo el cetro: Un evidente gesto de desprecio, que parece indicar que Aquiles da por terminada la asamblea, interrumpiendo la secuencia normal de devolver el cetro a los heraldos.

Verso 247

Néstor: Néstor, rey de [Pilos](#) (VER *ad* 1.248), es el más viejo de los reyes aqueos, hijo de Neleo, hijo de Creteo (o, en algunas versiones, de Poseidón). En *Iliada* aparece como un gobernante poderoso al que el resto de los reyes escucha por su sabiduría, experiencia y sus capacidades oratorias (que suelen devenir, como en el discurso que sigue, en digresiones sobre el pasado muy características de un personaje anciano). Por su edad, en algunas versiones de los mitos se afirma que participó en la expedición de los argonautas, en la caza del jabalí de Calidón y en la lucha de los lapitas contra los centauros (esto último lo dirá él mismo en los versos subsiguientes), gestas heroicas que preceden en una o dos generaciones a la guerra de Troya. Leer más: Frame, D. (2009) [Hippota Nestor](#), Washington, DC: Center for Hellenic Studies; Wikipedia s.v. [Nestor \(mitología\)](#).

Verso 248

los pilios: Los habitantes de [Pilos](#), que era un nombre de al menos tres ciudades o regiones, pero en el caso de la de Néstor debe ser la que se halla en el sudoeste del Peloponeso, cuyas ruinas fueron encontradas en 1939 cerca de la actual Bahía de Navarino y la actual ciudad de Pilos. Leer más: Wikipedia s.v. [Pilos](#).

Verso 250

hombres meropes: El sentido de *mérops* es desconocido ya desde la Antigüedad, y en Homero aparece solamente en la fórmula de este verso en distintos casos (aunque casi siempre en genitivo) y una vez con *brotoisin*, “mortales”. Nuestra traducción (como la de CSIC) conserva el uso formulaico del término y, al transliterar la palabra griega, el misterio de su significado.

Verso 254

la tierra aquea: Por supuesto, en sentido metafórico, referido al lugar que ocupan los aqueos.

Verso 263

Pirítoo: Rey de los lapitas, habitantes de la zona de [Tesalia](#), cercana a los montes [Olimpo](#) y [Osa](#), y compañero de Teseo, rey de Atenas. Su aparición primero en la lista de Néstor es lógica, dado que fue en su boda con Hipodamía donde estalló el conflicto entre lapitas y centauros. Los nombres que siguen corresponden a héroes lapitas menos conocidos que participaron de ese combate.

Verso 265

Teseo Egida: El famoso héroe ateniense, hijo de Egeo o de Poseidón, famoso por haber acabado con el minotauro de Cnosos en Creta. No aparece en los poemas homéricos más que como un héroe del pasado (aquí y en *Od.* 11.322-325 y 628-635), y los lugares en donde se lo menciona han sido cuestionados como “interpolaciones

atenienses”, es decir, agregados a un texto original realizados por los atenienses para hacer propaganda a su héroe nacional.

Verso 268

centauros: Los centauros eran criaturas mitológicas con cuerpo de caballo y torso humano que, según la tradición mitológica, vivían cerca del monte [Pelión](#). En el mito de la guerra con los lapitas, los centauros aparecen como criaturas salvajes, descontroladas por el vino y el deseo sexual (de donde el epíteto que se les aplica en el presente verso). Leer más: EH *sub Centaurs*.

Verso 270

desde lejos, desde una apartada tierra: Otro de los despliegues de la retórica de Néstor: la insistencia en la lejanía de Pilos respecto a Tesalia, que puede parecer gratuita en primera instancia, se convierte en un rasgo de honor para el héroe que es llamado a combatir desde tan lejos.

Verso 279

gloria: El *kýdos* no es (solo) la “gloria” en el sentido de la fama (algo que se expresa con el término *kléos*), sino (también y) más específicamente se refiere a una cualidad que proviene de los dioses y que garantiza el poder y la victoria. Es una capacidad mágica que una persona posee, puede tomar o puede perder, siempre dependiendo de la voluntad de un dios. En distintos contextos, la traducción más adecuada puede ser “victoria”, “renombre” o “éxito”. Leer más: Benveniste, E. (2016) *Dictionary of Indo-European Concepts and Society*, trans. E. Palmer, Chicago: HAU books, pp. 349-360.

Verso 283

que grande: Aunque no hemos podido conservarla en la traducción, hay aquí una repetición parcial pero clara del v. 1.78, en ese caso referido a Agamenón.

Verso 286

según la moira: La expresión griega quiere decir algo similar a “como es debido”, “como corresponde”, pero incluye el fundamental concepto de “moira” que alude al destino o, más específicamente, a aquello que le toca a cada uno. En este caso, Agamenón estaría destacando que Néstor habló “de acuerdo a lo que se espera de un héroe” y “expresando lo que corresponde”. Lo que sigue, por supuesto, refuerza la caracterización del rey, dado que, aunque dice aceptar el discurso del anciano, de inmediato vuelve a criticar a Aquiles, mostrando que solo tomó de lo dicho aquello con lo que estaba de acuerdo.

Verso 293

cobarde y encima pusilánime: La primera palabra (*deilós*) es la habitual para hablar de la cobardía en griego, y aparece aquí por primera vez en el poema. “Pusilánime” es la acusación que Aquiles lanza a los súbditos de Agamenón en 1.231.

Verso 295

a otros ... a mí: En el original griego, *álloisin* (“a otros”) y *émoige* (“a mí”) son la primera y la última palabra del verso. El griego tiene la misma ambigüedad que el español, que permite que la oración esté completa al final de este verso (“a ellos ordenales pero a mí no”) y sorprende con un verbo al comienzo del siguiente.

Verso 297

Y otra cosa te voy a decir: Debe entenderse respecto a la promesa que ha realizado en su anterior intervención. Aquiles aclara los términos de su retiro del combate: no impedirá que Agamenón tome a Briseida, pero si quiere cualquier otra cosa reaccionará violentamente. Nótese que el discurso de Néstor parece haber surtido algún efecto, puesto que el héroe no vuelve a mencionar que partirá de vuelta hacia Ftía.

Verso 305

se levantaron y disolvieron la asamblea: El verso, posiblemente formulaico (cf. 19.276, *Od.* 2.257), marca el final del primer episodio de *Iliada*, que comienza en el v. 11 con la introducción de Crises. A partir de este punto el canto presenta una serie de escenas “reactivas” a la situación creada por la asamblea: el traslado de Criseida y el sacrificio a Apolo, la toma de Briseida, la súplica de Aquiles a Tetis y de esta a Zeus y finalmente la discusión en el Olimpo sobre el encuentro entre Tetis y Zeus. Pero el conflicto central del texto está planteado y el retraso de sus consecuencias parece funcionar como una forma de construir un suspenso que irá *in crescendo* hasta el canto 3, donde comenzará la batalla.

Verso 307

el Meneciada: El hijo de Menecio, Patroclo, el mejor y más fiel de los compañeros de Aquiles, cuya muerte desatará su ira contra Héctor y será el detonante del último tercio del poema. Siendo un niño, tras matar accidentalmente a un compañero de juego, fue enviado por su padre a Ftía (el exilio era un castigo habitual en estos casos). Allí se le encomendó el cuidado de Aquiles, que era algo más joven que él, y con el tiempo se volvió su amigo inseparable. El hecho de que en esta primera aparición en el poema se lo llame solo por su patronímico es un argumento contra la idea de que el personaje es un invento de Homero, lo que, por supuesto, no significa que fuera más que una figura muy secundaria en la tradición sobre Aquiles. En *Iliada*, su papel será fundamental en la trama. Leer más: EH *sub Patroklos*; Wikipedia s.v. [Patroclo](#).

Verso 313

purificarse: La purificación era una parte importante del rito griego e imprescindible antes de realizar un sacrificio. Que aquí se realice como un baño en el mar, cuando usualmente basta con un lavado simbólico de manos, podría sugerir una preocupación por la peste, pero esto no es necesario. La secuencia de los vv. 313-316 es una versión comprimida del mismo tema que se desarrollará más adelante, a partir del v. 447. Leer más: Parker, R. (1983) *Miasma. Pollution and Purification in Early Greek Religion*, Oxford: Clarendon Press.

Verso 314

al mar arrojaron sus impurezas: El mar fue considerado un agente purificador durante toda la Antigüedad. En el ritual de iniciación a los misterios de Eleusis, en el Ática (cf. Parke, 1977: 62-63), un baño en el mar era un paso importante tanto para los participantes como para los cerdos que se sacrificaban. Leer más: Parke, H. W. (1977) *Festivals of the Athenians*, London: Thames and Hudson.

Verso 320

Taltibio y Euríbato: La familia de los Taltibíadas era aun en tiempos históricos una estirpe o gremio de heraldos, que se jactaban de descender del personaje mencionado aquí (cf. Heródoto 7.134). Euríbato (“el que camina lejos”), por otro lado, es un nombre que parece tradicional para un heraldo (Odiseo también tiene uno llamado así; cf. *Od.* 2.184 y 19.247). Los personajes son, por lo tanto, figuras tradicionales sin más rasgos específicos que su profesión (VER *ad* 1.321).

Verso 321

heraldos: Tanto en Homero como en general en la tradición griega los heraldos son personas inviolables y protegidas por los dioses, puesto que su función es sagrada. En efecto, no solo se encargan de transmitir mensajes o realizar encargos, sino que también regulan el uso de la palabra en la asamblea (cf. por ejemplo, 2.50-52 y 97) y son los que preparan los sacrificios públicos (cf. 3.116-120), entre otras muchas funciones. Su rol de mediadores en todas las actividades comunales los convierte en individuos de inmensa importancia en la sociedad heroica. La palabra *kêryx* podría estar ligada etimológicamente con el sánscrito *kârú*, que designa a aquellos cuya función es cantar himnos a los dioses. La vinculación entre ambas profesiones es importante, puesto que ambas implican una mediación y ambas son sagradas.

servidores: Los *therápontes* son todos aquellos subordinados a un líder, no exclusivamente los sirvientes de menor categoría. Patroclo, por ejemplo, es un servidor de Aquiles (cf. 18.152).

Verso 328

las naves de los mirmidones: Las naves de los mirmidones están en un extremo del campamento aqueo, la posición más vulnerable y, por lo tanto, la que les corresponde a las mejores tropas (en el otro extremo se encuentran las de Áyax y en el centro, otra posición sensible, las de Odiseo).

Verso 334

mensajeros de Zeus: VER *ad* 1.321. Los heraldos eran sagrados y tenían importantes funciones religiosas. Además, al ser servidores directos de los reyes, quedaban bajo la misma protección de Zeus de la que estos gozaban.

Verso 339

los dioses bienaventurados: La palabra *mákar* es un epíteto de los dioses, aunque en ocasiones se aplica a uno o más hombres (como en 3.182). Los *mákares* gozan de una vida segura y libre de preocupaciones.

Verso 343

no sabe ver: La idea, proverbial, era que una persona debía de ser capaz de “ver hacia atrás” para poder saber cómo actuar “hacia delante”, de donde la necesidad de ver “a la vez” hacia delante y hacia atrás. Para un rey, que debe elaborar estrategias de batalla y planificar el destino de un ejército o una ciudad, constituía una habilidad particularmente importante.

Verso 345

Patroclo le hizo caso: Como observa Bas. (*ad* 346-347a), es típico del estilo épico que el cumplimiento de una orden se describa de manera explícita y, a veces, detallada.

Verso 349

lagrimeando: Llorar no constituía una afrenta ni una vergüenza para los héroes homéricos, que lo hacen con frecuencia y muchas veces en público. El motivo del llanto se repetirá en 357 y 360, marcando el tono del pasaje. Aquiles no se aleja aquí para lamentarse a solas, sino para conferenciar con su madre y pedirle que interceda ante Zeus. Leer más: Monsacré, H. (2018) [*The Tears of Achilles*](#), trans. N. J. Snead, Washington, DC: Center for Hellenic Studies.

Verso 351

a su querida madre: Tetis, la madre de Aquiles, era una nereida, hija del anciano del mar Nereo, y está conectada con el argumento de *Iliada* en más de una forma. Sobre ella existía una profecía que afirmaba que daría a luz un hijo más poderoso que su padre, por lo que Poseidón y Zeus, que deseaban casarse con ella, deciden casarla con un mortal, Peleo, unión de la cual nacerá Aquiles. En la boda de Tetis y Peleo la diosa Discordia arroja la manzana que desencadena los eventos de la guerra (VER *ad* 1.177). Tetis, además, es quien profetiza a su hijo (de acuerdo a las palabras de este en 9.410-416) que puede elegir entre un destino glorioso muriendo joven o el olvido y una larga vida, contrastando alegóricamente las dos formas de pervivencia para los mortales (la fama y la descendencia). Leer más: EH *sub Thetis*; Slatkin, L. (1991) [*The Power of Thetis: Allusion and Interpretation in the Iliad*](#), Berkeley: University of California Press.

Verso 357

venerable madre: La palabra *pótnia* es formulaica para diosas y mujeres muy respetables, y probablemente se remonta al nombre o título de una diosa micénica. Leer más: Varias, C. (2016) “[De la po-ti-ni-ja micènica a la πότνια del I mil·lenni aC: transformació d’una antiga divinitat grega](#)”, en Borrell Vidal, E. y Gómez Cardó, P. (eds) *Canvi, transformació i pervivència en la cultura clàssica, en las seves llengües i en el seu llegat*, Barcelona: Edicions de la Universitat de Barcelona.

Verso 358

sentada en lo profundo del mar: Los dioses tienen la capacidad de escuchar y ver a los mortales en donde quiera que estén; aunque estemos muy lejos aquí de la concepción omnisciente y omnisapiente de las religiones de libro, una forma menos sofisticada de esa concepción ya existe entre los griegos.

su anciano padre: Nereo, un dios submarino no nombrado nunca por Homero, pero cuya filiación con Tetis está probada por 18.35-38, donde se dice que sus hermanas son las “Nereidas”, esto es, las “hijas de Nereo”. Según Hesíodo (*Th.* 233-264), Nereo es hijo de Ponto y, junto con Doris, hija de Océano, padre de las Nereidas.

Verso 365

por qué contarte: Puede resultar algo extraño que Aquiles afirme que Tetis “sabe” todo lo que sucedió y enseguida se ponga a contarlo, pero, más allá de que este tipo de resúmenes constituyen una convención épica, la secuencia puede compararse con infinidad de casos en los medios audiovisuales en los que un personaje relata a otro hechos conocidos y obvios por el bien de la audiencia. Más allá de esto y de otros motivos posibles (sobre los cuales, cf. de Jong, 1985), este resumen es la última intervención de Aquiles hasta el canto 9 del poema y esto sugiere que parte de la motivación para introducirlo es continuar delineando el personaje, una idea que se refuerza al contrastar el relato con los eventos que han sido narrados: el resumen

está focalizado desde la perspectiva de Aquiles. Leer más: de Jong, I. J. F. (1985) “[Iliad I.366-392: A Mirror Story](#)”, *Arethusa* 18, 5-22.

Verso 366

Tebas: No se trata de [la ciudad de Grecia](#) ni [la egipcia](#), sino de una de Asia Menor, cerca de Troya y [Crisa](#), aunque su ubicación exacta es incierta. Puede resultar algo extraño que Criseida estuviera allí y no con su padre, pero es posible que ya estuviera casada y viviendo con su marido. La captura de esta ciudad debe haber sido un hito significativo del ejército aqueo, porque es mencionada varias veces a lo largo del poema (en 6.407-420 – el diálogo de Héctor y Andrómaca –, 9.186-188, 16.152-164, 23.826-827).

Eetión: El padre de Andrómaca, la esposa de Héctor (VER *ad* 1.242) y, por lo tanto, un importante aliado de los troyanos, que, junto con sus hijos, fue asesinado por Aquiles en la captura de Tebas (cf. 6.407-420).

Verso 370

Y a su vez Crises: A partir de este punto, el relato de Aquiles constituye un resumen casi textual (371 ≈ 12, 372-375 = 13-16, 376-379 = 22-25) de los eventos del comienzo del canto, sin los discursos y que se extiende hasta 379.

Verso 389

los aqueos de ojos vivaces: Un epíteto habitual, aunque de significado incierto. Probablemente se vincule con la forma de los ojos de los aqueos, aunque se ha propuesto que tiene que ver con el color (“negros”) o con la vitalidad. Leer más: Méndez Dosuna, J. (2012) “[La polisemia del gr. ἄργός](#) (‘blanco’, ‘veloz’)”, *Nova tellus* 30, 11-37, §7.

Verso 395

con palabras o incluso con acciones: La oposición típica, que se manifiesta en las exigencias de excelencia de los héroes (VER *ad* 1.77).

Verso 397

cuando decías: Este pasaje homérico es el único que preserva esta anécdota, lo que resulta algo sorprendente dada la dimensión de la rebelión olímpica a la que alude. El grupo de dioses mencionado también es peculiar, porque coincide con los defensores del bando aqueo e incluye a la usualmente leal Atenea. Es posible que el mito existiera en la tradición, al menos en alguna forma, pero las convenientes coincidencias con la situación presente sugieren una adaptación por parte del poeta, que inventa esta anécdota para que Tetis pueda apelar al argumento *da ut dedi*. Es también interesante destacar que Aquiles afirma que la fuente del relato es la propia diosa, con lo que no deja de existir un cierto manto de incertidumbre sobre su veracidad.

Verso 400

Hera, Poseidón y Palas Atenea: Los tres grandes defensores del bando aqueo aparecen en esta anécdota enfrentados a Zeus, lo que constituye un elegante (y sospechoso) paralelo con la situación que se está planteando, en la que Aquiles le pide a Tetis que suplique a Zeus que se ponga en contra de los aqueos.

Verso 402

al hecatonquiro: Los hecatonquiros (Briareo, Coto y Giges) son hijos de Gea (pero VER *ad* 1.404), junto con los titanes y los cíclopes, y, por lo tanto, dioses de una generación previa a los olímpicos. Son criaturas violentas con cien brazos y cincuenta cabezas que fueron encerrados en el Tártaro por su padre Urano (Hes., *Th.* 617-720) y luego liberados por Zeus en su enfrentamiento con los titanes, en los que tuvieron un papel destacado. Leer más: Wikipedia s.v. [Hecatoncheires](#).

Verso 404

Egeón: Hijo de “Egeo”, es decir, de Poseidón, lo que contradice la descripción de Hesíodo (VER *ad* 1.402) de que los hecatonquiros eran hijos de Gea y Urano. Un escolio sugiere que la explicación es que Briareo estaba casado con una hija de Poseidón, por lo que era su hijo político, pero esto no resulta convincente. Sumado a la idea de que era más fuerte que su padre y al hecho de que en esta anécdota inusitada Poseidón es enemigo de Zeus, esta incertidumbre refuerza la idea de que todo este pasaje es una invención o por lo menos una manipulación de la tradición por parte del poeta (VER *ad* 1.397).

Verso 405

exultante de gloria: VER *ad* 1.279.

Verso 412

su ceguera: La *áte*, un concepto clave en el pensamiento griego, que puede definirse como “ceguera moral”, pero incluye también la destrucción producida por ella. Está intrínsecamente vinculada con la desmesura (la *hýbris*, VER *ad* 1.203) y a veces aparece personificada (9.496-514, 19.85-138). Producto y productora de la ignorancia de las consecuencias de las acciones, no es claro si exculpa a quienes la sufren o de hecho agrava su culpabilidad; en todo caso, la relación de los héroes con la *áte* no es del todo distinta a la que hoy en día podríamos tener con la ignorancia: no saber puede justificar haberse equivocado, pero eso no va en detrimento de que uno debería haber actuado sabiendo. Leer más: Yamagata, N. (2005) “Disaster Revisited: *Ate* and the *Litai* in Homer’s *Iliad*”, en Stafford, E. y Herrin, J. (eds.) *Personification in the Greek World*, London: Routledge; Sommerstein, A. H. (2013) “*Atê* in *Aeschylus*”, en Cairns, D. L. y Lurie, M. (eds.), *Tragedy and Archaic Greek Thought*, Swansea: The Classical Press of Wales.

Verso 413

Tetis: La primera aparición del nombre del personaje, sobre el cual VER *ad* 1.351.

Verso 419

Zeus que goza del trueno: Zeus era el dios de las tormentas y los fenómenos climáticos en general en la Grecia Antigua, al punto que “llueve” se decía muchas veces “Zeus llueve”. Leer más: Zolotnikova, O. A. (2013) [Zeus in Early Greek Mythology and Religion. From Prehistoric Times to the Early Archaic Period](#), Oxford: Hadrian Books.

Verso 423

el Océano: En la cosmogonía griega del periodo arcaico, el Océano es un inmenso río que rodea la tierra, personificado como un poderoso dios. Su aparición en el poema

siempre señala la lejanía geográfica respecto al mundo humano, un aspecto que en este verso se refuerza con la mención de los etíopes. Leer más: EH *sub Ocean*.

los irreprochables etíopes: Los etíopes homéricos no deben asociarse con la población real de Etiopía, ni moderna ni antigua, sino que constituyen un pueblo imaginario que habita los confines de la tierra en un estado de vida primitivo propio de la edad dorada (de ahí que, como en estos versos, puedan banquetear con los dioses). Leer más: Eh *sub Aethiopiens*; Beekes, R.S.P. (1995/6) “[Aithiopes](#)”, *Glotta* 73, 12–34.

Verso 424

ayer: No hay contradicción aquí con la aparición de Atenea en la asamblea, puesto que, en la concepción homérica, los dioses pueden materializarse instantáneamente en cualquier lado.

Verso 427

le abrazaré las rodillas: Sobre el gesto del suplicante que Tetis anuncia aquí, VER *ad* 1.500, donde lo realiza.

Verso 431

iba hacia Crisa: La secuencia que sigue, que concluye oficialmente el episodio de la peste, está repleta de escenas típicas (desembarco, súplica, sacrificio) y es un perfecto ejemplo de técnica tradicional de composición oral.

Verso 432

y ellos: Se refiere, por supuesto, a los compañeros de Odiseo en este viaje, a los que no ha mencionado desde el verso 311. Este tipo de sobreentendidos son habituales en Homero.

en cuanto entraron: Lo que sigue es una descripción detallada y tradicional (para los elementos del tema, cf. Bas. *ad* 432-437) de uno de los dos procedimientos de desembarco, el que se utiliza para estadias breves y descarga. Cuando se accede al puerto, se recogen las velas, se quita el mástil, que se coloca en un soporte especial que recorre longitudinalmente el barco (VER *ad* 1.434), y se lleva la nave hacia la costa remando. La nave no sale del agua, sino que queda en un fondeadero junto a la playa, anclada desde la popa (VER *ad* 1.436) y amarrada desde la proa. Que este procedimiento se utilizara solo para estadias de corta duración se explica por la vulnerabilidad de los barcos de madera al agua del mar y los peligros de la variación de las mareas y las tormentas.

muy profundo: Este puerto debe pensarse como un canal que llega casi hasta la costa y su “mucho profundidad” es relativa a la habitual en una playa y pensada sobre todo respecto a su utilidad para acercar la nave a tierra (como señala Kirk, un puerto realmente muy profundo sería en realidad bastante peligroso).

Verso 434

guarda-mástil: Se trata de un soporte de madera en la popa hacia el que el mástil se baja con los estayes, para evitar que se dañe por el viento mientras la nave está en puerto (cf. Casson, 1986: 47-48). Una nave con el mástil así dispuesto se encuentra dibujada en el vaso François (cf. Hedreen, 2011: 493). Leer más: Casson, L. (1986) *Ships and Seamanship in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press; Hedreen, G. (2011) “[Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseus’s Cretan Adventure on the François Vase](#)”, *The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 80, 491-510.

Verso 436

anclas: Estas anclas eran piedras agujereadas para pasar los cabos. Se tiraban dos desde la popa, pero los barcos tenían varias en reserva, probablemente por la facilidad con la que se trababan en el fondo o se rompían las cuerdas. En el naufragio de Ulu Burun se encontraron doce de estas anclas. Leer más: Bass, G. F., Pulak, C., Collon, D. y Weinstein, J. (1989) "[The Bronze Age Shipwreck at Ulu Burun: 1986 Campaign](#)", *American Journal of Archaeology* 93, 1-29.

Verso 440

al altar: El *bomós* es el lugar del templo donde se realizan los sacrificios. Que Odiseo lleve a Criseida hacia allí señala que la escena tiene un carácter ritual, cosa que se confirmará inmediatamente con la súplica de Crises y la escena del sacrificio.

Verso 453

ya una vez: Entre los argumentos comunes en las plegarias, uno habitual era el "da porque diste", que se basa en la idea de que si el dios concedió algo en el pasado debe volver a conceder en el presente. La lógica detrás de esto es que la concesión anterior señala un estado de *kháris* o buena voluntad entre el dios y la persona, que obliga al primero a conceder los pedidos de la segunda. Leer más: Bremer, J. M. (1981) "Greek Hymns", en Versnel, H. S. (ed.) *Faith, Hope and Worship. Aspects of Religious Mentality in the Ancient World*, Leiden: Brill; Race, W. H. (1982) "Aspects of Rhetoric and Form in Greek Hymns" *GRBS* 23, 5-14.

Verso 460

los cubrieron con grasa: Hesíodo relata, en *Teogonía* 535-561, que, cuando los mortales y los dioses estaban distribuyéndose las partes de los animales que les corresponderían, el dios Prometeo, hijo del titán Japeto, colocó la carne y las vísceras dentro del vientre, escondiendo así la mejor parte de la res, mientras que cubrió con grasa los huesos para que parecieran la parte más apetitosa. Zeus eligió esa parte que, en realidad, estaba constituida por todo lo desechable e indeseable del animal, y desde entonces eso es lo que los seres humanos deben sacrificar a los dioses.

Verso 461

una doble capa, y pusieron trozos de carne: Ambas cosas son meros gestos de gentileza hacia la divinidad. La doble capa de grasa debe imaginarse como una suerte de sándwich que se arma con el hueso, mientras que los trozos de carne representarían simbólicamente la parte comestible del animal.

Verso 462

refulgente vino: La libación, el verter vino o algún otro líquido sobre el fuego o sobre el suelo, era una práctica habitualísima entre los griegos, que se realizaba no solo en los sacrificios sino antes de las comidas y de muchas otras actividades, puesto que es una práctica que acompaña la plegaria y los griegos realizaban plegarias con enorme frecuencia. En este contexto, por supuesto, el carácter ritual de la ceremonia da a la libación un valor agregado. Leer más: *EH sub Libation*.

Verso 470

las crateras: Las crateras eran grandes vasijas en donde se mezclaba el vino con el agua, dado que los griegos no lo tomaban puro.

Verso 472

el baile: La palabra griega *molpé* expresa un concepto algo ajeno a la cultura occidental contemporánea pero muy frecuente en todo el mundo y a lo largo de la historia, esto es, la conjunción de canto, música y danza. La ausencia de esta noción en nuestra cultura hace imposible ofrecer una traducción precisa, pero hemos entendido que “baile” es más adecuado, puesto que implica por lo menos la presencia de música y sugiere la del canto. Leer más: Gourlay K. A. (1984) “[The Non-Universality of Music and the Universality of Non-Music](#)”, *The World of Music* 26, 25-39.

Verso 473

cantando un bello peán: No debe entenderse como un agregado (“bailaban y además cantaban”), por lo señalado en la nota al verso 472, sino como una especificación (“lo que cantaban era un peán”). El peán era un tipo de canto, dirigido en general al dios Apolo, de carácter apotropaico, y se entonaba sobre todo para pedir la protección contra un mal o celebrar la liberación de uno. Leer más: Rutherford, I. (2001) *Pindar's Paeans. A Reading of the Fragments with a Survey of the Genre*, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-136.

Verso 475

el Sol: Como sucede con la Discordia (VER *ad* 1.177), el Sol era una divinidad entre los griegos al mismo tiempo que un fenómeno natural. Nuestra traducción preserva la ambigüedad utilizando la palabra en español con mayúscula; “Sol” es tanto el fenómeno celeste como el nombre del dios detrás de él.

Verso 477

la Aurora: Sucede con la Aurora lo mismo que con el Sol (VER *ad* 1.475), en este verso en particular evidenciado por el uso de epítetos propios de la diosa al indicar la aparición del fenómeno natural. Es importante destacar que no deben concebirse como cosas distintas: el fenómeno natural es una divinidad que puede manifestarse antropomórficamente.

Verso 485

arrastraron la nave negra: Se describe aquí el segundo procedimiento de desembarco (VER *ad* 1.432), en este caso el utilizado para estadias de largo plazo. La nave es sacada del mar, colocada sobre la playa más allá del alcance de la marea (de donde “arriba”) y asegurada con troncos para que no se bamboleé con el viento o el agua en caso de una marea muy alta. Esto previene el desgaste del barco de madera y facilita las tareas de mantenimiento necesarias (como, por ejemplo, el recubrimiento del casco con alquitrán). Aunque las naves se colocaban con la proa apuntando al mar para facilitar la partida, este procedimiento la dificulta considerablemente, por lo que solo es viable cuando hay certeza de que no será necesario salir huyendo. Que un ataque sobre las naves atracadas era una posibilidad muy verosímil lo demuestra el hecho de que se conservan varias ilustraciones de este tipo de ofensiva (cf. Casson, 1986: 50 e imágenes 65 y 66). Leer más: Casson, L. (1986) *Ships and Seamanhip in the Ancient World*, Princeton: Princeton University Press.

Verso 489

Peleo: El padre de Aquiles, hijo de Éaco, hijo de Zeus, que formó parte de la expedición de los argonautas y de la cacería del jabalí de Calidón (VER [El mundo de la mitología griega](#)). Fue desterrado de Egina junto con su hermano Telamón por su padre, y por esa razón se dirigió a Ftía, donde terminó siendo rey. Una de sus mayores hazañas es someter a Tetis para conseguir casarse con ella, una tarea de notable dificultad, puesto que la diosa podía adoptar diferentes formas (cf. Pín., *N.* 3.35-36 y 4.62-65). Fue en su boda con Tetis donde se desencadenaron los eventos que darían inicio a la guerra (VER *ad* 1.351). Leer más: EH *sub Peleus*; Wikipedia s.v. [Peleo](#).

Verso 495

y Zeus lideraba: Aunque ha sido mencionado muchas veces, esta es la primera aparición de Zeus en el poema, y es evidentemente significativo que sea a la cabeza de los dioses del Olimpo.

Verso 497

al gran firmamento y al Olimpo: VER *ad* 1.18 y VER *ad* 1.195.

Verso 500

se sentó junto a aquel y lo agarró de las rodillas: El gesto típico del suplicante en la Grecia Antigua es arrojarse a los pies, abrazar las rodillas con el brazo izquierdo y colocar la palma de la mano derecha debajo del mentón. La posición tiene dos efectos a la vez: inmovilizar a la persona a la que se le suplica y colocar al suplicante en una situación de vulnerabilidad absoluta. Leer más: Gould, J. (1973) "[Hiketeia](#)", *The Journal of Hellenic Studies* 93, 74-103.

Verso 514

asiénteme: El gesto de asentir era entre los griegos una forma de sellar una promesa; de hecho, el verbo *kataneúo* quiere decir tanto asentir como prometer. El asentimiento de Zeus era un caso especial, porque constituía un gesto sagrado que garantizaba fuera de toda duda el cumplimiento de lo prometido (como el mismo dios afirmará en su respuesta).

Verso 518

devastadoras acciones: La primera parte de la respuesta de Zeus no podría ser más lejana a la omnipotencia del dios del rayo que ha venido anunciándose a lo largo del canto y parecía subrayada por el silencio solemne ante el pedido de Tetis. Al hablar (¡por primera vez en *Iliada*!), el dios se revela como un pobre marido temeroso de los reproches de su esposa. En la estructura del poema, es el primer movimiento de un alivio cómico antes del comienzo de las consecuencias de la ira de Aquiles; desde una perspectiva más amplia, muestra que a veces es mejor permanecer callado.

Verso 520

Ella también ya de por sí siempre: Las peleas entre Hera y Zeus eran un tópico de la literatura griega y estaban a menudo motivadas (como a continuación) por la conducta del marido respecto a alguna mujer, en general una mortal. Aunque el poeta ofrece una versión relajada de este tipo de conflictos en lo que sigue, la diosa

era capaz de una crueldad enorme (VER *ad* 1.9, por ejemplo, respecto a su reacción ante el embarazo de Leto).

Verso 521

yo socorro en el combate a los troyanos: Zeus expresará su aprecio por los troyanos otras veces en el poema (por ejemplo, en 4.44-49), pero en su conducta efectiva se muestra neutral y obediente a los designios de la Moira (es decir, del destino). Las acusaciones de Hera son infundadas (aunque entendibles en el contexto doméstico de la relación entre esposos).

Verso 524

te asentaré con la cabeza: VER *ad* 1.514.

Verso 528

asintió con las oscuras cejas: Todavía hoy bajar las cejas es señal de asentimiento entre los griegos y levantarlas señal de negativa.

Verso 529

los eternos cabellos: Los cabellos *ambrósiai* (la palabra griega es femenina), un adjetivo derivado de *ambrosía*, la comida de los dioses, que, junto con el néctar (VER *ad* 1.598), garantiza su inmortalidad.

Verso 548

ni de los dioses lo sabrá primero, ni de los hombres: La expresión “los dioses y los hombres” para, obviamente, referirse a “absolutamente todos” es habitual en la poesía hexamétrica (cf. e.g. *Od.* 5.32, *HH* 4.144) y en la literatura griega en general (cf. Heráclito, fr. 30, Jenófanes fr. 23).

Verso 561

Trastornada: El adjetivo *daimónios* es de difícilísima traducción. Deriva de la palabra *daímon* (VER *ad* 1.222), pero es poco claro con qué sentido. Los contextos en los que aparece, siempre en respuestas a discursos, sugieren “poseído o afectado por un *daímon*”, algo que debe considerarse como negativo, puesto que *daimónios* es siempre un insulto o una expresión de lamento por el interlocutor. Que su sentido original (si es el sugerido) se ha perdido por completo para la época del poeta lo demuestra el hecho de que aquí es dirigido a un dios por otro.

Verso 571

Hefesto, famoso artesano: Hefesto es hijo de Zeus y Hera y el dios del fuego y, acaso por extensión, de la herrería. Su papel en *Iliada* es importante, puesto que aparece aquí, en 21.342-356 asistiendo a Aquiles, y es el protagonista del canto 18, donde elabora las armas del héroe y su famosísimo escudo. En contraste con sus habilidades extraordinarias para la artesanía metálica y la joyería (tiene incluso autómatas que lo asisten, en lo que puede considerarse la más primitiva forma de ciencia ficción de la historia), su apariencia física es horrible y es “cojo de ambas piernas”, por lo que parece no poder caminar sin asistencia. Es notable que, mientras que el resto de los dioses se ríen de él y en el canto 8 de *Odisea* se relatará que su esposa (Afrodita, aunque en *Il.* 18.382-383 se dice que está casado con *Khâris*) lo engaña con otro dios (Ares), fue Hefesto el que construyó todas las armas y palacios del Olimpo. Leer más: EH *sub Hephaistos*; Wikipedia s.v. [Hefesto](#).

Verso 587

en mis ojos: El giro es muy habitual y no tiene ningún valor específico. La idea es que la imagen queda de alguna manera física en los ojos del receptor.

Verso 590

Pues ya otra vez también a mí: Hay dos versiones de la historia de Hefesto arrojado del Olimpo (que, quizás, servirían para explicar su cojera), o acaso dos mitos separados en donde sucede lo mismo. La más famosa es la que transcurre el día del nacimiento del dios, en el que su madre, por su fealdad, lo arroja hacia el mar, donde es rescatado por las nereidas (se mencionará en 18.394-399). La que se relata aquí parece vinculada con los eventos que recuerda Zeus en 15.18-33 (lo refuerza la reiteración de la frase *tetagón apò beloû* 1.591 en 15.23), donde se menciona una ocasión en la que Hera hizo naufragar a Heracles en la isla de Cos y su marido la suspendió colgando dos yunques de sus pies, amenazando con arrojar a cualquier dios que quisiera ayudarla.

Verso 593

Lemnos: [Lemnos](#) es una isla del noroeste mar Egeo, ubicada al sur de Tracia y a unos 240 km. del Monte Olimpo (lo que da una idea de la violencia del lanzamiento de Zeus). Su conexión con Hefesto aparece también en el canto de Demódoco en *Od.* 8.283-284, donde el dios finge ir allí. Otras fuentes sugieren un importante festival conducido por artesanos y dedicado a la restauración del fuego sagrado en la isla, lo que sugiere un culto importante de Hefesto. Leer más: Burkert, W. (1997) *Homo Necans. Interpretationen altgriechischer Opferriten und Mythen*, Berlin: De Gruyter, pp. 212-218 [traducción al inglés de la primera edición de 1972 por P. Bing, Berkeley: University of California Press, 1983, pp. 190-196]; Massa, M. (2007-2008) "[Considerazioni sul culto di Efesto a Lemno](#)", *Agogè: atti della Scuola di specializzazione in archeologia* 4-5, 121-161.

Verso 594

los varones sintíes: Los sintíes son, según el escoliasta, los habitantes pre-griegos de la isla de Lemnos. *Od.* 8.294 los llama *agriophonous*, "de habla salvaje". Sobre su filiación étnica y cultura no es posible decir demasiado, aunque, según el escoliasta, Filócoro los consideraba pelasgos (es decir, habitantes pre-griegos del área griega) y Tuc. 2.98.1 habla de los *síntoi* como un pueblo tracio, lo que parece al menos coherente con su ubicación geográfica.

Verso 597

hacia la derecha: Como corresponde, lo que sugiere que se incluye aquí para señalar el estado de orden que reina en el Olimpo.

Verso 598

dulce néctar: La bebida de los dioses, que se escancia como vino en sus banquetes pero tiene propiedades mágicas para combatir la muerte y la decadencia, como indica el hecho de que detiene la descomposición del cadáver de Patroclo en 19.37-39. Leer más: EH *sub Nectar*; Wikipedia s.v. [Ambrosia](#).

Verso 603

la forminge: Un instrumento de cuerda, atributo habitual de Apolo, con el que se solían acompañar canciones en el banquete, cantos épicos e himnos (puede verse una reproducción [aquí](#)). Leer más: West, M. L. (1992) *Ancient Greek Music*, Oxford: Oxford University Press.

Verso 604

alternándose: *Ameibómenai*, de donde nuestro canto “amebeo”, en donde una voz se alterna con la otra. Esta es la primera referencia a este tipo de modo de ejecución del canto. Cómo debe interpretarse exactamente en este verso (si cantaban un verso cada una, o una estrofa, o había dos grupos que se respondían entre sí), es, por supuesto, imposible saberlo.

Verso 607

el famosísimo lisiado: Una fórmula tradicional de Hefesto, pero notablemente restringida en la poesía homérica a esta instancia, al canto 18 de *Iliada* (la elaboración de las armas de Aquiles, de las cuales hay quizás aquí una prolepsis; también “sagaz entendimiento” se repetirá allí) y al canto 8 de *Odisea* (los amores de Ares y Afrodita). Como señala CSIC, es probable que la palabra se refiera al hecho de que los pies de Hefesto están torcidos, mirando para distintos lados, o bien (como interpreta la mayoría) a que sus piernas están deformemente combadas, pero el sentido exacto es desconocido (quizás incluso para los propios rapsodas).